

T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

ÖRTÜK PROPAGANDA ARACI OLARAK EGEMEN
SİNEMA: İRLANDA ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
BURAK GÖNÜLŞEN
131105201

Danışman Öğretim Üyesi
Prof. Dr. Selahattin YILDIZ

İstanbul, Eylül 2017

T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

ÖRTÜK PROPAGANDA ARACI OLARAK EGEMEN
SİNEMA: İRLANDA ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
BURAK GÖNÜLŞEN
131105201

Danışman Öğretim Üyesi
Prof. Dr. Selahattin YILDIZ

İstanbul, Eylül 2017

T.C. Maltepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

19.09.2017 tarihinde tezinin savunmasını yapan Burak GÖNÜLŞEN'e ait "Örtük Propaganda Aracı Olarak Egemen Sinema: İrlanda Örneği" başlıklı çalışma, Jürimiz Tarafından Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Radyo Sinema ve Televizyon Tezli Yüksek Lisans Programında Yüksek Lisans Tezi Olarak ~~oy birliği/oy çokluğuyla~~ Kabul Edilmiştir.



Prof. Dr. Selahattin YILDIZ
Danışman
Başkan



Yrd. Doç. Dr. Hakan AYTEKİN
(Üye)



Yrd. Doç. Dr. Nigar ÇAPAN
(Üye)

YEMİN METNİ

19/09/2017

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum "ÖRTÜK PROPAGANDA ARACI OLARAK EGEMEN SİNEMA: İRLANDA ÖRNEĞİ" adlı çalışmanın, proje safhasından sonuçlanmasına kadar olan bütün süreçlerinde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın tarafımda yazıldığını ve yararlandığım bütün eserlerin "Kaynakça"da gösterilenlerden oluştuğunu, "Kaynakça"da yer alan bu eserlerden metin içinde atıf yaparak yararlanmış olduğumu belirtir ve onurumla doğrularım.

131105201
Burak GÖNÜLŞEN



ÖRTÜK PROPAGANDA ARACI OLARAK EGEMEN SİNEMA: İRLANDA ÖRNEĞİ

ÖZET

Sinema, icat edildiği günden günümüze kadar geçen süreçte, sanatsal üretimin yanında üreticisinin ideolojisini izleyici özelinden toplum geneline yayılan bir yapı içerisinde şekillenmiştir. Sinema, sosyal bir sanat olması ve kitle iletişimindeki muazzam gücünün bir sonucu olarak birey ve toplumla aktif olarak etkileşim halindedir. Egemen sınıf ve destekçileri tarafından üretilen ana akım sinema filmleri, egemen ideolojinin yeniden yaratılması ve yaygınlaştırılması amaçlarına hizmet etmektedir. Aleni propaganda çalışmalarının toplumlar tarafından kabul görmediği ve hatta karşıt propaganda çalışmalarıyla karşılaştığı günümüzde, egemen ideoloji propaganda unsurlarını örtülü olarak izleyiciye sunmaktadır. Öte yandan ana akım sinemaya alternatif olarak varlık gösteren, içerik, üretim ve gösterim yöntemleriyle egemen ideolojinin karşısında yer alan Üçüncü Sinema, çıkış noktası olarak kullandığı karşıt ideolojiyi ve bu ideolojiye hizmet eden propaganda unsurlarını aleni olarak izleyiciye aktarmaktadır. Üretilen her sinema filmi üreticisinin ideolojisine sahiptir; bu durumun bir sonucu olarak sinemacının benimsediği ideoloji ile ürettiği filmler, toplumu oluşturan bireyler üzerinde ideolojik yönlendirme ve bilinçlendirme amaçlarına hizmet etmektedir.

Bu araştırmadaki temel amaç; egemen gücün iştirakiyle üretilen siyasi İrlanda filmlerinin egemen ideoloji ile olan ilişkisini ideolojik alt metinler ve propaganda unsurları yönünden çözümlenmesidir. Filmlerin ideolojik alt metinlerini deşifre etmek için “ideolojik analiz” yöntemi uygulanmıştır.

Elde edilen sonuçlarda propaganda, olay ve kararların nedensellik ilkesine dayandırılarak toplum psikolojisi üzerinde normalleştirilmesi, toplumsal hassasiyetlerden ticari kâr elde edilmesi durumlarına dair egemen ideoloji ve karşıt ideoloji arasında anlamlı ilişki ve karşıtlıkları ortaya koyan anlamlı ilişki ve bağlantılar bulunmuştur.

İdeolojik analiz sonucunda elde edilen bulgular literatür ve ideolojilerin temel dinamikleri ile ilişkilendirilerek tartışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Egemen İdeoloji, İrlanda Sineması, IRA, Politik Film, Propaganda



DOMIMANT CINEMA AS A TOOL OF IMPLICIT PROPAGANDA: THE IRISH EXAMPLE

ABSTRACT

From its invention up to the present, cinema has taken shape within a structure in which the ideology of the producer of the work of art is disseminated through the audience to the general public. Being a social art form, and as a result of its magnificent power in mass communication, cinema enjoys a dynamic interaction with the individual and the society. Mainstream cinema films produced by the ruling class and its supporters serve the purposes of recreating and popularising the dominant ideology. Today, when obvious propaganda efforts are rejected by societies and, moreover, are met with counter-propaganda, the dominant ideology offers its propaganda to the audience in disguise. In the meantime, Third Cinema, which exists as an alternative to mainstream cinema, and which stands against the dominant ideology through content, production and representation methods, openly offers to the audience the counter-ideology from which its sets off, as well as the propaganda elements serving this ideology. Each cinema film that is produced carries its producer's ideology; as a result, the films produced through the ideology adopted by the cinema producer serve to subject individuals to ideological orientation and awareness-raising.

The main objective of this study is to analyse the relationship between political Irish films produced in cooperation with the dominant power, in terms of ideological subtexts and propaganda elements. The method of "ideological analysis" was adopted in order to decipher the ideological subtexts of the films.

Significant correlation and connections pointing at relations and contrasts between the dominant ideology and the opposing ideology were discovered with respect to propaganda, normalising events and decisions within the society's psychology by basing them on the principle of causality, and gaining commercial profit from social sensitivities.

The findings obtained through ideological analysis were discussed after being related to the basic dynamics of the literature and ideologies.

Keywords: Dominant Ideology, Irish Cinema, IRA, Political Film, Propaganda



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	VI
İÇİNDEKİLER	VIII
GİRİŞ	1
1. SİNEMADA EGEMEN İDEOLOJİ VE PROPAGANDA İLİŞKİSİ	5
1.1. Sovyetler Birliği Sinemasında Propaganda.....	9
1.2. Nazi Sinemasında Propaganda.....	15
1.3. İngiliz Belgesel Sinemasında Propaganda	19
1.4. İtalyan Sinemasında Propaganda	22
1.5. Amerikan Sinemasında Propaganda	27
1.6. Fransız Sinemasında Propaganda.....	40
2.SİNEMADA TOPLUMSAL İDEOLOJİ VE PROPAGANDA İLİŞKİSİ.....	66
2.1. Üçüncü Sinemada Politika ve Propaganda	66
2.2. Hindistan Yarımadasında Ulusal Sinema ve Propaganda	81
2.3. Güney ve Güneydoğu Asya’da Ulusal Sinema ve Propaganda	89
2.4. Latin Amerika’da Ulusal Sinema ve Propaganda	99
2.5. Ortadoğu ve Afrika’da Ulusal Sinema ve Propaganda	110
3.SİYASAL İRLANDA SİNEMASINDA İDEOLOJİK PROPAGANDA	138
3.1. Kuzey İrlanda Bağımsızlık Süreci	138
3.2. Karl Marks ve Marksizm	144
3.3. Marksizm ve Marksist Estetik Algısının Sinemaya Etkileri	146
3.4. İdeolojik Çözümleme Yaklaşımı	150
3.5. In the Name of The Father (Babam İçin, 1993) Filmi	154

3.5.1. Filmin Öyküsü	154
3.5.2. Filmin Karakterleri.....	155
3.5.3. Filmin Mekanları.....	158
3.5.4. Filmin İdeolojik Analizi.....	158
3.6. Bloody Sunday (Kanlı Pazar, 2002) Filmi.....	161
3.6.1. Filmin Öyküsü	161
3.6.2. Filmin Karakterleri.....	163
3.6.3. Filmin Mekanları.....	164
3.6.4. Filmin İdeolojik Analizi.....	164
3.7. The Wind That Shakes the Barley (Özgürlük Rüzgârı, 2006) Filmi	167
3.7.1. Filmin Öyküsü	168
3.7.2. Filmin Karakterleri.....	169
3.7.3. Filmin Mekanları.....	172
3.7.4. Filmin İdeolojik Analizi.....	172
3.8. <i>Hunger (Açlık, 2008)</i> Filmi.....	175
3.8.1. Filmin Öyküsü	175
3.8.2. Filmin Karakterleri.....	177
3.8.3. Filmin Mekanları.....	178
3.8.4. Filmin İdeolojik Analizi.....	179
SONUÇ.....	182
KAYNAKÇA	194

KISALTMALAR LİSTESİ

b.t. : Bilinmeyen Tarih

IRA : İrlanda Cumhuriyet Ordusu

FKÖ : Filistin Kurtuluş Örgütü

UDA : Ulster Savunma Örgütü

SSCB : Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

ONCIC : Sinematograf Endüstrisi ve Ticareti için Ulusal Ofis

GİRİŞ

Marksizm ve sinema en azından ortak bir konuyu paylaşır: ikisi de kitlelerle ilgilenir. Doğrudur, sinema kitlelerle daha düzenli olarak hitap eder, bu nedenle de sinema; sermayenin kuramsal altyapısı ve devlet desteğiyle, iletişimin menzilini arttıran ve genişleten teknolojiyle ve büyük ölçüde dolaşıma olan (melodramdan müziğe, anlatıdan özel efektlere kadar) çok çeşitli öykü anlatma ve estetik stratejilerini birleştiren sinemasal biçimlerle desteklenir. (Wayne, 2005, s. 7)

Marksizm için sanat, dünyayı algılama biçimi, bir bilgi biçimidir. Sanatı bir bilgi biçimi olarak yorumladığımızda ise sanata hayatı yansıtma (mimesis) görevini yüklemiş oluruz. Bu durum estetik ve gerçekliğin harmanlanmasını ve zaman zaman estetik ya da gerçeklik yönünden farklı amaçlara hizmet etmesini beraberinde getirir.

Sinema, topluluklara ve bireylere aynı anda hitap eden, toplumsal ve küresel psikoloji ile paralel ilerleyen kolektif bir sanat dalıdır. Bazin'e (2001) göre; "Sinema dünyanın belli bir görünümünün yansımasıdır ve insanoğlunun teknik uygarlığı ile doğrudan ilgili olarak gelişmektedir" (s. 71).

Bir iletişim aracı olan sinema sanatı, var olduğu günden günümüze kadar gerek görüntülerin hareketlilik esasına dayanan sunuşları, görsel efekt ve müzik kullanımlarıyla, gerekse senaryonun içerdiği diyalog ve içerik ile fikir iletimi, kitlelerin yönlendirilmesi ve hatta propaganda unsuru olarak kullanılmıştır.

Propaganda sineması, bir tek kez, bir tek olayda işe yarayacak olan bir sinemadır. Onu en az ilgilendiren şey sinemadır. Yaratıcının kimliği önem taşımaz. Filmi yapanlar, asıl savaşı yapanlarla karışmayı denemelidirler ve filmin teknik öğeleri, örneğin Franco Solanas'ın filmleri gibi, ayrıca şiirsel bir boyut da kazanıyorsa, bu neredeyse bir kazadır ve böyle bir kaza, sinemada çok az gerçekleşir. Son gördüğümüz propaganda filmleri, sendikacılığın zaferini göstermekle yetinen, belli bir popülizm içinde teselli arayan filmlerdi. (Dorsay, 1984, s. 49)

Sinema sanatı, sanat işlevinin yanında güçlü bir kitle iletişim aracıdır. Sinema eserlerinin üretim, reklam, dağıtım ve gösterim süreçlerinde kullanılan yöntem ve ekipmanlar, gerçek görüntüyü manipüle etmekle birlikte izleyicinin his ve düşüncelerini de manipüle etmeyi hedefler. Sinema sanatının dolaylı yoldan yaptığı bu manipülasyon birey ve toplumlar için yönlendirme, bilinçlendirme, toplumsal vicdanı rahatlatma ve devlet politikalarını halkın gözünde normalleştirme amacı taşıyabilir.

Siyasal İrlanda sineması Kuzey İrlanda ve İngiltere arasında yaşanan askeri ve sivil çatışmaları ve bunların ülke hakları üzerindeki etkilerini konu edinmiştir. İngiltere yapımı ya da İngiltere ortak yapımı sinema filmlerinde İrlanda, IRA, İrlanda halkı, İngiliz ordusu ve İngiliz halkı unsurları işlenmektedir. İngiliz sineması temel olarak şu iki öncelikli amaca hizmet etmektedir: Kuzey İrlanda ve İngiltere arasında yaşanmış olan şiddet olaylarını kamuoyu nezdinde normalleştirmek, İngiltere ordusunun uyguladığı orantısız şiddeti neden sonuç ilişkisine dayandırmak.

Bu açıdan bu araştırmada, Kuzey İrlanda ve İngiltere arasında yaşanan, siyasi ve askeri mücadelenin, sinema sanatı yoluyla metalaştırılan özgürlük ve IRA kavramları Marksist estetik algısıyla incelenecektir.

Araştırmanın Aracı: Sinemanın kitle iletişimindeki etkin gücü, çeşitli ideolojileri savunan kişi ya da gruplar tarafından propaganda, yönlendirme ve eğitim gibi çeşitli ideolojik amaçlar için kullanılmıştır.

Buraya kadarki çalışmada özetlenen ve örneklendirilen bilgilerden anlaşılacağı üzere; sinemanın kitlelere erişimindeki muazzam gücünü yerel ya da uluslararası baskı, diktatörlük ve sömürgecilik gibi durumlara maruz kalan ülkelerin kullandığı gibi kapitalist ideolojisini yaymak isteyen egemen konumdaki ülkeler de kullanmıştır. Dünya tarihinde çokça benzeri görülebilecek olan İrlanda – İngiltere bağımsızlık mücadelesi ve bu mücadeleyi tetikleyen din kaynaklı mezhep çatışması başta İrlanda ve İngiltere olmak üzere, tüm dünyada derin izler bırakmıştır. Sözü edilen literatür temel alınarak, bu araştırmada, İngiliz iştirakiyle üretilmiş siyasal temalı İrlanda filmleriyle emperyalizm arasındaki karşılıklı ilişki incelenmiştir. Araştırma ticari

sinema endüstrisinin bir ürünü olarak üretilen sinema filmlerinde, ideolojik söylemler kapalı bir yapıda kullanıldığından, bahsi geçen filmlerin ideolojik alt metin ve propaganda unsurlarının belirlenmesi amacını taşımaktadır.

Bu araştırma kapsamında aşağıdaki alt problemlere yanıt aranacaktır:

1. Emperyalist ideoloji sinemada propaganda unsurlarını nasıl kullanmaktadır?
2. Emperyalist ideoloji karşıt ideolojiye sahip kitle ve bireylere uyguladığı şiddeti sinema aracılığıyla toplum psikolojisi nezdinde nedensellik ilkesine nasıl dayandırmaktadır?
3. Bahsi geçen filmlerde özgürlük kavramı ideolojik olarak izleyiciye nasıl lanse edilmektedir?

Araştırmanın Önemi: Sinema ticari kazanç ve eğlence ögesi işlevlerinin ötesinde, birey ya da kalabalık kitlelere eş zamanlı ve anlatımı güçlendirecek görüntü, kurgu, ses, efekt gibi unsurlardan da istifade ederek erişen bir kitle iletişim aracıdır. Sinema ilk icat edildiği günden günümüze kadar geçen süreç içerisinde, farklı sinemacılar aracılığıyla farklı ideolojilere hizmet ederek, bu ideolojilerin yayılmasına ya da toplum psikolojisinin egemen güçler denetiminde yeniden yönlendirilmesine hizmet etmiştir.

Toplumsal olaylara paralel doğrultuda ilerleyen sinema sanatının süreç içerisinde yaşadığı değişim, sinema izleyicisinde de gözlemlenmektedir. Aleni propaganda çalışmalarının toplumlar tarafından kabul görmediği hatta karşı propaganda çalışmalarına neden olduğu günümüz dünyasında; sinemadaki propaganda çalışmaları örtülü biçimde gerçekleştirilmektedir. Bu açıdan İrlanda'nın askeri, politik ve toplumsal alanlarda verdiği bağımsızlık mücadelesini ya da sonrasını konu alan filmlerde ideolojik unsurlar ticari kaygıların arka planında, örtülü bir şekilde verilmektedir.

Bu tezin kapsamında siyasal İrlanda sinemasındaki egemen güce hizmet eden gizli ideoloji ve propaganda unsurları yeterince deşifre edilebilirse, ticari sinema filmlerinin alt metinlerindeki ideolojinin çözümlenebilmesi açısından izleyici ve sinemacıların zihninde bilinç oluşturacaktır.

Yöntem: Araştırmanın örneklem grubu, İrlanda bağımsızlık mücadelesini konu alan, İrlanda ve İngiltere ortak yapımı, barış görüşmelerinden sonra yapılmış *In the Name of The Father* (1993), *Bloody Sunday* (2002), *The Wind That Shakes the Barley* (2006) ve *Hunger* (2008) adlı filmlere yer verilmiş; böylece siyasal İrlanda sinemasında gözlemlenen propaganda unsurları temelinde Marksist felsefeyi barındıran ideolojik çözümlene yaklaşımı vasıtasıyla analiz edilmiştir. Film analizleri yapılırken Marksist estetik algısı ve sinema arasındaki ilişki irdelenmiştir.

BÖLÜM 1

SİNEMADA EGEMEN İDEOLOJİ VE PROPAGANDA İLİŞKİSİ

Tüm filmler politiktir, ancak her film aynı tarzda politik değildir. (...) filmlerin farklı tarzlarda politik oluşu bizi politik bir filmi neyin oluşturduğuna ilişkin daha özel bir düşünceye yöneltir. (Wayne, 2001, s. 9)

Propaganda sineması, militan sinema, devrimci sinema, karşı devrimci sinema hatta belgesel sinema gibi alt başlıklara ayrılmaktadır. Toplumların yaşadıkları sosyal değişimler, özellikle de yıkımlar ve yeniden varoluşlar sinemayı doğrudan etkilemektedir. Sinemanın gücünü faşistler de devrimciler de etkin olarak kullanmışlardır. Sinema sanatı apolitik kaldığı zamanlarda bile, düzene ayak uydurduğu için egemen gücün politikasını destekler niteliktedir, Benito Mussolini İtalya’ında bu apolitik duruşun ardına saklanan ve halkın dikkatini baskıcı rejimden uzaklaştırmak için rejim baskısı ile gizli propaganda yapan sinema endüstrisi rejimin çöküşü ile birlikte çökmüş ve “İtalyan Yeni Gerçekçi” akımının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Yönetenlerin kurduğu baskı tüm gücüyle devam ederken de gücünü kaybettiğinde de yeni ayırım noktalarının oluşmasına neden olmuştur. Malzemesi insan olan sinema sanatı, toplumun etkilendiği her olay ve ideolojiden doğrudan ya da dolaylı yoldan etkilenmiştir.

“Siyasal sinema egemen sınıfların çıkarlarını parçalayan anti-empyralist sinemadır” (Odabaş, 2013, s. 90). Siyasal sinemanın gelişimi, ülkelerin demokratik durumu, yönetim biçimleri, fikir özgürlüğü gibi çeşitli siyasal ve toplumsal durumlara bağlı olarak ilerlemektedir.

Siyasal sinemanın gelişmesi, toplumların siyasal özgürlüklerini elde etmeleriyle doğru orantılıdır. Siyasal özgürlüklerin, düşünce açıklama özgürlüklerinin kısıtlandığı ülkelerde siyasal sinema ya yapılamamıştır ya da yeraltına inmiştir. Düşüncesini açıklama olanağını, katı sansür ve ceza yasalarındaki düşüncenin açıklanmasını kısıtlayan, yasaklayan maddeleri nedeniyle, elde edemeyen çok sayıda yönetmen, çareyi, ülkesini terk ederek daha özgürce davranabileceği ülkelere göç etmekte bulmuşlardır. (Odabaş, 2013, s. 157)

Sinema ve politika ilişkisini iki ana tür olarak sınıflandırabiliriz, ilki doğrudan propaganda yapan, siyasi eylem ve olaylarla ilişkisini düz bir anlatım dili ile vermekten çekinmeyen ve propaganda kaygısını, sanat kaygısından yüksek tutan, devlet, sendika, dernek gibi kurumlarca yapılan filmlerdir. İkincisi ise sanat ve bir ticari ürün olan sinemadır. Toplum üzerinde egemen olan siyasal ve ideolojik durumların birbiriyle ve toplumla ilişkilerini yansıtır, kültürel ve ideolojiktir. Bu ayrımının kesin olarak yapılabilmesi mümkün değildir, bir siyasal propaganda filmi ticari olarak büyük başarılar imza atabilir, öte yandan ticari bir film taşıdığı siyasal etkinin gücünden dolayı propaganda unsuru olarak kullanılabilir.

Propaganda, bir öğretinin, düşüncenin, ideolojinin, inancın, siyasal görüş ya da bilginin tanıtılması, benimsetilmesi, yaygınlaştırılması ve toplum bilincince normalleştirilmesini amaçlayan söz, yazı, resim, müzik ve görüntü gibi çeşitli araçları kullanan eylemler bütünüdür.

Aristarco'ya göre, "Siyaset, insanın, insan, özgürlüğün varlığıdır. Oysa propaganda sineması, insan korkusunu, insan özgürlüğü korkusunu içerir. Totaliter yönetimlerin saklanmış zayıflığını ortaya koyar. İdeolojinin güçsüzlüğünün itirafıdır bu" (aktaran Dorsay, 1984, s. 49).

"Propaganda anlamlı semboller ya da öyküler, söylentiler, haberler, resimler ve toplumsal iletişimin diğer biçimleriyle düşüncelerin denetimidir" (Laswell, 1927, s.

9). Kitle iletişiminin en etkili unsurlarından biri olan sinema sanatı sahip olduğu içerik çeşitliliği ve çekiciliği ile diğer tüm iletişim araçları gibi bir propaganda aracıdır.

Propaganda, tek taraflı ve doğruluğu ispatlanamayan bir kitle iletişim yöntemidir. “Tek taraflı bir kitle iletişim metodu olduğu için tutum ve eğilimlerin serbest bir alış-veriş tekniğine dayanmaktan çok bir takım yapay manevra ve stratejiler yoluyla seçilmiş mesajların alıcılara aktarılması esasına dayanmaktadır” (Burns ve Peltason, 1960, s. 273).

Propagandanın özelliklerini sıralarsak;

- Tek yönlü ve taraflıdır.
- Seçilmiş verileri kullanır.
- Kitle ve bireylere hitap eder.
- Tekrardan faydalanır.

“Bütün propaganda türlerinin kullandığı temel mekanizma, mevcut olan veya olmayan herhangi bir açık delil ya da mantıki bir zemin sunmaksızın, diğer kişileri belli bir inancı kabullenmeleri için ikna etmek olarak tanımlanan telkindir” (Brown, 1992, s. 24).

Propaganda amacına ulaşmak için telkinden faydalanır, ancak faydalanılan fikir hedef konumundaki toplumun temel altyapısı ile uyumsuzsa propaganda amacına ulaşmaktan öte ters tepki verir.

Propaganda sırasında kullanılan ve insan zihnine uyan bazı özel telkinler şunlardır:

- (...) İnsanları belirli tiplere göre gruplandırarak bu doğrultuda mesajlar vermek, örneğin: zenci, kapitalist, komünist(...)
- İsimlerin değiştirilmesi; Rus için “kızıl”, Yahudi için “yid” (...)
- (...)Amaca uygun gereçler seçilerek uygulanır. (...)
- Yalan.

- Tekrarlama.
- İddia; tartışmadan kaçınır ama tezi güçlendirecek cüretkâr iddialarda bulunur.
- Düşman tespiti. (...)
- Otoriteye sığınma; telkin otoriteye sığınma ihtiyacını doğurur.(...) Böylece birey kitleye sığınarak dışlanmaktan kurtulur. (Özdemir, 1995, s. 83)

Propaganda insanlık tarihiyle yaşıt bir olgudur. Tarihin her aşamasında insanlar, kendi fikirlerini karşılarındaki birey ve toplumlara kabul ettirmek, mevcut fikir, tutum ve yaklaşımları değiştirmek adına propagandayı etkin bir şekilde kullanmıştır.

Baskıcı bir güç ile ilerleyen propaganda kısa süre için amaca hizmet etse de birey ve toplum propaganda unsuru olarak kullanılan fikir ve ideolojilerin gerçekliğini ve karşıtlığını sorguladığında propaganda geçerliliğini yitirecektir. Adolf Hitler'i bu duruma örnek gösterebiliriz. Yalana dayalı propaganda faaliyetleriyle toplum üzerinde baskı kurarak ırkçılığı ön plana çıkartıp kitleleri peşinden sürüklemiştir, öte yandan devrimi tanıtmak ve yaymak amacını taşıyan Sovyet sineması devrimin ivmesinin hızlıdan normale dönüşümüyle önce hız kaybetmiş sonrasında ise rejimin uyguladığı politikalar nedeniyle sona ermiştir.

Siyasal sinemanın amacı kamuoyu yaratmaktır. İletmek istediği düşüncenin yandaşlarında, militanlarda bir bilinç yaratma, onları o konu üzerinde düşünmeye çağırma amacı taşımaktadır. (...) Bu bilgilendirmenin gerisindeki amaç ise bu konulara duyarlı insanları harekete geçirmektir. Ele aldığı konuyu bir belgesel titizliğiyle ama dramaturjiyi ve kurguyu da kullanarak işlemek ve bir tartışma ortamı yaratmaktır. Bunu yaparken kullandığı araçlar ise (...) siyasal olaylar, siyasal kişilikler, siyasal simgeler, kuramlar, ideolojilerdir. Tüm bunları kullanarak seyircinin daha önceden hesaplanmış önyargılarını ve ilgi alanlarını harekete geçirecek filmler yaparak onları politize ederek belli bir olaya ya da olaylar bütününe duyarlı olmalarını sağlanmak istenmektedir. (...) Siyasal sinema iletisi olan sinemadır. Bu yüzden de egemen güçlerle ters düşüyorsa çeşitli engellemelere uğrayabilir. (Odabaş, 2013, s. 34)

Gerçek sinemayı, yaratıcı sanatçının içinde yer aldığı toplumun maddesi üretir. (...) Çeşitli dönemler ve rejimlerde, sinemayı bir propaganda aracı biçiminde kullanmak isteyen iktidarlar ve partiler her zaman var olmuştur. Siyasal sinemanın keskin yol ayrımı propaganda yapıp yapmamaktadır. Sanatın doruklarına uzanmış siyasal yapıtlar, bir yerde insan tarihinin en büyük bildirimlerini verseler de, propaganda ile sanat arasındaki kesin ayrımı göz önünde tutmuş ve sanat ile bütünleşmiş bulunan filmlerdir. (Gevgili, 1989, s. 123)

1.1. Sovyetler Birliği Sinemasında Propaganda

1917’de Lenin önderliğindeki Bolşeviklerin, Rusya’da gerçekleştirdiği Büyük Ekim Devrimi, Marks ve Engels tarafından kuramsallaştırılan sosyalizm olgusunun ilk defa bir ülkede iktidarı tamamen ele geçirmesidir. Dünyanın dikkatlini üzerine çeken bu devrim tümünden yeni bir yaşam tarzını da beraberinde getirmiştir. Büyük Ekim Devrimi, Fransız İhtilali’nde eylemsellik boyutuna ulaşan burjuvazinin karşıtı olan proletaryayı temsil etmektedir.

Marksistlerin devlet erkine sahip olmasıyla, eğlenceye karşı eğitim, geleneksele karşı radikal biçim, dramatik yapıya karşı belgesel, edebi olana karşı görsel iletişim, yabancıya karşı (özellikle Hollywood) yerli modeller, etnik milliyetçiliklere karşı ulusal kültür, dini kültüre karşı seküler kültür, kente karşı kır ve popüler izleyiciye karşı entelektüel yaratıcılar üzerine sorunlar, teorik olmakla birlikte pratik konular da yükselişe geçti. (Kleinmans, 1998, s. 107)

“Sinema bizim için sanatların en önemlisidir” (Karaganov, 2009, s. 9) ifadesinde bulunan Lenin, sinemanın ticari kârlılık güdüsündeki egemen ideolojinin elinde, kitleleri yozlaştıracak tehlikeli bir silaha dönüşeceğini söyledikten sonra; “Ama kitleler doğal olarak sinemayı ele geçirdiklerinde ve sinemaya sosyalist kültürün

militanları egemen olunca kitlelerin eğitiminin en güçlü araçlarından biri olacaktır” (Karaganov, 2009, s. 81) analizinde bulunmuştur.

Sosyalist bilincin topluma en etkili biçimde sinema ile verileceğini savunan Lenin, “(...) ideolojimizden ilginç yaşam dilimleri çarpıcı filmlerle gösterilmelidir ve bu yaşam dilimleri halkın dikkatine sunulmalıdır, en önemli, en cesaret verici gelişmeler, en iyi şeyler hem bizde hem öteki sınıfların ve yabancı ülkelerin yaşamında etkili olmalıdır” (Karaganov, 2009, s. 84-85) ifadesiyle sinemaya yüklediği görevi açıklamıştır. Bu noktada Sovyet ve Nazi propaganda sinemalarını birbirinden ayırtıran temel farklardan birisi de sanat kaygısıdır. Nazi sinemasında sanat kaygısı göz ardı edilirken, Sovyet sinemasında Büyük Ekim Devrimi sonrası sanat kaygısı başlamıştır.

“*Türkiye'nin Kalbi Ankara*” (1934) adlı filmi çeken dönem yönetmenlerinden Sergey Yutkeviç'e göre, “(...) Devrim, açıkça örgütlenme eksikliği, insan eksikliği duyuyordu; bunu anlamıştık, ülkemiz bizden çalışmamızı bekliyordu. Açıkta ki, ülkemizin kültürün her alanında insanlara ihtiyacı vardı.” (Yuktevic, 2003, s. 6)

Büyük Ekim Devrimi öncesinde ülkenin içinde bulunduğu iç savaş ve karışıklıklar neticesinde ülke genelinde yetişkin sayısının düşmesi, genç nüfusun Lenin hakimiyetinde sinema endüstrisinde aktif olmasına sebebiyet vermiştir.

“Ekim Devrimi coşkusu çok genç sosyalist devletin genç yaratıcıları için ve özellikle genç sinemacılar için bir esin kaynağı olmuştur ve bu sanatçılar bu sayede Lenin'in gösterdiği yolu izlemişlerdir (...)” (Schnitzer, 2009, s. 150). Schnitzer'in Lenin'in yolu olarak tanımladığı durum, Lenin tarafından daha sistematik olarak analiz ediliyordu. Bu analiz sansür mekanizmasını hatırlatsa da genç sinemacıların tamamı Marksist ideolojiyi benimsediği için herhangi bir olumsuzluğa ya da zoraki yaptırıma sebebiyet vermemiştir.

Her sanatçı, kendini sanatçı olarak kabul eden her insan kendi ideallerine göre, tam bir özgürlük içinde yaratma hakkına sahiptir... Ama doğal olarak biz komünistiz. Ellerimizi kavuşturup oturamayız ve meydanı boş bırakıp kaos oluşmasına izin veremeyiz. Bu süreci belli bir plana göre yönlendirmemiz ve sonuçlarını tamamlamamız gerekir. (Karaganov, 2009, s. 94)

Sinemayı temel kitle iletişim aracı olarak gören Sovyet sinemacılar devrimi topluma benimsetmek için yeni kuram ve uygulamalar geliştirdiler. Şüphesiz ki genç Sovyet sinemacıların sinema endüstrisine getirdikleri en büyük yeniliklerden birisi de “montaj”dır. “Montaj, yapılan çekimlerin olay örgüsüne uygun sıralanarak düzenlenmesi, birbirine eklenmesi şeklinde tanımlanan ‘kurgu’dan farklı olarak, seçilmiş parçaların yan yana gelişiyile ortaya çıkan ve parçaların kendi başlarına içerdikleri anlamda farklı olan yeni, özgün bir anlamı, duyguyu ya da düşünceyi yaratmaktadır” (Abisel, 2003, s. 258).

Büyük Ekim Devrimi sonrasında Sergey Aizenştayn, Sovyet ve dünya sinema endüstrisindeki montaj kuram ve uygulamalarına yeniden yön vermiştir. Aizenştayn’ın ilk büyük filmi *Grev*’dir (1925), atraksiyon montajı olarak isimlendirilen tekniğin ilk uygulamasını bu filmde yapmıştır. “Sovyet resmi yayın organı Pravda filmi Sovyet sinemasının “ilk devrimci yarataısı” olarak tanımlanmıştır” (Abisel, 2003, s. 235).

Grev filminin asla yadsınamayacak bir özelliği de ilk defa işçi sınıfının beyazperdeye yansıyor oluşudur. Bu durum devrimin kitlelerce benimsenmesi amacına hizmet etmektedir. “*Grev*’in... müthiş önemi, beyazperde de işçi imgesinin ilk defa gözükmesinde yatar. İlk defa bir Sovyet sanatçısı, işçi sınıfının devrimci mücadelesinin muzaffer öyküsünü korkunç bir inandırıcılıkla anlatıyordu. Bu mücadele yüzlerce ‘sansasyonel’ Alman ya da Amerikan filminden bin kat daha heyecanlıydı. *Grev* ide daha sonraki *Potemkin Zirhlısı* gerçekten yenilikçi olan çalışmaların ideal örnekleriydi.(Yutkevic, 2003, s. 48)

Devrimden sonra Rusya Marksizm ile modernizm arasında olağanüstü verimli ilişkiler sahnesiydi (...) sık olarak modernizm içinde işleyen dört özelliği saptayabiliriz. Bunlar:

- Montaj tekniği
- Kendine gönderme yapma
- Geçmişten kopma
- Moderniteden - özellikle kentten, yeni teknolojiden ve kitlelerden-büyülenmesidir” (Wayne, 2001, s. 40).

“Marks ve Lenin’e olan sadakatini sürdürerek, teorilerini onların ortaya koydukları görüşler etrafında düzenlemiştir” (Andrew, 2000, s. 49).

Sinema tarihinde en iyi propaganda filmlerinden birisi olarak kabul gören *Potemkin Zirhlisi*, , Çarlık rejimine karşı başlayan ve başarısız olan 1905 ayaklanmasının yirminci yıl dönümü için hükümet tarafından ısmarlanmış bir propaganda filmidir. Propaganda amacının yanında sanat kaygısı güdülen çekilen film, kurgunun ilk defa kullanıldığı bir başyapıttır.

Atilla Dorsay (1984) *Potemkin Zirhlisi* filmini beş bölüme ayırmıştır:

- “Yemek olarak verilen kurtlu eti yemek istemeyen denizcilerin hoşnutsuzluğu, isyanın ilk belirtileri;
- İsyanın başlangıcı, isyancıların üzerine ağ atılarak yakalanmaları, askerlerin isyancılara ateş açmak istemesi sonucu subayların yakalanarak denize atılması;
- Şafakta ıssız Odesa şehri, halkın rıhtıma toplanması, bir kadının heyecanlı konuşması...
- Odesa’nın büyük merdivenleri... Halkın, kendisine ateş açan askerlerle karşılaşması; Ölüm ve kan... Cesetleri çiğneyip geçen askerleri ölü çocuğunu taşıyan ana, bir çocuk arabasının gittikçe hızlanarak aşağıya inmesi, Potemkin’in kükreyen topları, dikilen taştan bir aslan...

- Gemicilerin korkusuna karşılık, isyancı Potemkin'in ateş açmayan Çar filosunun arasından, gemi güvertelerini dolduran binlerce denizcinin 'Kardeşler... Kardeşler...' sesleri arasında kayıp geçmesi..." (Odabaş, b.t.).

Dorsay'ın (1984) Ayzenştayn'dan yaptığı alıntıya göre, "Bir ayrıntı bazen ait olduğu bütünü tümüyle aksettirebilir. Böylece kurtlu etler; bütün bir emekçi kitlesinin içinde bulunduğu kötü koşulların bir simgesi olmakta, güvertede olanlar; bütün bir çarlık rejiminin zalimliğini çağrıştırmaktadır" (aktaran Odabaş, b.t.) Ayzenştayn bu ifade ile, o güne kadar sinema endüstrisinde kullanılan kurgu mantığına, sembollere ve hatta oyunculuğa getirdiği yeni bakış açısını özetlemiştir.

Potemkin Zırhlısı filminde başrol oyuncusu, dekor, stüdyo, makyaj gibi unsurlar yoktur. Alışıla gelmişin dışında film, merkeze birey yerine toplumu koymaktadır. Abisel'in değerlendirmesine göre:

"(...) filmin insanı ele alışı, dayanışmayı sergileyişi ve ayaklanan halkın gücüne yönelik inancı dile getirişi... Ayzenştayn'ın kitlelerin devrimci eylemini anlatırken gösterdiği ustalık, özellikle kitleyi oluşturan bireylerin etten, kemikten yaşayan insanlar olarak sunuluşu, hem duygusal hem de düşünsel açıdan etkilidir" (Abisel, 2003, s. 237-238).

Film seyircileri Potemkin'de ve Odesa sokaklarında olup bitenlere doğru sürükler kaçınılmaz bir biçimde. Kurşuna dizilen insanlar bizizdir adeta... Bakunilçuk'la birlikte 'kardeşler siz kime ateş ediyorsunuz?' diye bağırınlar bizizdir sanki. Amirallik filosuyla eşit şartlarda olmayan bir savaşta ölmeye hazır olanlar, topların çevresinde hazır bekleyenler bizizdir sanki. Ve öbür gemilerdeki kardeşlerimizin alkışladıkları, saflar arasından bayraklarla geçen muzafferler de bizizdir sanki. (Karaganov, 2009, s. 100)

Sergey Ayzenştayn *Potemkin Zırhlısı* filmiyle birbirinden tamamen bağımsız çekilmiş, tek başına anlam ifade etmeyen çekimleri, atraksiyon montajı tekniğiyle birleştirerek sanatsal propagandanın mümkünlüğünü kanıtlamıştır.

Devrim sonrası Sovyet sinema endüstrisinde Ayzenştayn'ın yanında, V. İ. Pudovkin ve Dziga Vertov'u da öne çıkartmıştır. Pudovkin'de Ayzenştayn gibi montaj tekniği kullanmıştır. Ancak Pudovkin'in daha sade bir anlatım tarzı vardır, devrimi sunarken toplumdaki ziyade bireyi ele almayı tercih etmiştir.

Dziga Vertov döneminin diğer sanatçılarının aksine filmlerinde kurmaca öykü anlatımına yer vermeyerek "Sinema-Göz" kuramını geliştirmiştir. "Şimdiye kadar film-kamerasını gözümüzün işleyişini taklik etmeye zorladık. Ve daha iyi kopyaladıkça çekimin daha iyi olduğunu düşündük. Bu günden itibaren kamerayı özgürleştiriyor ve onu kopyalamaktan çok farklı olarak tam tersi yönde çalıştırıyoruz. (aktaran Wayne, 2001, s. 41)

Kentsoylu tiyatrunun ve sahneleme geleneğinin, sinema üzerindeki etkisi kırılmalıydı. Bunun yolu sinemadan yazarları, yönetmenleri, dekorları, provaları kaldırmaktan geçiyordu. Ancak bu yolla, sinemanın kitleleri uyutan 'şeytani bir kentsoylu oyuncu' olması engellenebilirdi. Amacı canlı olguları araştırmak olan film kamerasının gerçek hedefinden sapmasına, bu yöntemler ve bu yöntemleri bilerek kullanan kentsoylular neden olmuştu. Edebi metinler ve ayrıntılı çekim senaryoları, sinemanın doğasına ve ondan beklenen işleve taban tabana aykırı olduğundan, bunlar bir yana bırakılacak ve kamera stüdyoların dışına çıkarak, yaşamın içine girecektir. (Abisel, 2003, s. 220-221)

Vertov sinema-göz kuramına ilişkin, "Devrimci sinemanın gelişme doğrultusu bulunmuştur. Bu yön tam da aktörlerin başlarının ve stüdyoların çatılarının üzerinden geçip, doğrudan hayata, gerçek, dramatik ve dedektif gerçekliğe doğru akmaktadır." (Vertov, 2003, s. 114).

(...) böylelikle belgesel imajları bir araya getirmeyi ve bunları heyecan verici ve anlamlı bir birlik içinde birleştirebilmiştir. Öyle ki belgesel sinema şiirin ve siyasal – toplumsal yaşamın dilini konuşmaya başlamıştır. Basit, olay tespit edici gibi görülen belgesel sinema ‘dünyanın komünist gözle açıklanması’nın etkili bir aracına dönüşmüştür .(Karaganov, 2009, s. 88)

“Rusya’da devrimci modernizmin gelişmesi, artık Stalin’in egemenliğinde olan Komünist Parti’nin sanat dallarına resmi bir kültürel çizgiyi dayattığı 1932’de sona erdi” (Wayne, 2001, s. 46).

Çarlık rejiminin bitişine neden olan Büyük Ekim Devrimi, Sovyet Sinemasının başlangıcıdır. İkinci Dünya Savaşına kadar yükselişini koruyan Sovyet sineması, Nazilerin dünya üzerindeki tahribatından hem savaşın maddi yükü hem de film hammaddesinin kısıtlı oluşundan dolayı duraklama dönemine girmiştir. İkinci Dünya Savaşı’nın ardından Amerika Birleşik Devletleri ile girilen soğuk savaş ve soğuk savaş psikolojisi, Sovyet sinemasını tam olarak durduramasa da gücünü kaybetmesine yetmiştir. Sovyet propaganda sineması 1991 yılında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin dağılmasıyla sona ermiştir.

1.2. Nazi Sinemasında Propaganda

Hitler, propaganda kuramını beş madde halinde listeler:

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

Nazizm için faşizmin Alman yorumu diyebiliriz. Nietzsche'den Bismarck'a çeşitli düşünürlerin fikir ve ideolojilerinden parçalar taşıyan Nazizmi Battal Odabaş (b.t.) beş madde ile açıklıyor:

- “İrkçılık
- Otorite
- Anti-semitizm
- Diktatörlük
- Anti-komünizm”.

Nazi Almanya'sı propagandayı etkili bir biçimde kullanmıştır, öyle ki Paul Goebbels'in sorumluluğunda Aydınlanma ve Propaganda Bakanlığı adıyla bir bakanlık açılmıştır. Goebbels, Alman sinema endüstrisini devlet kontrolüne alarak birçok propaganda filmi üretmiş, Nazizm ideolojisinin topluma empoze edilmesinin yanı sıra Alman emperyalizmini diğer ülkelere yayma görevini de üstlenmiştir. Goebbels'in başkanlığındaki kurum yedi farklı oda oluşturmuştur:

- Plastik Sanatlar Odası
- Müzik Odası
- Tiyatro Odası
- Edebiyat Odası
- Basın Odası
- Radyo Odası
- Film Odası

Almanya'da aktif durumdaki tüm sanatçılara, sanatlarını icra edebilmeleri için alanlarındaki odaya üye olma zorunluluğu getirilmiştir. Film Odası yapımcılara, bir oda yetkilisinin filmlerin yapım aşamasında rol alması şartını koşmuştur.

Goebbels'in film endüstrisini elinde tutmak adına yapmış olduğu hamlelerden birisi de, Film Kredi Bankası'nı kurmaktır. Ekonomik buhran içerisinde olan Alman film endüstrisi, devlete bağımlı kılınarak istenilen sansür mekanizması içerisine

çekilmiştir. Reich'in Film Yasası ile Nazizm'e aykırı fikirler içeren filmler daha senaryo aşamasındayken yasaklanmıştır. Film setlerinde, sansür kurulundan bir temsilci bulunmasını zorunlu kılan film yasasına göre, tamamlanan film sansür kurulunun son kontrolünün ardından gösterime girmektedir.

Nazi iktidarının sinema yoluyla yapılacak propandaya gösterdiği önem ve karşı propaganda olabilecek tüm durumların önüne geçmek için oluşturduğu sansür sisteminin ana nedeni olarak Alman halkının sinemaya olan yoğun ilgisini gösterebiliriz.

“1939 yılında Almanya’da toplam 624 milyon sinema bileti satılırken 1943 yılında bu sayı bir milyar yüz milyona kadar çıkacaktır” (Glaser, 1997, s. 173). “5500 olan sinema salonu sayısı ise işgal bölgeleriyle birlikte 8600’e çıkacak, toplam iki milyon sekiz yüz bin koltuğa ulaşacaktır” (Reichel, 1991, s. 187). “1939’da bir Alman vatandaşı senede on buçuk kere filme giderken bu sayı 1942’de 14,3’e ulaşmıştır” (O’Brien, Mart-Elisabeth, 2002, s. 178). Goebbels’in bir konuşmasında kullandığı, “Sokaklar ne kadar kararırorsa sinema salonları o kadar aydınlanmalı, zamanın şartları ne kadar zorlaşırsa sanat insanın ruhunu o kadar yüceltmelidir” (Reichel, 1991, s. 180).

“Nazi iktidarı döneminde çekilen filmlerin %27’si ciddi konulu, %11’i aksiyon, yarısına yakını eğlence türündeyken sadece %14’ü doğrudan propaganda filmiydi” (Reichel, 1991, s. 181). Bu sayılara salon sahiplerinin her gösterimden önce oynatmakla yükümlü olduğu haftalık haber filmleri dahil değildir. Komedi filmlerinin sayısının yüksek olması hükümet için yüksek önem taşımaktadır. Çünkü komedi filmleri toplum üzerinde iyimser izler bırakmaktadır. Goebbels’e göre iyimserlik, zorlukları yenmekte, engelleri aşmakta en güçlü silahtır. İyimserlik odaklı bir stratejide doğrudan propaganda yapmanın toplum üzerinde ters tepki çekebileceğini öngören Goebbels’e göre propaganda örtülü olarak yapılmalıdır.

Goebbels film odasının başına Fritz Lang’ı getirmek ister, ancak, Alman sinema endüstrisinin, Aydınlanma ve Propaganda Bakanlığı, film odası, sansür kurulu gibi kurumlar ve kanunlarla Nazi hükümetinin tam kontrolüne girmesinin ardından Fritz

Lang, G.W. Past, Erich Pommer gibi sinemacılar Almanya'yı terk etmiştir. Goebbels ülkeyi terk eden yönetmenlerin filmlerine el koyarak ülke içindeki gösterimlerini yasak ilan etmiş ve ülke dışına çıkışlarını da engellemiştir.

Goebbels Alman sinemacılarla 1933 yılında bir toplantı yapmıştır. Erksan'a göre, "Bu toplantının düşüncesini Lenin'in 'Tüm sanatların en önemlisi sinemadır.' sözü oluşturmaktadır. Çünkü Goebbels Alman sinemacılarına örnek film olarak Sergey Aizenştayn'ın "*Bronênosest Potemkin*" (*Savaş Gemisi Potemkin*, 1925) filmini gösterir. Goebbels'e göre Potemkin, mükemmel bir sanat filmi olmanın yanı sıra, etkili ve usta bir propaganda filmidir" (akataran Odabaş, b.t.).

Nazi hükümeti dönemi, propagandaya hizmet eden Franz Seitz, Hans Bertham, Veit Harlan ve Leni Riefenstahl gibi yönetmenleri beraberinde getirmiştir. Leni Riefenstahl ise çektiği "*İradenin Zaferi*" (*Triumph Des Willens*, 1935) ve "*Olimpia*" (*Olympia*, 1938) filmleriyle hem Alman, hem de dünya sinema tarihinde kendine yer bulsa da daha sonra sinema endüstrisinde varlık gösterememiştir. Riefenstahl dönemin sayılı kadın yönetmenlerindendir, çektiği filmleri "nesnel kaygılarla çekilmiş belgesel" yada haftalık haber filmi olarak isimlendirse de, sinema otoriteleri bahsi geçen filmlerin propaganda filmi olduğu hususunda mutabık kalmışlardır. Film 1935 Venedik Uluslararası Film Festivali'nde altın madalyaya kazanırken, 1937 Paris Film Festivali'nde Büyük Ödül'e layık görülmüştür. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Amerikan, İngiliz, Fransız ve Sovyet'ler tarafından kurulan komisyonca (Allied Control Mission) *İrandenin Zaferi*, Alman ve dünya sinemalarında yasaklanmıştır.

İradenin Zaferi filmi, Nazi birlikleri ve Nazi Partisi'nin tören ve kutlamalarını, özellikle Nürnberg geçit törenini büyük titizlik ve başarı ile sergilemektedir. Filmde başta Hitler olmak üzere Nazi Partisi üyeleri, işçi sınıfı yüzlerce Alman vatandaşı, Zeppelin Havaalanı ve Luitpold Stadyumu yer almaktadır. Filmin çekim sürecinde 36 kamera kullanılmıştır. Filmde, Hitler'e karşı yüceltmeler, Alman ekonomisinin ve Alman toplumunun gücü gibi unsurlar propaganda aracı olarak, döneminin ilerisinde teknik ve estetik biçimler ile Alman ve dünya toplumlarına sunulmuştur.

Reifenstahl'ın 1936 Berlin Olimpiyatları'nı konu alan *Olympia* filminin montajını ancak 1938 yılında tamamlayabilir. Venedik Film Festivali'nde (1938) birincilik ödülü almasının ardından, 1948'de Uluslararası Olimpiyat Komitesi Reifenstahl'a onur madalyası vermiştir. *Olympia*, çekim teknikleri ve montaj tekniklerine getirdiği yeniliklerin yanı sıra ışık kullanımı yönünden de sinema tarihinde kendine yer bulmayı başarmıştır.

Leni Reifenstahl, *İradenin Zaferi* filmini çekerken propaganda amacıyla olmadığını, Sklar'ın çalışmasına göre, "Hitler politik bir film istemedi, sanatsal bir film istedi" (aktaran Odabaş, b.t.) ifadesiyle iddia etse de, film endüstrisinin içerisinde olduğu durum göz önüne alındığında, bu açıklamanın eksik ve yetersiz olduğu kanısına varabiliriz. Sklar'ın (1994) çalışmasına göre, Reifenstahl kendisini *Cinêast* dergisinde, "*İradenin Zaferi*'ni yapmaktan dolayı üzgün olabilirim ve üzgünüm (...) Fakat dudaklarımdan hiçbir zaman anti-semitist sözcükleri dökülmedi. Ne de o konuda bir şeyler yazdım. Asla anti-semitist değildim ve hiçbir zaman Nazi Partisi'ne üye olmadım. Öyleyse suçum nedir? Söyleyin bana" (aktaran Odabaş, b.t.) ifadeleriyle savunmuştur.

Nazi sineması üç temel amaca hizmet etmektedir, bunlar Nazizm ideolojisini benimsetme, toplumu yönlendirme ve toplumun üzerindeki savaş stresini hafifletmek. Nazi iktidarının sinema endüstrisinde alışılmış sanat kaygısının yerine popülerlik kaygısını yerleştirmiş olması Hitler ve Nazi Partisi'nin büyük kitlelere ulaşma amacını desteklemektedir. Propaganda sinemasında, sinema bir amaç değil, toplumları etkilemek, yönlendirmek ve sakinleştirmek için bir araçtır. Propaganda sinemasının Alman halkı üzerindeki tartışılmaz etkisi, propaganda sinemasının toplumlar üzerindeki gücünün kanıtlarından biridir.

1.3. İngiliz Belgesel Sinemasında Propaganda

Sovyet ve Alman sinemasındaki gibi İngiltere belgesel sineması da doğrudan ya da dolaylı yoldan propaganda aracıdır. Toplumsal olay ve yıkımların toplum üzerinde bıraktığı etkileri normalleştirmek, gerçek ya da gerçek kabul edilen bilgileri aktarmak

için ortaya çıkmıştır. İngiltere’de yükselişe geçen belgesel sinema hareketi sonucunda, sinemanın kitlelere erişim ve etkileme gücünün bilincinde olan İngiltere tarafından “İngiliz Belge-Film Okulu” kurulmuştur. Okulun başında ise bu hareketi başlatan, yönlendiren ve “belgesel” terimini bugünkü anlamıyla ilk defa kullanan John Grierson vardı. Grierson belgeselin bir sanat eserinden öte bir iletişim biçimi olduğunu savunmaktadır; buna göre belgesel sanata değil, politikaya, ideolojiye ve ekonomiye hizmet etmelidir.

Grierson’un hükümet desteğiyle çektiği ilk film “*Balıkçı Tekneleri*”dir. (1928) Bu film Grierson’un yönetmenliğini üstlendiği tek filmidir, Kuzey Denizi’nde ringa balığı avlayan balıkçıları konu almaktadır. “(...) Grierson yaklaşım olarak dramatik iletişim araçlarıyla ve yorum yaparak yola çıkmanın bireyleri ortak bir duygu ve düşünce ortamına götürebileceği, bunun da uygar yaşamın karmaşık yönlerini değerlendirmede toplumsal yarar sağlayabileceği yönündedir” (Adalı, 1986, s. 47).

Belgesel filmin dünyadaki öncüsü sayılan John Grierson, belgesel filmin gözlenmiş, seçilmiş ve gerçek dünyaya açılmış yeni ve yaşamsal bir sanat formu olduğuna inanmakta; ikinci olarak, belgesel film yapımcısının, materyali üzerinde öykü filmi yapımcısından daha geniş bir imge gücüne sahip olması gerektiğini vurgulamakta ve üçüncü olarak da, materyaller ve öykülerin, yapay konulardan daha gerçek olan kaynaklardan alınması gerektiğini söylemektedir” (Barsam, 1973, s. 8).

’Belgesel’ kelimesini ilk olarak kullanan John Grierson’a göre belgesel film; ‘olanın yaratıcı bir uygulamadan geçirilmesi’dir. Philip Dunne ise belgesel filmi, ‘doğası gereği deneysel ve yaratıcı olan’ olarak tanımlar. Dunne, genel kanının aksine, belgeselde oyuncuların da kullanılabilirliğini söyler: ‘Belgesel, düş ya da gerçekle ilgilenebilir. Metni olur ya da olmaz. Fakat belgesellerin bir tek ortak yanı vardır, kesin bir gereksinimden doğarlar. Belgeseller, bir düşün silahıdır ve hemen her zaman propaganda aracıdır. (Coşkun, 2003, s. 129)

İngiliz Belgesel Film Okulu yayınladığı manifesto ile film üretim ve gösterim tekniklerine dair yaklaşımını deklare etmektedir.

- “Bizler sinemanın çevresini gözlem ve hayatın içinden seçim yapabilme kapasitesinin yeni bir yaşamsal sanat formu olarak kullanabileceğimize inanıyoruz. Stüdyo filmleri çoğunlukla gerçek dünyayı kadraja alma imkanını göz ardı etmektedir ve yapay arka planlarla sergilenen hikayeler fotoğraflanmaktadır. Belgesel ise yaşamdan hikayeleri ve sahneleri sergiler.
- Bizler orijinal (veya yerel) oyuncu ve orijinal (veya yerel) sahnelerin modern dünyanın ekran yorumu için daha iyi rehberler olduğuna inanıyoruz. Onlar sinemaya müthiş bir kaynak sunarlar. Onlar gerçek dünyanın karmaşık ve şaşırtıcı oluşumlarına, stüdyonun yapay sahnelerinden ve stüdyo makinistinin yaratıcılığında daha fazla yorum gücü verirler.
- Biz ham olarak alınan materyalin hikayelerden daha uygun (felsefi yaklaşımda daha gerçekçi) olduğuna inanıyoruz. Doğal mimiklerin ekranda özel bir değeri vardır. Sinema geleneğinin biçimlendirdiği veya zamanla yıpranmış bir hareketi canlandırmak için sansasyonel bir kapasiteye sahiptir. Kameranın dikdörtgen kadraji hareketi açığa vurur, ona zaman ve mekanda maksimum görüş kazandırır. Bunlara ek olarak belgesel samimi bir bilgi arşivi toplar, stüdyonun yap boz mekaniği ve şehirli aktörlerin yorumları için bu ekti imkansızdır” (aktaran McLane, 2012, s. 16).

İngiliz Belge-Film Okulu çatısı altında, *Balıkçı Tekneleri*'nin(1929) ardından, Londra Glaskow arasında posta taşıyan, posta trenini konu alan “*Gece Postası*” (1936) belgesel filmi üretilmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın toplumsal etkileri kitlelere ulaşana kadar ekonomik propagandaya yönelen İngiliz sineması, İkinci Dünya Savaşı'nın hazırladığı zeminde, *Londra Dayanabilir* (1940), *Bu Gecenin Hedefi* (1941), *Çöl Zaferi* (1943) gibi filmler üreterek propagandanın alışılmış amacına hizmet etmiştir. Grierson yönetmen koltuğuna sadece bir defa otursa da İngiliz Belge-Film Okulu

imzasıyla savaş, endüstri, toplum gibi konularda propaganda amacıyla üretilmiş belgesel filmlerin 43 tanesinin yapımcılığını üstlenmiştir.

Grierson'a göre:

Belgesel film hareketi başlangıçta halkın gözlemlemesiyle ilgili bir serüvendi. Film yerine ilke olarak belgesel yazı, belgesel radyo ya da resim de olabilirdi. Temel düşünce estetik değil toplumsaldı. Olağan bir olaydan bir dram yaratma ve bunu olağanüstüden çıkarılan dramın karşısına geçirme isteminden doğmaktaydı. Seyirciye burnunun dibinde olup bitenlerle kendi öyküsünü anlatmak, gözlerini bu öyküye yöneltebilmektir amacımız. İtiraf etmeliyim ki dünyanın gidişine kaygı duyan toplumbilimcilerdik. Bu karmaşık dünyada sorunlara toplumsal katılım sağlayacak her türlü araçtan yararlanmaya hazırдық.(aktaran Adalı, 1986, s. 38).

Her ne kadar Grierson film ilkesinin kendiliğinden, tesadüfi bir biçimde ilke edinildiğini ima etse de, sinemanın toplumlar üzerindeki etkisi dönemin kabul gören bir gerçeğiydi, edebiyat ve resim gibi alanlarda süregelen propaganda bir yana, aslında bütün bu malzeme yığını film afişleri, senaryo ve replikler, film eleştirileri gibi başlıklarla sinema ile buluşup anlatıyı güçlendiren unsurlar haline gelmiştir.

1.4. İtalyan Sinemasında Propaganda

Benito Mussolini'yi başbakanlık koltuğuna taşıyan Roma Yürüyüşü (1922), Nazi faşizminin İtalya'ya gelişinin habercisiydi. İkinci Dünya Savaşında etkinliğini koruyan Mussolini, Hitler'e benzer şekilde sinemayı bir propaganda unsuru, hatta bir silah olarak kabul ederek faşizmin İtalya'da yayılmasına ve kabul görerek normalleştirilmesine neden olmuştur. Faşist iktidarın yükselişinden önce süregelen fütürizm akımı, ülke ve dünyada yaşanan olaylar neticesinde durmuş, döneme ait eserlerin büyük bir bölümü kaybolmuştur.

Mussolini İtalya'sında üç film türü mevcuttu:

- Salon filmleri (Beyaz telefon filmleri)
- Tarihsel filmler
- Propaganda filmleri.

Faşizmin zeminini oluşturup toplumu sakinleştirmek için komedi ve melodram türünde çekilen salon filmlerine “Beyaz telefon filmleri” denir, bu resmi bir isim ya da tür ayrımı değil, eleştirel bir yaklaşım, küçümseme için takılmış bir isimdir. Filmlerin teması zengin aileler, lüks ve ihtişamlı yapılarıdır, filmlerde görünen beyaz telefonlardan dolayı bu ismi almıştır. Diktatörlük bu filmlerle halkı sakinleştirip dikkatini başka yöne çekerek savaşın izlerini unutturmayı amaçlamıştır. Öte yandan çekilen tarihi filmler ile faşizmin alışılmış isteği olan eski ulusal mirası toplum gözünde yüceltmeyi hedeflemiş, propaganda filmleri aracılığıyla da amacını desteklemiştir.

İtalyan yönetimi kendi propaganda amaçlarını güderek, İtalyan toplumunun Amerikan filmlerine olan ilgisini ortadan kaldırmak, film maliyetlerini azaltmak gibi amaçlarla, Sinema Sanayii Milli Kuruluşu (ENIC), Deneysel Sinema Merkezi (CSDC) ve Avrupa’nın en büyük ve teknolojik olarak üstün stüdyosu olan Cinecittà’yı kurmuştur, stüdyo “Sinema en güçlü silahtır.” Sloganını kullanmıştır. Bütün bunlara ek olarak Venedik Film Festivali gibi çeşitli festivaller ile İtalya’yı dünya sinemasında önemli bir noktaya getirmeyi amaçlamıştır. Film stüdyosu ve film endüstrisinde yapılan iyileştirmeler film sayılarını ve izlenme oranlarını arttırarak amacına hizmet etmişse de zor durumda olan halkın zenginlik, ihtişam temalı beyaz telefon filmleriyle perdeye taşınması dönemin yönetmenlerinde yeni bir arayışa neden olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Mussolini rejiminin izlerini silmek, toplumun sakinleştirmek için kullanılan sinemaya karşı yeni bir akım ortaya çıkmıştır, “Yeni Gerçekçi” anlatım.

Yeni gerçekçiliği, İtalyan edebiyatındaki gerçeklik ve sinemacıların gerçeği gösterme ve sanat kaygısının birleşimi gibi özetleyebiliriz.

Lattuda’ya (1945) göre:

Paçavralar içinde miyiz? Paçavralarımızı gösterelim. Yenildik mi? Felâketlerimize bakalım. Onları mafyaya mı, hipokrit sofuluğa mı, konformizme mi, sorumsuzluğa mı, hatalı eğitime mi borçluyuz? Borçlarımızı, acımasız bir şereşilik (gerçekçilik) aşkıyla ödeyelim ve dünya, gerçemle bu büyük savaşa heyecanla katılacak. (...) Hiç bir şey bir ulusun tüm temellerini sinemadan daha iyi ortaya koyamaz. (aktaran Odabaş, b.t.)

De Santis'in ifadesine göre, "Yeni gerçekliği karakterize eden şey anlatma biçimi değildir; kameranın sokakta dolaşması ya da profesyonel olmayan oyuncuların kullanımı değildir, çağımızın, halkımızın sorunlarının net olarak, şereşi (gerçekçi) bir biçimde sergileme olgusudur" (aktaran Odabaş, b.t.).

Yeni gerçek akımı, yaklaşık yirmi yıl gücünü koruyan faşizme karşı koyan silahlı direniş ile paralel ilerliyordu. İtalyan sinemacılar ortak konular belirleyip, bu konuların üzerine eğildiler. Faşizmin aşığılanıp partizan mücadelenin yüceltilmesi, işsizlik, kadın ve yaşlıların maruz kaldıkları zorluklar, din, tarih, adi suçlar yeni gerçekçilerin üzerine çalıştığı konulardan bazılarıdır. Din ve faşizm karşıtı hatta Marksist yönde gelişmiştir.

Andrê Bouissy ve Raymon Borde (1959) Hollywood sineması ve Yeni Gerçekçilik arasındaki temel farklılıkları şu şekilde sıralamışlardır:

- "Bütünlük planlarını ve ortalama olanlarını ve aktüaliteninkine yakın bir kadrajın sık sık kullanımı;
- Sessiz sinemada pahalı olan görsel efektlerin (bindirme, eğik görüntüler, yansımalar, deformasyonlar, eksilteler) reddi;
- Belgesel geleneğine göre ayarlanmış oldukça gri bir görüntü;
- Özel efektsiz bir kurgu;
- Gerçek dekorlarla çevrim;
- Doğaçlamada farklı bir yol demek olan dekupajda belli bir esneklik;
- Profesyonel olmayan gerçek oyuncuların kullanılması;
- Diyalogların basitliği

- Sessiz çevrilmiş filmlerin sonradan eşlenmesine başvuru;
- Bütçenin küçüklüğü” (aktaran Odabaş, b.t.).

Nazi işgali ardından sinema üzerindeki etkisini kaybeden Mussolini, sinemacılara devlet ile mücadele ve halkı bilinçlendirme fırsatını vermek durumunda kalmıştır. Mussolini, Luchio Visconti tarafından çekilen, “*Postacı Kapıyı İki Kere Çalar*” kitabının sinemaya uyarlanmış versiyonu olan “*Ossessione*” (1942) isimli filmin ilk gösteriminde “Bu İtalya değil!” şeklinde bağırarak salonu terk etmiştir. Bu dönem için İtalya’daki propagandanın yönünün toplumsal olaylar neticesinde yön değiştirdiğini söyleyebiliriz. “*Roma Açık Şehir*” (1945), “*Kaldırım Çocukları*” (1946), “*Hemşire*” (1946), “*Almanya, Yıl Sıfır*” (1948) ve “*Milan’da Mucize*” (1951) dönemin propaganda amacına ulaşmış yapımları olsa da, Yeni Gerçekçi akımın hakkında en çok tartışılan filmi 1948 yapımı “*Bisiklet Hırsızları*” olmuştur.

Andre Bazin (1962) bir mektubunda Yeni Gerçekçilik için şöyle bir analizde bulunmuştur:

Bana öyle geliyor ki Yeni Gerçeklik önce, yalnızca geleneksel dramatik sistemlere değil fakat yine gerçeğin belli bir globalitesinin doğrulanmasıyla – edebiyatta olduğu kadar sinemada da- gerçekliğin bilinen diğer yönlerine özünde karşıdır. Yeni Gerçekçilik global bir bilinçle gerçekliğin global bir tanımıdır. Oradan duyuyorum ki Yeni Gerçeklik, kendinden önce gelen gerçekçi estetiklere ve özellikle doğalcılığa ve gerçekçiliğin konu seçimiyle olduğu kadar bilinçlenmeyle de ilgili olmadığı şeyde verizme (doğruculuğa) karşıdır. İsterseniz Hemşire’de gerçekçi olan şey İtalyan direnişidir, fakat Yeni gerçekçi olan şey Rosselini’nin çevre düzenlemesi, olayların hem eliptik hem sentetik sunulmasıdır. Yine başka bir deyişle Yeni Gerçekçilik, kişiliklerin (politik, moral, psikolojik, mantıksal, toplumsal ve istediğiniz her şey) analizinden ve onların eyleminden tanımlamayla kaçınıyor. Gerçekliği anlaşılabilir değil, kuşkusuz, ayrılmaz bir blok olarak görüyor. (aktaran Odabaş, b.t.)

“Yeni Gerçekçiler 1930’ların İtalyan Sineması’nda sık görülen entrika üzerine kurulu hikayelerden uzaklaştılar. Öykülemeler gevşekti, tüm öyküleyici kalıplara bağlanmıyordu. Ön gereksinimli mutlu sonlar bırakıldı; hayatın acı tecrübesine yakınlık kural haline geldi” (Biryıldız, 2000, s. 67).

Yeni Gerçekçi İtalyan Sineması politik alanda uyumlu karakterler yaratmamakla birlikte toplumsal ilişkileri nedensellik ile aktarmayı başaramamıştır. Fransız Sinematek’i kurucusu Henri Langlois tarafından Yeni Gerçekçi filmleri dramatik, hümanist ve sol burjuvası olarak nitelendirilse de filmlerdeki devrimci unsurların yokluğunu, ülkede bir devrim yaşanmamasıyla açıklayabiliriz.

(...) Bu nedenle bazıları, onun temel değerlerinin hümanist olduğunu, dolayısıyla filmlerin arkasında Marksist ya da devrimci bir hegemonyadan söz etmenin doğru olmadığını öne sürer. Her şeyden önce, insanların ve olguların yenilenişi sosyalist dönüşümden çok uzak bir şeydir ve kardeşlik sınıf dayanışmasıyla aynı şey değildir. (Morandini, 2003, s. 411)

İtalyan Yeni Gerçekçi akımı yaklaşık on yıl etkinliğini koruduktan sonra, İtalyan toplumunun ekonomik durum ve yaşam şartlarının yükselmesiyle birlikte sonra ermiştir. İtalyan toplumu artık alışılmış olan kendi hayatının kesitleri yerine komedi filmlerine yönelmiştir. Vittorio De Sica’nın çektiği “*Umberto D.*” (1952) filmi Yeni Gerçekçi Akımın Son filmi olarak kabul edilir. Yeni Gerçekçi akımı kurtarmak amacıyla Pembe Yeni Gerçeklik olarak isimlendirilen güldürü filmleri Michalengelo Antonioni ve Federico Fellini gibi geçiş yıllarının yönetmenlerini, Roberto Rosselini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica gibi Yeni Gerçekçi yönetmenlerle yan yana getirmiştir. Benito Mussolini Adolf Hitler’e kıyasla sinemaya daha sakın adımlarla yaklaştığı için Alman sinemacılar kıyasla, daha az İtalyan sinemacı ülkeyi terk etmek durumunda kalmış, ve toplumsal olaylarla paralel devam eden bu ilerleme toplumun istek ve ihtiyaçları doğrultusunda Yeni İtalyan Sineması’na evirilmiştir.

1.5. Amerikan Sinemasında Propaganda

Amerikan Sineması, ideolojisini propaganda yöntemleri ile Amerikan halkına aktarmanın yanı sıra, Amerikan yaşam tarzı, zenginlik, inanç, özgürlük ve askeri güç gibi Amerikan propaganda unsurlarını Hollywood çıkışlı sinema filmleri ile dünya toplumları üzerinde süper güç algısı oluşturmayı hedefler.

Hollywood'un kendine has tarzında Thomas Alva Edison'un payı yadsınamayacak kadar büyüktür. Edison ve mühendislerden oluşan ekibi "West Orange" adlı laboratuvarında hareketli görüntü üzerine çalışarak, sinema endüstrisinin temeli niteliğinde olan "fonograf", "kineteskop" gibi çeşitli cihazlar üretmiştir. Hareketli görüntü oluşturmak için ideal ışık ve renk ortamını sağlamak amacıyla özel olarak tasarlanan, gün ışığına göre hareket ettirilen fotografik stüdyo olan "Black Maria" kuruldu. Avrupa'ya ihraç edilen kineteskop cihazları, o bölgelerdeki mucitlere bu teknolojiyi geliştirme ve uyarlama şansı tanımıştır. (Armes, 2011, 99-100)

Dönemin Amerikası yapım şirketleri ve patent endüstrisinin yükselişte olduğu bir zemine sahiptir. Birbiri ardına kurulup dönemin önemli yapımlarına imza atan Selig, Biograph, Pathê, Méliês ve Gaumont ile birleşip kısaca Tröst olarak tanınan "The Motion Picture Patents Company" şirketini kurmuştur. "(...) bir sinema tekeli oluşturmak için girişimlere başladılar. Bütün salon sahiplerini haftada iki dolarlık ruhsatname ücretine bağlayan tröst, (...) yılda bir milyon dolarlık geliri de garantilemiş oldu." (Armes, 2011, s. 103)

Tröst'ün dışında kalan bağımsız film yapım ve dağıtımçıları, daha fazla gün ışığı ve Meksika'ya yakınlığı dolayısıyla 1913 yılında California Bölgesi'nde Hollywood adı verilen bölgeyi kiraladılar.

(...)Cecil B. De Mille, 1913'te *The Squaw Man* isimli western filmini çekmesi için gönderildiği Arizona'daki Flagstaff'tan şirketine tarihe geçen şu telgrafi gönderdi: 'Flagstaff bizim amacımıza uygun bir yer değil. California'ya gidelim. Yetkililerden ayda yetmiş beş dolara, Hollywood adı verilen yeri kiralamayı isteyelim. (Armes, 2011, s. 104)

1900'lerin erken yıllarında Amerikan sineması doğrudan izleyicinin yani toplumun yaşamıyla ilişki içerisindedir, nadiren çekilen kurmaca filmler ise, müşteri kitlesinin büyük bir kısmını oluşturan işçi ve göçmenlerin istekleri ile ilgilenmektedir. Armes dönemin anlatısını şu şekilde analiz etmiştir, "Çoğunlukla filmler, komplike anlamlar ve nüanslar taşımasa da, basit bir ahlak dersi içermekteydi; içkinin ya da büyük şehrin kötülük üzerinde zafer kazanmasını gösterirdi." (Armes, 2011, s. 105)

Edison'un stüdyosunda 1900 ile 1909 yılları arasında prodüksiyondan sorumlu olan Edwin S. Porter, anlatı sinemasının temellerini bu yıllarda atarak "*Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı*" (1903) ve "*Büyük Tren Soygunu*" (1904) adlı filmleri çekmiştir. "Méliês'in bir sahnenin tablolar serisi biçimindeki düzenleme modelini, sahnelerin birbirini daha mantıklı izlemesi için geliştirdi. (...) Porter'ın sineması, sinema tarihinin belki de en büyük yenilikçisi olarak görülen David Wark Griffith'e giden yolu hazırlamıştır" (Armes, 2011, s. 105-106).

D.W. Griffith tarafından 1915 yılında yapılan "*Bir Ulusun Doğuşu*" adlı kurmaca film sinema tarihinin ilk uzun metrajlı filmi olma özelliğine sahiptir. Filmde paralel kurgu tekniği uygulanmıştır. "Ocak 1915'te piyasaya sürülen ve o tarihe kadarki en uzun Amerikan filmi olan on iki makaralı *Bir Ulusun Doğuşu* sinemanın potansiyel toplumsal etkisini göstermenin yanı sıra, Amerikan film endüstrisinin uzun metrajlı filme geçişini hızlandırdı" (Nowell-Smith, 2003, s.50).

Film Amerikan İç Savaşı'nda yenilen Güney'in yükselişi teması işlenmiştir. Filmde ırkçı bir örgüt olan Klu Klux Klan'ın ABD Başkanı Lincoln'ün öldürülmesinin ardından artış gösteren "siyah tehlike" ile mücadelesi anlatılmaktadır. Gerçekte

savaşın kazananı Kuzeyliler olsa da Amerikan sineması Hollywood aracılığıyla Güneyli yani ırkçı temalı, popüler filmler üretmiştir.

Rekin Teksoy'un (2005) konuya dair analizi şu şekildedir:

Bir Ulusun Doğuşu, gösterime girdiği her kentte olağanüstü bir ilgi uyandırdı. Sinema bileti fiyatları bu film için iki dolara çıkarıldı. On beş yıl süreyle gösterimde kalacak film, New York'ta Liberty Theatre'da tam 44 hafta, Chicago'da 35 hafta, Los Angeles'ta 33 hafta aralıksız gösterildi. Karaderililerin elindeki beyaz aileyi kurtarmaya gelen Klu Klux Klan atlıları perdede görüldüğünde, sinema salonları alkıştan inliyordu. Filmin seçkin seyirciyi de salonlara çekmesi çok önemli bir olaydı. Böylece Griffith, toplumun her katmanını sinema seyircisi yapmayı başarıyordu. Başkan Wilson bile filmi Beyaz Saray'da özel olarak görmüş, 'görüntü ile yazılan bir tarih' olarak nitelendirmiştir. Ünlü Variety dergisi de 'Griffith'in iki dolarlık filmi, sinema sanayiine heyecan getirdi' başlığını atmıştır. *Bir Ulusun Doğuşu*, yapımcılarına yirmi milyon dolar gibi inanılmaz bir kar getirmiştir" (Teksoy, 2005, s. 71).

Amerikan toplumu filme tepki gösterse de satılan bilet sayıları toplumun ideolojiye uyum sağladığı şeklinde yorumlanabilir. *Bir Ulusun Doğuşu*'nun ardından Güney teması üzerinden romantik ve tarihi filmler üretmeye başlayan Hollywood, "Western" adıyla yeni bir tür ortaya koymuştur.

Rüzgâr Gibi Geçti (1939) Hollywood sinemasının temel özelliklerini yansıtmının yanı sıra çıkış noktasını *Bir Ulusun Doğuşu*'ndan almaktadır. Dönemin Amerika'sında dünyanın kalanındaki gibi ırkçı ve milliyetçi düşünceler yükselişeydi. *Rüzgâr Gibi Geçti* filminde, *Bir Ulusun Doğuşu* filminin aksine kötü zenci karakteri yoktur, bunun yerine feodal düzene boyun eğmiş, teslimiyetçi zenci karakterler mevcuttur. Film Amerikan İç Savaşı'nın Kuzeylilere kaybedilmesine bir trajedi olarak yaklaşır, toprağa bağlılık vurgulanır, kadın karaktere yer yerilmiş olsa da kadının erkeğin yardımı olmadan amacına ulaşamayacağı mesajını taşımaktadır.

Amerikan sinemasına has bir tür olan Western filmlerinin öncü ve en başarılı yönetmeni John Ford'dur. Yönetmenin yarattığı en önemli karakter ise ilk Amerikan kahramanlarından John Wayne'dir. Amerikan sinema tarihi toplumlar ve küresel değişikliklere yarattığı karakterler ile karşılık vermiştir.

John Ford filmlerinde gerek içerik ve teknik sadelik çerçevesinde ilerlemiştir. Uzun replikler, kamera hareketleri, seyirciye sonuç çıkartma eylemi yüklemek gibi unsurlardan kaçınarak basit hikayeler, güçlü karakterler ve güçlü son sözler kullanmıştır. Amerika kendisini iki dünya savaşını da sonra erdiren, Avrupa'yı Nazilerden kurtaran, Birleşmiş Milletler'in kurulmasını sağlayan kahraman bir ülke olarak lanse etmiştir. Kızılderili katliamları ve Siyahların alt sınıf sayılması gibi ülke içi politikalar ise sınıfsız, üstün bir toplum olarak sunulan Amerikan toplumunca normal karşılanmıştır.

John Ford, John Wayne'in başrolüyle *Posta Arabası* (1939), *Ford Apache* (1948), *Çöl Aslanı* (1956) gibi filmlerinde hem Amerikan kahramanını yaratmış hem de milliyetçilik propagandası yapmıştır. Filmlerde Kızılderililere karşı ırkçı unsurlar olsa da toplumda alışılmış genellemelere yaptığı eleştirel yaklaşımlarda bulunmuştur.

Güney ve Kuzey arasındaki ideolojik farklılıkların, nedeni olarak Kuzey bölgesinin nüfusunun çoğunun İtalyan ve İrlanda'dan göçen geç dönem göçmenler olduğunu söyleyebiliriz. Kuzey'den Güney'e yayılan modern hayat Western filmlerinin temelini oluşturan geleneksel anlayışın yerini almıştır. John Ford'un Kuzey'deki karşılığı olarak Frank Capra'yı gösterebiliriz. Ancak Capra, Ford'un aksine sadece Kuzeyli güzellemesi yapmaz, önemli olan karakterleriyle özdeşleştirdiği Amerikan değerleridir.

Capra filmlerinde başrol karakteri genellikle kasabadan kente göçer, yerelin şehir üzerindeki üstünlüğü vurgulanır.

Kelly, Capra'nın kullandığı unsurları şu şekilde sıralamıştır:

- “Milliyetçilik
- İyimserlik
- Sınıfsız toplum
- Yerelin şehir üzerindeki ahlaki üstünlüğü” (Kelly, 2014).

Capra'nın yukarıdaki özelliklerine örnek olarak “*Mr Deeds Goes To Town*”(1936), “*Mr Smith Goes To Washington*”(1939) ve “*It's a Wonderful Life*”(1946) filmlerini gösterebiliriz. Capra bu filmlerde lüks hayatın ve zenginliğin anlamsızlığını milliyetçi ve dini değerlerle harmanlar. Dürüstlük, sadakat, inanç, ahlak, özgürlük gibi kavramları sadece Amerika'ya özgüymüş gibi bir “*Amerikan Rüyası*” kalıbı ile aktarmaktadır. Capra'nın karakterleri aile ve dini motiflere önem gösterir, ideal Amerikan ailesi ve toplumsal birliktelik gibi unsurlara vurgu yapar. Yukarıda adı geçen filmlerde kullanılmış olan milliyetçi öğeler Amerikan değerleriyle örtüşmeyerek dönemin Amerikan propagandasının aksi yönde sonuçlar vermiştir. Capra'nın filmlerinde işlediği yoğun milliyetçiliği muhafazakâr ideolojiden öte, gelenekçi ideoloji ile ilişkilendirebiliriz.

ABD Hollywood'un başarısının politikanın bir sonucu değil izleyicilerin gereksinimlerini tatmin etme yükümlülüğü olduğunu iddia eder. Sinema endüstrisinin serbest girişimin ve tüketimin katıksız pazarı olduğu varsayılır, bu nedenle bu varsayım serbest piyasayı Hollywood'un bir açıklanışı olarak değerlendirmeye, bunun tamamen tüketiciye dayalı bir serbest Pazar olup olmadığını sorgulamaya duyarlı görünür. (Miller, 2005, s. 176)

Nye'ye (2002) göre; “Propagandaya gelince, devlet ve sinema endüstrisi genellikle birlikte çalışmıştır. ABD siyaset biliminin utandırıcı maço dili içinde medya ordunun ve ekonominin ‘sert gücünü’ dengelemek için ‘yumuşak gücü’ temsil eder” (aktaran Miller, 2005, s. 180).

“Hollywood aslında haritada bir bölgedir ve fakat 1920’lere gelindiğinde Amerikan Sinema Endüstrisini simgelemeye başlayacaktır” (Sklar, 2002, s. 92).

Amerikan sinema endüstrisinde komünizm ve Sovyet karşıtlığı, doğrudan devlet teşvikiyle olmasa da Büyük Ekim Devrimi’nin hemen ardından “*Bolshevism on Trial*” (1919), “*The Right to Happiness*” (1919), “*Orphans of the Storm*” (1922), “*Red Russia Revealed*” (1923), “*Red Salute*” (1935), “*Ninotchka*” (1939) gibi filmlerle kendini göstermeye başlamıştır. Ernst Lubitsch’in yönettiği “*Ninotchka*”yı Soğuk Savaş döneminin öncü filmi olarak önem taşımaktadır. “(...) bu anti-komünist yapım, ilerleyen yıllarda daha organize ve sert hale gelecek Soğuk Savaş sinemasının öncüsü durumundaki bir film olmuştur” (Shaw,2007, s. 16).

İkinci Dünya Savaşı’nın bitişine kadar çekilen filmlerde bir ortak dil olmayışı, Amerikan ideolojisi ile örtüşmeyen filmlerin üretilmesine neden olmuştur. Örneklendirecek olursak, İkinci Dünya Savaşı’nda Nazi Almanya’sına karşı savaşan Ruslar iyi karakterler olarak yansıtılmıştır. Soğuk Savaş’ın başlangıcıyla Amerikan hükümeti ve istihbarat teşkilatı sistematik kontrol mekanizmaları ile sinema endüstrisine dahil olmuştur. Oligopol yapı ile büyüyen sinema endüstrisi, sekiz büyük yapım şirketi ortaya çıkartmış ve endüstriyi yönlendiren bu şirketler ile Amerikan hükümeti senaryo, psikolojik unsurlar, iç ve dış politikalar hususunda mutabakat sağlamıştır.

1930 – 1968 yılları arasında geçerli olan, filmlerde gösterilecek ve gösterilemeyecek içerik, materyal ve sahnelerin seçimini sağlamayı hedefleyen “Motion Picture Production Code” ya da diğer adıyla “Hays Code” vasıtası ile işçi sınıfı hareketleri, halk isyanları, yolsuzluk, cinsel içerik, uyuşturucu ve alkol kullanımı, suç gibi unsurların sinema perdesine aktarılması büyük oranda engellenmiştir.

Amerikan devleti, 1948 tarihli “Smith-Mundt Yasası” ile Amerika içerisinde başka devletlerin propaganda unsurlarını taşıyan film ve her türlü materyali yasaklamıştır.

Amerika’da 1947 – 1957 yılları arasında Cumhuriyetçi Parti Senatörü olarak görev yapan Joseph Raymond McCarthy senatodaki görevi süresince anti komünizm üzerine radikal çalışmalarda bulunmuş, Amerika içerisindeki komünizm sempatanları olarak adlandırdığı özgürlükçü ve sol görüşlü liberal kesimler üzerinde büyük bir baskı kurmuştur. Dönemin sinema endüstrisini doğrudan etkileyen bir diğer ismi ise Federal Soruşturma Bürosu Başkanı olan John Edgar Hoover olmuştur. Amerikan hükümeti Soğuk Saval süresinde kendi iç demokrasi seviyesini düşürmek pahasına Hollywood sinemasına yöne vermeyi tercih etmiştir.

1951 yılında Amerikan Başkanı Truman “Psikoloji Strateji Komisyonu”nu kurmuştur, daha sonra adı “Özel Harp Merkezi” olarak güncellenmiştir. Amerikan Askeri Kuvvet Stratejileri psikolojik savaş kavramı W.E. Daugherty’e (1959) göre şöyledir:

Psikolojik savaş; düşman, tarafsız ve dost yabancı grupların görüş, duygu, tutum ve davranışlarını, ulusal politika ve amaçların başarını destekleyecek şekilde etkilemek amacıyla tasarlanmış olağanüstü hal propaganda önlemlerinin ilanı ya da bunların savaş döneminde ulusça kullanımı”.

Kitle iletişim gücünü ilk filminden itibaren kullanılmaya başlanılan sinema endüstrisi, psikolojik savaşın da bir unsuru olarak Amerikan hükümeti ve istihbaratının amaçlarına hizmet etmiştir. Sinema perdesi üzerinde yaratılan iç ve dış düşmanların toplumda uyandırdığı korku ortamı içerisinde devlet eylem ve kararlarını toplumun psikolojisinde normal, kabul edilebilir hale getirmiştir.

Amerikan sinema endüstrisini dolaylı propaganda içeren, ticari amaç güden, popüler filmler üreten “Hollywood Sineması” ve doğrudan propaganda içeren, devlet ve ordu gibi unsurlara hizmet eden “Beyaz Saray” sineması şeklinde iki grup halinde yorumlayabiliriz.

Hollywood sineması; popüler beğeniye göre film üreten, manipülatif işlevi ve önemi olan, konjonktürel yönelimleri yansıtan (yani dönemin sosyal ve siyasi yapısının bağlı olduğu unsurlar), eğlenceye ve haz duygusuna nitelikten önce önem veren, gişe hasılatları amaçlayan ticaret sineması üreten, film veya sanat üretim sürecini metalaşmaya dönük olanaklarıyla değerlendiren devasa bir sinema endüstrisidir. (Karaşin, 2005)

“Beyaz Saray Sineması: ABD’nin ulusal çıkarlarına, devlet otoritesine, ordunun güvenilirliğine, ABD’nin uluslar arası politikalarına karşı olmayan, aksine bu ölçüleri koruyan, söz konusu politikaları korporatist anlayışla geliştiren sinema anlayışıdır” (Karaşin, 2005).

Anti komünizm için caz müziğin kullanımı “*Ninotchka*”nın (1939) yeniden çevirimi olan 1957 yapımı “*Silk Stockings*” filmi ile başlamıştır, filmde Amerikan liberalizmi caz müziği ile simgeleştirilmiştir.

1967 yılı Hollywood sinemasında dönüm noktası olarak kabul edilir, hatta bazı sinema tarihçileri bu durumu bir devrim olarak nitelendirmiştir.

Bu yıl içinde gösterime giren diğer filmlere bakıldığında gerek toplumsal içerik gerek geleneksel anlatım ve üslup açısından önceki dönemlere göre farklılıklar göze çarpar. ‘*Beklenmeyen Misafir*’ (1967) liberal beyazlar arasındaki ırkçılığın inceliklerini göz önüne sererken, ‘*Parmaklıklar Arasında*’ (1967) otoriter sistemi ve Güneydeki muhafazakarlığı eleştirerek başkaldırını ülküleştirir; ‘*Aşk Mevsimi*’ (1967) dönemin gençliğinin yaşadığı yabancılaşmayı ve burjuva yaşamına karşı başkaldırını gösterir; ‘*Ateş Sahili*’ (1967) barış yanlısı tavrıyla ulusal düşmanlara insanca bakmayı önerir. (Ryan ve Kellner, 1997, s. 22)

1970’li yıllarda Hollywood’dan bağımsız Dennis Hopper, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese gibi yönetmenler kendi yapım şirketlerini kurmaya yönelmiştir. Hayward’a (2006) göre “Bu yönetmenler Hollywood’un post-klasik çağında ortaya çıkmışlar, kendi prodüksiyon şirketlerini kurarak dönemin politik yozlaşmasına, krizlere, işçi sınıfı sömürüsüne filmlerinde yer vermişlerdir” (Hayward, 2006, s. 223).

Soğuk Savaş döneminde çekilen gerilim, casusluk ve hatta komedi filmlerinde dahi anti komünist propaganda unsurlarına rastlamak mümkündür, ileri dönem filmlerde ise anti komünist propagandanın yanında, Amerika’ya yönelik nükleer, terörist saldırı gibi temalar eklenmiştir. 1980’lerde Soğuk Savaş’ın etkinliğini kaybetmesi sonucu toplumsal ve küresel güç dengeleri değişmiş, yeni ideolojik yaklaşımlar ve uygulamalar ortaya koymuştur.

1980’li yıllarda Amerikan Başkanı Reagan ve 2000’li yıllarda Bush’un danışmanlık görevini üstlenmiş olan Robert Zoellick, Cumhuriyetçi Parti’nin “Yeni Sağ” olarak adlandırdığı beş dış politika maddesini şöyle sıralamıştır:

- “ABD, ulusal çıkarını takip etmekten ve tehlike karşısında gücünü kullanmaktan çekinmemelidir.
- Çağdaş Cumhuriyetçi dış politika, ABD’nin ittifak ve koalisyon içerisinde olduğu partnerlerinin sorumlulukları onunla paylaşmalarını gerektirmektedir.
- Uluslararası örgüt ve anlaşmalar etkin dış politika araçları olarak müzakereleri kolaylaştırmalı, ortak çıkarlara hizmet etmeli ve anlaşmaların iş birliği yoluyla çözümlenmesini sağlamalıdır. Buna karşın, her türlü sorunun sadece çok taraflılık ilkesine dayanılarak çözümlenmeyeceği kesindir.
- Bilişim ve iletişim alanında gerçekleşen devrimleri ticaret ve finansın siyaset ve güvenlik alanında da daha büyük bir rol oynamasına yol açmıştır. ABD dış politikaları bu yöndeki gelişmelere, piyasaları ve zihniyetleri açarak katkıda bulunmalıdır.

- ABD kendisine karşı nefret besleyen ve her türlü nükleer, biyolojik ve kimyasal silahı kullanmaya hazır olan düşmanlarına karşı son derece uyanık olmalıdır” (aktaran Türkmen, 2005).

Yeni Sağ ideolojinin temel dış politika ilkesinin propaganda unsurları Hollywood’a ve Hollywood üzerinden Amerikan toplumu ve dünya toplumlarına erişmeyi başarmıştır.

1980 dönemi Hollywood’da kullanılan temaları şu şekildedir:

- “Girişimcilik - Bireycilik
- Piyasacılık
- Özelleştirmecilik
- İzolasyon - Yabancılaşma
- Eğlence - Haz - Dans ve Tüketim
- Çocuk – Gençlik” şeklinde sıralamıştır” (Karaşin, 2005).

Amerikan toplumunun ekonomik ve psikolojik dengelerinin bozulmasının ardından daha önceki dönemlerde din üzerinden ilerleyen Amerikan propagandası yönünü milliyetçiliğe çevirmiştir. 1980’lerde Amerika’da başlayıp, Hollywood aracılığı ile dünya geneline yayılan aksiyon – macera türündeki filmleri bu duruma örnek gösterebiliriz. Bu filmlerde yaratılan kahramanların ortak özellikleri komünizmle savaşmaları, militarist olmaları, saldırgan değil kendini, Amerika’yı, Amerikan hayatını ve Amerikan rüyasını koruyan konumunda olmalarıdır.

Amerikan hükümeti İkinci Dünya Savaşı’nın ardından süper güç konumuna yükselen Amerika’nın çıkarlarını korumak adına ülke sınırları içinde ve dışında silahlı mücadele dahil, birçok yönetime başvurmuştur. “Küresel merkez ülkeleri sadece kendi ülkelerine ilişkin politikaları değiştirmekle kalmaz; sermayenin kar haddini yükseltebilmek için dünya ekonomisinin düzenini kendi gereksinimlerine uydurmaya ve yeni düzeni çevreye bazen beyin yıkama yoluyla ikna, bazen zorlama yöntemleriyle kabul ettirmeye çalışırlar” (Kazgan, 2009, s. 101).

1980'lerde Amerikan Başkanı olan Ronald Reagan eski bir sinema oyuncusudur ve başkanlığa seçilmesiyle Amerikan milliyetçiliği yükselişe geçmiştir. Dönemin Amerikan sineması, savaş ve macera filmlerinden ciddi kar elde etmenin yanında, filmlerde yaratılan Amerikan kahramanları aracılığı ile hükümetin politik amaçlarının yayılmasına aracılık etmiştir. 1970'li yılların ortalarında gücünü hissettirmeye başlayan liberal ideoloji Reagan yönetimiyle güç kaybetmiş ve sinema dönemin teknolojik imkanlarının da katkısıyla eskisinden daha da güçlü bir propaganda aracı olarak yeniden konumlanmıştır.

Yetmişli yılların sonları ile seksenli yılların başlarında 'komünist komplonun' dünyayı saran tehdidi 'terörizm'le (...) birlikte telaffuz edilmeye başlamıştır. (...) Muhafazakâr fantezi üreticileri ABD çıkarlarına ters düşen muhalif şiddet hareketlerini izini sürüp bunları Sovyet merkezli bir 'uluslararası terörist ağına' bağlamayı görev edinmişlerdir" (Ryan ve Kellner, 1997, s. 330).

Dönemin popüler türü olan aksiyon ve macera türü filmler ile yaratılan karakterlere Sylvester Stallone, Chuck Norris ve Arnold Schwarzenegger'i gösterebiliriz. Schwarzenegger rol aldığı filmlerin ideolojik amaçlarından öte, Amerikan rüyasının somut bir örneği olarak lanse edilmektedir. Avusturya'dan Amerika'ya göçen bir vücut geliştirme şampiyonunun fırsatlar ülkesi olarak pazarlanan Amerika'da bir film yıldızına dönüşmesi dolayısıyla yaratılan diğer karakterlerden farklı bir özelliğe sahiptir. Öte yandan Stallone ve Norris Amerikan savaş esirlerini kurtarmak için Vietnam'a geri dönen asker teması ile Vietnam Savaşı sonrasında Amerikan toplumu üzerindeki gerilimi düşürmeyi ve durumu normalleştirmeyi amaçlayan yapımlarda rol almışlardır. Amerikan sinemasındaki kötü tanımı yalın kötülüğü ifade etmektedir. Amerikan sineması, Amerikan hükümetinin amaçları doğrultusunda oluşturduğu tek tip, detaysız kötü karakterlerle, Amerika'nın savaştığı bölgelerdeki insanların birey olduğu gerçeğini toplum psikolojisinde yadsıtmayı hedeflemektedir.

Sylvester Stallone'nin başrolünde yer aldığı "*Rambo*" (1985), üstün yetenekleri olan eski bir Vietnam askerinin savaş esirlerini kurtarmak üzere görevlendirilmesini

anlatmaktadır. Filmde kahraman tarafından öldürülen çok sayıda Rus ve Vietnamlı'nın ardından görev tamamlanır. Rambo ve bu dönemde çekilmiş olan “*Nighthawks*” (1981), “*The Final Option*” (1983), “*Invasion USA*” (1985) gibi filmler içerdikleri şiddet unsurları haricinde sahip oldukları yaklaşımlarla da aynı muhafazakâr önyargıya hizmet etmektedir.

Ryan ve Kellner (1997) bu önyargıyı üç başlıkta analiz eder; “Birincisi, Uzakdoğulu komünistler aşağılık varlıklar olarak çizilirler. İkincisi, tarihin yorumlanış biçimi Amerika'nın Vietnamlılara karşı gerçekleştirdiği vahşeti haklı göstermeyi amaçlar. Ve son olarak özgürlük için savaştığı öne sürülen Amerikalılardır, Vietnamlılar değil” (s. 331).

Amerikan sineması oluşturduğu kahraman karakteri, militarist bir yapıya büründükten sonra onu yüceltir. Kahramanlar erkektir, genelde ailesine düşkün yapıdadır. Kadın karakterler ise erkeğin ve ailenin tamamlayıcısı olarak lanse edilmektedir. Bu durum dönemin muhafazakâr Cumhuriyetçi yönetimini desteklemektedir. Amerikan sinemasını oluşturduğu karakterler adaleti hukuk yoluyla değil, şiddete dayalı yönetmelerde elde etmektedir. Hukuk ile adaletin farklı olgular olduğu mesajı topluma iletilirken, adaleti ilahi bir güce bağlayarak bireyler kısıtlanır; oluşturulan kahramanların ve onların temsil ettiği hükümetin uyguladığı şiddetin toplum psikolojisinde normal karşılanması hedeflenmiştir.

Hollywood sineması Amerika'daki ticari ve politik kazançlarının yanında, dünya geneline ihraç ettiği filmler aracılığı ile oluşturduğu karakterleri dünya toplumlarına sevdirmeyi hedefler. Oluşturulan kahraman karakterleri içeride hükümetin politikalarına hizmet ettiği gibi, dışarıda da Amerika'yı temsil etmektedir.

“1986 – 1987 yılı, Hollywood sineması ve Amerikan kültürü için önemli bir yıl olmuştur. Politik ve toplumsal dalgalanma sola çark etmeye başlamış ve muhafazakârlığın politik bir güç olarak hegemonyası fiilen son bulmuştur.” (Ryan ve Kellner; 1997, s. 481) Liberal ideolojinin muhafazakâr ideoloji karşısında tekrardan yükselişe geçmesi sinemadaki kahraman döneminin bitmesine neden olmuştur.

Toplum, içindeki yoksulluk ve yaşam şartlarının kötülüğünden bunalmış, Orta Amerika'daki askeri müdahalelere karşı şiddetli sivil muhalefet göstermeye başlamıştır.

“1987 yılına gelindiğinde kahramanın dönemi hem sinemasal hem politik olarak sona ermiştir. Babaerkil kahramanı iki yüzlü bir ödele, girişimcinin işbirlikçi bir dolandırıcı, savaşçının ise beceriksiz ve yüreksiz bir kabadayı olduğu anlaşılmıştır.” (Ryan ve Kellner; 1997, s. 451)

Günümüzde Amerikan sinemasının oluşturduğu kahramanları, önceki dönem kahramanlar arasında temel farklılıklar mevcuttur. Günümüz kahramanı şiddetten öte düşünce gücünü kullanmayı tercih eder, ancak ihtiyaç halinde şiddete başvurmaktan çekinmez. Cesaret ve fedakârlık temaları fiziksel unsurların yanında psikolojik unsurlarla da desteklenmektedir.

Liberal ve sol ideolojide lanse edilen Hollywood sineması, Irak Savaşı ve Bush yönetimine karşı eleştirel bir tavır takınmış ve muhalif filmler üretmiştir. Hollywood'un muhalif yaklaşımı Amerika'nın ilk siyahi başkanı olan Barack Obama ile yeniden milliyetçi yapıya dönmüştür. Yönetmenliğini Ben Affleck'in yaptığı “Argo” (2012) günümüz milliyetçi Hollywood sinemasına temel bir örnek olma özelliğini taşımaktadır. Filmin hikayesi gerçek bir olaya dayanmaktadır. En iyi film Oscar'ı alan film, İran'daki konsolosluk çalışanlarının rehin kalmasını konu almaktadır. Filmin alışılmış Hollywood sinemasından farklı olduğu ilk nokta, kahramanın fiziksel güç yerine akıl gücüyle sonuca ulaşma çabasıdır, ikinci ayrım noktası 1980'lerdeki durumun aksine, militarist yapıdaki bu film sanat ve estetik kaygısı gibi unsurları da yapısında bulundurmaktadır. Buna karşın 1980'lerden günümüze karşı taraf, düşman tasvirlerinde herhangi bir değişiklik olmamıştır. Hollywood sinemasının genelinde olduğu gibi *Argo* filminde de empati kurulabilecek karşıt görüşe sahip bir karakter yoktur.

Günümüz Hollywood sineması, savaş ile ilgili olumlu ya da olumsuz bir yorumda bulunmasa da izleyicilere savaş alanındaki askerlerle empati kurularak bireyler ve toplumlar üzerinde Amerikan yanlısı bir algı oluşturmayı hedeflemektedir.

Hollywood sineması değerlendirilirken popülizm iki grupta analiz edilmelidir. “(...) Servet sahipleri ile mücadele eden radikal popülizm ve güçlü tekil liderler aracılığıyla kurtuluş hikayeleri kuran faşist popülizm” (Ryan ve Kellner, 1997, s. 457). 1980’lerin sonlarına doğru eleştirel nitelikte filmlere ağırlık vermiş olsa da Hollywood kriz dönemlerinde sağ ideolojiye yönelmiştir.

Amerikan sinema endüstrisi ile dünya sinema endüstrileri arasındaki temel fark, Amerikan sinemasının Hollywood eliyle tüm dünyaya propaganda yaparken diğer ülke sinemalarının sadece kendi toplumlarına propaganda yapmasıdır.

1.6. Fransız Sinemasında Propaganda

Fransız sinemasının başlangıcı, aynı zamanda sinemanın da başlangıcı anlamına gelmektedir. Lumiere Kardeşler tarafından ilk sinematograf gösterimi 1895’te Paris’te yapılmıştır. “Böylece yeni bir gösteri sanatının ticari ve endüstriyel hale gelmesi için ilk girişimi yapmış oluyorlardı. Bu gösteri sanatı hareketli fotoğrafların perdeye yansıtılmasıydı, yani sinemaydı” (Odabaş, 2013, s. 7).

Fransız ve dünya sinemasının şekillenmesi ve bugünkü türsel çeşitliliğe sahip olmasına yaptığı katkılar yönünden bir diğer önemli Fransız sinemacı Georges Méliés’tir. Lumiere Kardeşler ve Méliés arasındaki temel zıtlıklar, sinemanın henüz onu icat edenler tarafından dahi tam olarak anlaşılamadığı zamanlarda, sinemasal yaklaşım ve kaygıların gelişmesine büyük rol sahibidir.

Lumiere Kardeşler doğayı olduğu gibi aktaran bir anlatı benimsemiştir; öte yandan Geroge Méliés tiyatrodaki sahne ve mizansenleri sinemaya uyarlamıştır. Lumiere

Kardeşlerin benimsediği anlatı dili, haber filmi ve röportajın ilk örnekleri olarak adlandırılabilir, bununla birlikte George Méliés’de kurtmaca ve belgesel sinemanın temellerini atmıştır.

“Lumi re, dünyanın her yanına gönderdiği kameramanlarıyla buralarda hem filmlerini gösterdi hem de çok sayıda görüntü elde etti. Bir haber ekibi gibi çalışan bu kameramanlar ilk haber filmlerini çektiler, ilk röportajları yaptılar, ilk gezi filmlerini meydana getirdiler” (Odabaş, 2013, s. 8)

“M li s (...) bir animatograf göstericisi edindi ve daha sonra bundan kendi kamerasının tasarımında yararlandı. Star Film adında bir film şirketi kurarak filmler üretmeye başladı” (Odabaş, 2013, s. 10).

George M li s tarafından kurulan Star Film ilk süreçte dış mek n çekimlerine yönelmiştir; ancak ilerleyen süreçte dekor, ışık gibi tiyatro ve sinema unsurlarının bulunduğu bir stüdyoda çalışmalarına devam etmiştir. Star Film için M li s tarafından kurulan stüdyo, sinemada sesin kullanımının başlangıcına kadar güncelliğini korumuştur.

“Cam bir hol, geniş fotoğraf atölyesi ve dekorların bulunduğu başka bir bölümden oluşuyordu. Bu tasarım, otuz yıl boyunca, tüm dünyada sesli sinemanın çıkışına kadar aynı biçimde kullanıldı” (Odabaş, 2013, s. 10).

Georges Sadoul’un (1962)  alışmasına göre M li s şu analizi yapmıştır:

Benim sinemadaki rolüm Lumi re’den daha büyüktür. Buluşun endüstriyel başarısı, özellikle sinemayı, kendi kişisel yapımlarını kaydettikleri bir araç olarak kullananlara borçludur... Benim rolüm, tam tamına bu yolu endüstriye açmak ve teknik yöntemlerin büyük bir bölümünü yaratmak oldu... (s. 8)

Olayları gerçekleştikleri anda, gerçekleştiği gibi doğal akışı içerisinde görüntüleyen Lumière kardeşlerin aksine; oyuncu, dekor ve görsel illüzyonlar gibi unsurları kullanan Méliés gerçeği yeniden yaratarak, perdeyi sahne olarak kullanmıştır.

Yakın tarihin olaylarını sahne düzenlemesi yaparak dekorlar ve oyuncularla yeniden oluşturdu. Bunlar arasında *Main Zırhlısının Patlaması (L'Explosion du Cuirassé Main, 1898)*, *Türk-Yunan Savaşı (La Guerre Gréco-Turque, 1899)*, *Dreyfus Olayı (L'Affaire Dreyfus, 1899)*, *Kundakçılar (Les Incendiaires, 1902)*, *Kral VII. Edward'ın Taç Giyişi (le Couronnement de Roi Édouard VII, 1902)* (...) Otantik fotoğraflar kullandı, teknik danışmanlara başvurdu. Londra'dan bir tören uzmanı getirilerek Kral VII. Edward'ın Taç Giyişi filminde danışmanlık yaptırıldı. Bütün bunlar belgesel filmin yolunu açtı. (Odabaş, 2013, s. 12)

Sinemanın doğuşunun ardından endüstrileşmesi de ilk olarak Fransa'da gerçekleşmiştir. Ülkede fonograf ve fotoğraf hammaddesi üreten Gaumont ve Pathé gibi şirketler, toplumun sinemaya gösterdiği ilgi üzerine film üretimine de başlaması sonucunda Fransız sinema endüstrisi doğmuştur. Endüstrileşmenin bir sonucu olarak üretim niceliği artsa da üretilen filmlerde ticari kaygı sanat kaygısına üstün gelmektedir.

Pathé şirketi cinayet, din, erotizm gibi toplumun ilgisini çeken temalarda film üretip ithal etmenin yanında, dünyaya dağılmış bayilerinden gelen raporlamalara göre yüksek kâr bırakacak konularda ticari filmler de üretmiştir. Lumière ve Méliés'in toplumun üst sınıfını hitap eden sinemasının yanında, sinema endüstrisi ve özellikle Pathé toplumun tamamına hitap etmektedir. Pathé firmasının sanat yönetmeni konumundaki Ferdinand Zecca geliştirdiği teknik ve stratejilerle ticari sinemanın tiyatro kurallarıyla üretilmesine son vermiştir. "Zecca, sinemayı Gerorges Méliés'in hapsettiği sırça teatral köşkten çıkarıp özgürlüğüne kavuşturdu" (Odabaş, 2013, s. 16).

Méliès ve Lumière'in seçkinleri hedef alan tutumlarının aksine Zecca, Fuar seyircilerini ve geniş kitleleri hedef aldı. Pathé (...) tarafından dünyanın belli başlı merkezlerinde açılan çok sayıda şubeye gönderilen temsilciler, buralardan rapor gönderiyordu ve bu raporlar doğrultusunda filmler yapılıyordu. Firma kârını milyon Franklarla hesaplıyordu. Bu başarı, Zecca'nın, geniş halk yığınlarının, yüksek tirajlı yayınların, magazin basının özelemlerini ve diğer olguları çok iyi gözlemlemesinden ve anlamasından kaynaklanıyordu. (Odabaş, 2013, s. 16)

Fotoğraf malzemesi ve hammaddesi üreten Pathé şirketinin film üretimine ticari yaklaşımı sonucunda Fransa'da sinema, mali değer kazanarak iktisadi diğer sektörlerle etkileşime geçmiştir. "Sinema ticari bir meta olarak görüldü, böylece finans ve banka çevrelerinin dikkatini çekti" (Odabaş, 2013, s. 17).

Pathé ve dolaylı olarak önce Fransız sonra dünya sineması için önemli bir diğer isim olan Max Linder; Pathé'de oyunculuk, yazarlık ve yönetmenlik gibi çeşitli pozisyonlarda görev almıştır. Tiyatro kökenli olan Linder, Zecca'nın aksine film üretimine ticari kârlılıktan öte sanat kaygılarıyla yaklaşmıştır. Sinemada komedi türünün ilk ve başarılı örneklerini üreten Linder'in toplum tarafından benimsenen karakteri neticesinde, sinema endüstrisinde yaratılan karakterlere ve bu karakterleri canlandıran oyunculara karşı yürütülen yaklaşım değişmiştir.

Charles Ford'un (1955) çalışmasına göre Louis Delluc'un Max Linder hakkındaki ifadesi şöyledir:

Max Linder, Fransız sinemasının en büyüğüdür. Ondan hoşlanıyorum. Sinemaya diğerlerinden önce, gerekli yalınlığı sadece ve sadece O verdi. Filmlerin uygulamasında şaşırtıcı bir zekâ sergiledi. Sahnelerin hareketi, efektlerin ve düşüncelerin basitleştirilmesi ve özellikle senaryoların biçimi (birçoğu belli bir güldürü ögesine ve bazen da canlı bir espriye sahiptir), hâlâ taklit edilemeyen avant-garde'a benzeyen sinemasal güldürücü komedi

(comédie-bouffe) tipini duyurdu. İşte gerçek bir komik ve gerçek bir mizah ustası. (aktaran Odabaş, 2013, s. 18)

“Max Linder Pathé’nin tüm yapımlarına, yazınsal, sanatsal ve sinemasal öğeler kattı (...) ince psikolojik bir gözlem yapmayı tercih etti. En iyi filmleri nitelikli anlatım ve stil ile birlikte oldukça ince desenli seçkin bir yapı geliştirirken gerçek yenilikler taşıyordu” (Odabaş, 2013, s. 18)

Fransa’da sinemanın endüstrileşme sürecinde Pathé’nin yanında etkin rol oynayan bir başka yapım şirketi olan Gaumont adlı şirket Pathé ile aynı dönemde kurulmuştur. Gaumont da Pathé gibi fotoğraf malzemesi ve hammaddesi üretmenin yanında sinema endüstrisinde öngördüğü kâr dolayısıyla film üretimine başlamıştır. Gaumont şirketinin sanat yönetmeni konumundaki Alice Guy sinemanın ilk kadın yönetmeni olma özelliğine sahiptir.

Dünya sinemasının ilk kadın yönetmeni Alice Guy oldu. Çok sayıda filmi meydana getiren, yöneten ve oynayan (...) Alice Guy’nin Fransız sinema tarihindeki önemi oldukça fazladır (...) 1905’te Gaumont, Pathé’ninkinden üç kat büyük ve Avrupa’nın en geniş stüdyosu olan gerçek bir stüdyoyu La Villette’te kurdu. Buradaki ilk filmi de yine Alice Guy gerçekleştirdi (...) (Odabaş, 2013, s. 19-20)

Fransa’da büyük bir ivmeyle endüstrileşen sinema, ticari bir meta olarak konumlandırılmasının sonucunda, icat edildiği döneme kıyasla yüksek üretim sayılarına sahip olsa da üretilen filmler nitelik olarak zayıf ve yetersizdir. Odabaş’ın (2013) Fransız sinema endüstrisinin erken dönemlerinde tek el konumunda olan Pathé ve Gaumont şirketlerine dair analizine göre, “(...) sanatsal tutkuları oldukça sınırlıydı. Filmler ucuz, kısa ve yalnızca sağladıkları kâr kadar önemliydi” (s. 21).

Sinemanın Fransa’da icat edilmesinden dolayı Fransız sineması, dolaylı yoldan dünya sinemasının da ilklerine sahne olmaktadır. Sinema yapısı gereği toplumla doğrudan

bağlantılı bir sanattır. Bu bağlantı sonucunda sinema film üretimi, toplumsal olay, psikoloji, hassasiyet gibi unsurlara dayanarak gerçekleştirilmektedir. Fransız ve dünya sinemasının ilk siyasal filmi olan *Dreyfus Olayı* (1899) Georges Méliés tarafından, ticari amaçlardan öte toplumun içinde bulunduğu ayrışmada taraf olmak amacıyla üretilmiştir. Film sansür mekanizmasının gelişmesiyle birlikte 1950'ye kadar yasaklı film statüsünde kalmıştır.

Fransa'da toplumsal ve siyasal yaşamı ve toplumun bir parçası olmaları nedeniyle sanatçıları doğrudan etkileyen Dreyfus Davası, hukuki süreçte gerçekleşen bir hata sonucunda mahkûm edilen ve suçsuzluğu ispat edilmesine karşın etnik kökeni dolayısıyla esir tutulan Alfred Dreyfus'un uzun soluklu özgürlük mücadelesidir.

Aslında dünya sinemasının doğuşu Fransız sinemasının doğuşu ya da Fransız sinemasının doğuşu dünya sinemasının doğuşudur (...) Fransa'da sinema, her yerde olduğu gibi kendi toplumunun değerlerine yaslanmak ve üretimini bu temele dayandırarak sürdürmek zorundadır (...) Dreyfus Davası (...) Fransa da çalkantılara neden oldu. Ünlü yazar Emile Zola, *İtham Ediyorum (J'accuse)* başlıklı bir yazısında askeri mahkemeyi, Dreyfus'ü suçsuz yere cezalandırmakla suçladı. Bu mektup yüzünden Zola'da bir yıl hapis cezasına çarptırıldı. Ülkede Yahudi karşıtı bir tepki ve bunun karşısında da sol blok oluştu (...) Sinemanın ilk siyasal filmi yine Georges Méliés yaptı. 1899 tarihinde yapılan *Dreyfus Olayı (L'Affaire Dreyfus)* adlı film on beş dakika sürüyordu. Dreyfus davasına Dreyfus'ün lehine bir destek vermek için yapılmıştı (...) Sansürün 1915'te kurulmasından hemen sonra, 1950'ye kadar Dreyfus Olayı yasakladı. (Odabaş, 2013, s. 42-43)

Sinemanın icadından sonra birçok Fransız yönetmen aralarında siyasal sinema da dahil olmak üzere çeşitli türlerde çok sayıda film üretmiştir; bunun yanında Costa-Gavras, Jean-Luc Godard gibi yönetmenler filmlerinin konularını doğrudan toplumsal ve siyasal olaylardan seçerek siyasal film üretimine yönelmiştir.

Jean Vigo tarafından yönetilen 1929 yapımı Nice'e Dair adlı kısa belgesel film, sahip olduğu ideoloji ve yaptığı toplumsal sınıflandırmalar sonucu belgesel üretiminde yeni bir yaklaşım açığa çıkmıştır. Nice kentinde yaşayan insanları, toplumsal yaşamı, bina ve yapıları gösteren kısa belgesel filmin ana düşüncesi sınıf düşüncesidir. Sınıf düşüncesinin sinema perdesiyle buluşması ilk defa bu film aracılığıyla, gerçekçi bir anlatı ile gerçekleşmiştir.

Jean Vigo'nun *Nice'e Dair* adlı kısa metraj filmi, belgesellerin tarihinde bir dönüm noktası oluşturmaktadır (...) bu filme kadar Fransız sinemasında, gerçek bir malzeme, eleştirel bir bakış açısıyla, sınıf düşüncesi'ni temel çıkış noktası olarak kurgulamamıştı (...) film Dziga Vertov'un Sinema-Göz kuramının bir uyarlaması olarak görülmektedir. Zaten görüntü yönetmeni Boris Kaufman Vertov'un kardeşidir. (Odabaş, 2013, s. 50)

Vigo babasının ölümü sırasında on iki yaşındaydı ve bu ilk filminde nice kentini bir ölüm kenti, yaşlılarla, çirkinlerle ve kumarbazlarla dolu bir ölüm kenti olarak resmetti. (Nice'in) anıtları ve çirkin bir biçimde gelişmiş mezarlıkları vurgulandı ve yıllık karnaval büyüleyici bir korkuyla filme alındı. Vigo'nun kendisi Nice'e Dair'i belgelenmiş bir bakış açısı olarak tanımladı. (Armes, 1985, s. 78)

Jean Vigo tarafından yapılan, çocuklar ve çocukların eğitimi hakkında sorgulamalara sahip olan *Hal ve Gidiş Sıfır* (1933) adlı film uygulanan sansür dolayısıyla uzun süre Fransa'da gösterilememiştir.

Türkiye Sinematek Derneği'nin (1968) gösteri programına göre:

Vigo'nun filmi bir arada, bir Fransız yatılı okulu inceleyen bir belge, çocuk ruh bilimini ele alan bir deneme, Vigo'nun otobiyografik bir çalışması ve özellikle, sembolleri ile Fransız toplumunun amansız bir eleştirmesidir. Hal ve Gidiş

Sıfır bu çarpıcı tutumu yüzünden Fransa’da yıllarca sansür tarafından yasaklanan bir lanetli film olmuştur. (aktaran Odabaş, 2013, s. 52)

Fransız toplumunu komünist ideoloji çevresinde toplamak adına komünizm propagandası yapmak amacıyla Jean Renoir yönetiminde Fransız Komünist Partisi için çekilen 1936 yapımı *Yaşam Bizimdir* adlı film Jean Renoir’in ilk siyasi filmidir. Film, Renoir liderliğindeki farklı yönetmenler ve parti temsilcilerinden oluşan bir ekip tarafından yönetilmiştir. Film uğradığı sansür dolayısıyla uzun süre Fransa’da gösterime girememiş, ancak Komünist Parti toplantılarında parti üyelerine gösterilmiştir.

Jean Renoir (...) *Yaşam Bizimdir* (*La vie est a nous*) filmiyse siyasal filmlerin ilkinin yaptı. Ancak bu, yönetmenin, Fransız Komünist Parti’sinin yapımını üstlendiği ve birçok yönetmenin birlikte çalıştığı bir filmidir. (...) CGT’nin önderliğinde ortaklaşa finanse edilen bu filmde, Avrupa’nın o dönem içinde bulunduğu politik, ekonomik ve toplumsal bunalımlar aktararak yükselen faşizm tehlikesiyle Rusya’dan dünyaya yayılan sınıf savaşlarına değinilmektedir. Filmde, küçük burjuvaları, Halk Cephesi içerisinde komünistlerle ortak hareket etmek için ikna etmeye çalışmaktadırlar. (...) Filmdeki hücreler ve komünistlerin mitingleri nedeniyle sansüre uğrayan film, ancak 1969 yılında gösterime girebilmiştir. Bir saat süreli bir belgesel ve Komünist Partinin propagandasını yapan bir filmidir. (Odabaş, 2013, s. 53-54)

Renoir’in toplumsal bir eleştiri niteliğindeki filmi, *Karısı ve Aşığı* (1939) Fransız toplumunun içinde bulunduğu sınıf ayrımı ve sınıflar arasındaki yozlaşmış ilişkiyi, elit bir grup ve bu gruba hizmet eden alt sınıftan bir grubun yozlaşmış ilişkileri üzerinden irdelemektedir. Film çeşitli kaynaklarda *Oyunun Kuralı* ismiyle de bilinmektedir. “Düzenin, olağanlığın bütün öğeleri orada yer almaktadır: Para, büyük burjuvazinin aşk sorunları (en önemlileri), klasik komediyi sağlamaştırıcı yapı” (Zimmer, 1974, s. 298). “*Oyunun Kuralı* Fransız filmciliğinin önemli yapıtlarından birisidir” (Odabaş, 2013, s. 55).

Renoir toplum eleştirisini sinema üzerinden gerçekleştirmiştir. Sinemanın kitlelere ulaşmak ve onları yönlendirmekteki gücünü etkin olarak kullanmasına karşın, Oyunun Kuralı gişede beklenen başarıyı göstermemiştir.

II. Dünya savaşı öncesi Avrupa toplumlarının psikolojisini büyü bir gerçeklikle yansıtan yapıt, egemen sınıfların yapay insan ilişkileri kavramlarla oynamakta oldukları oyunun anlamsızlığını üstün bir dışavurumcu anlatımla sergiledi. Film 1962’de dünya film eleştirmenlerince bütün zamanların en iyi üçüncü filmi seçildi. (Cem Büyük Ansiklopedi, s. 4389)

İkinci Dünya Savaşı esnasında Fransa’ya saldıran Alman güçleri, 1940 yılında Fransa’ya girdi. İşgal sonucunda çöken hükümetin yerine Mareşal Pétain yönetiminde yeni bir hükümet kuruldu. “Vichy’de kurulan bu hükümet Vichy Hükümeti olarak anılır” (Odabaş, 2013, s. 45)

Vichy hükümeti dönemine üretilen filmlerde Nazi faşizminin izlerine rastlamak mümkündür. Hükümetin sahip olduğu anti semitik ideolojiyi yaymak için, kitle iletişim araçlarının en güçlüsü olan sinema bir propaganda unsuru olarak konumlandırılmıştır. Gérard Bennett tarafından yönetilen *Yeniden Doğan Toprak* (1942), Fritz Hippler tarafından yönetilen *Yahudi Tehlikesi* (1942) ve Pierre Ramelot tarafından yönetilen *Baştañkarıcılar* (1942) adlı filmler Vichy sinemasındaki propagandaya örnek niteliğindedir.

Christian Zimmer’in (1974) Le Film dergisinden *Yeniden Doğan Toprak* hakkında yaptığı alıntı şöyledir:

Bu kurgu film tarımın, köylüler için çıkarılmış yeni yönergelerin, modern ekim biçimlerinin ve diğer bazı toplumsal güncel sorunların bir bölümüne dikkati çekiyor. Geçmişte Yahudilerin uğursuz etkisi ve politikacıların ajitasyonunun neden olduğu düzensizlikler sergileniyor. Vichy hükümeti tarafından yürütülen

anti semitik kampanya çerçevesinde yapılan *Yahudi Tehlikesi* (*Le Périel Juif*, 1942) ve *Baştançıkarcılar* (*Les Corrupteurs*, 1942) filmleriyle birlikte yapılan bir filmidir. Art niyetin ve aptallığın bir kayıdır. (aktaran Odabaş, 2013, s. 57)

“(...) bu üç film (...) savaş sırasında Vichy hükümetinin propagandasını yapan ve Vichy hükümetinin alman hayranlığını yansıtan filmlerdir. (...) Vichy hükümetinin Alman işbirlikçi tutumu, birkaç örnek dışında, Fransız sinemasına yansımamış ve onu etkilememiştir” (Odabaş, 2013, s. 58).

Vichy hükümeti döneminde Fransız sinema endüstrisi, Alman propagandası yapan anti semitik ideolojiye sahip çeşitli filmler üretmişse de sinemadaki faşist yaklaşım kalıcı olmayı başaramamış; Fransız sinemacılar savaşın sunduklarını lehlerinde kullanmayı başarmıştır.

İdeolojik ve politik anlamda Vichy sineması denen sinema mevcut değildir. Vichy rejimi ve Alman işgali altında, Fransız sineması, kontrollü özgürlük içinde, endüstriyel ve ekonomik olarak ayakta kalmanın, Fransız kalitesinden ödün vermeyen yapımcılar, senaristler ve yönetmenler sayesinde (...) meydana gelen sanatsal gelişimin sineması oldu. (Armes, 1985, s. 109)

Fransız sinema endüstrisi, Fransız sinemacıların çabaları sonucunda Vichy döneminde kurdukları çeşitli kuruluş ve enstitülerle sinema endüstrisinin altyapı, üretim ve gösterim süreçlerine dair düzenleme ve iyileştirme çalışmalarında bulunmuştur.

(...) 1940 kasımında kurulan Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique (Sinema Endüstrisi Örgütlenme Komitesi), Fransız film endüstrisinin ticari açıdan sağlıklı işlenmesini sağladı. (...) 16 yaşın altındaki çocukları korumak amacıyla sansüre bir madde eklendi, kısa film ve belgesel

sinema desteklendi, Grand Prix du Film d'Art Français (Fransız Sanat Filmi Büyük dl) düzenlendi. Marcel L'Herbier yönetiminde IDHEC kuruldu ve Henri Lanlois'in Fransız Sinematek'ini kurması desteklendi. (Odabaş, 2013, s. 60-61)

İkinci Dünya Savaşı'na kadarki döneme kadar Fransa'da aktif olarak sinema üreten sinemacıların büyük bir kısmı işgal döneminde ülkeyi terk etmiştir. Öte yandan Fransa'yı işgal eden Alman güçlerinin propaganda amaçlı da olsa Fransa'da film üretimine başlamaları Fransız sinema endüstrisinde hareketlenmeye sebebiyet vermiştir. 1943 yılında sinema eğitimi üzerine kurulan enstitü vasıtasıyla sürgün, savaş, ölüm gibi çeşitli sebeplerle sinema üretmeyi bırakmak durumunda kalan sinemacıların yerine yeni, genç sinemacılar yetiştirilmiştir.

(...) 1943 yılında Yüksek Sinema Araştırmaları Enstitüsü'nün (IDHEC, LInstitut de Hautes Etudes Cinmatographique) kurulmasıdır. IDHEC'in kurulmasıyla sinemacılar okuldan yetişmeye başladılar. Sinema zerine pek çok araştırmalar yapıldı. 1940'lardaki işgal yılları, Fransız sinemasının gelişmesine yol açmıştır. (...) Almanların kurduğu Continental film şirketi, Fransız filmlerini yerinde yaparak gelişmesine yardımcı oldu. (Odabaş, 2013, s. 59)

İkinci Dünya Savaşı'nın bitişiyle birlikte, Fransız hükümetinin, Fransız sinema endüstrisi üzerindeki etkinliği artış göstermiştir. Bu etkinliğin bir parçası olarak Fransız hükümeti, üretilen filmlere mali destek vermenin koşutu olarak kalite standardını yakalama şartını getirmiştir. Hkmetin sinema endüstri üzerindeki denetiminin bir diğer sonucu olarak sansür mekanizması gelişmiştir.

Armes'in (1985) alışmasına göre:

1950'ler boyunca, devletin sinemaya müdahalesi tuhaf bir görünüm aldı. Bir taraftan 1953'te devlet yardımını içeren düzenleme yenilendi ve önemli yeni bir lt getirildi: Devlet desteğini kazanmak için bir filmi potansiyel olarak tutulabilecek bir öneri olmakla birlikte, (...) belli bir estetik kalitesine sahip

olmak zorundaydı. (...) Diğer taraftan, 1950 başları sansür anlamına gelen birçok devlet müdahalesi yaşandı. René Vautier'nin *Afrika 1950 (L'Afrique 1950)* ya da Alain Resnais ve Chris Marler'in *Heykeller de Ölür (Les Saties Meurent Aussi)* gibi anti-kolonyal kısa filmlerin yasaklanması ve André Caytt ile Louis Daquin gibi yönetmenlerin bazı projelerinde köklü değişiklikler istenmesi gibi. (aktaran Odabaş, 2013, s. 62)

1950'lerde dünya genelinde bağımsızlık ve özgürlük gibi ideolojilerin güçlenmeye başladığı gözlemlenmektedir. Sömürgeci kolonyal sistemin bir parçası konumundaki Fransa; Çinhindi'de bağımsızlığı için savaşı kitlelerin karşısında ağır bir yenilgi yaşamıştır. Öte yandan Cezayir'de bağımsızlık mücadelesi hız kazanmıştır. Fransız hükümetinin sömürgeci politikaları ve bu politikalar sonucunda verdiği kayıpların toplum üzerinde bıraktığı psikolojik etki, Fransız toplumunun savaş karşıtı gösterileriyle sonuçlanmıştır.

1954'te Çinhindi'ndeki bağımsızlık mücadelesi sonucu ağır yenilgiye uğrayan Fransa, savaş karşıtı gösteriler üzerine savaşa son verdi. (...) 1958'de Cezayir'deki Fransız ordusu ayaklandı. (...) 1958'de Cezayir'de bir Halk Kurtuluş Komitesi oluşturuldu. (...) 1962'de Cezayir, kanı pahasına bağımsızlığını kazandı. (Odabaş, 2013, s. 46)

1950'lerde Fransa'da, sinema üretimi haricinde sinema eğitimi ve eleştirisi gibi alanlarda faaliyet gösteren çeşitli topluluk ve örgütler vasıtasıyla bir ivme yakalamayı başaran Fransız sineması, kaliteli film üretmenin yanında sinemacı yetiştirmeye de başlamıştır.

1951'de André Bazin ve Jacques Doniol-Valcroze tarafından yayınlanmaya başlayan (...) en önemli sinema dergisi (...) Cahiers du Cinéma, Fransız sineması seyircisini eğitti ve düşünmeye yöneltti. (...) Fransız Sinematek'i de

toplumu eğitmeye, genç sinema severler ve sinema yönetmenleri yetiştirmeye devam etti. (...) Cahiers du Cinéma Fransa'da kısa filme eğilip bu alanda öncülük ederek bu alanın gelişmesine ortam hazırladı. (...) Durum uygun hale gelince genç sinemacılar ilk filmlerini yapma olanağı buldular. 1958'den başlayarak tüm dünyada ses getiren bir hareket yarattılar: Yeni Dalga. (Odabaş, 2013, s. 63)

Fransa'da 1968 yılında başlayan öğrenci ayaklanması, işçilerin de katılımıyla toplumsal bir tepkiye dönüşmüştür. Büyüyen olaylar neticesinde ülkede güvenlik güçleri ve halk arasında çatışmalar meydana gelmiştir. 1962 yılında Cezayir'in bağımsızlığını ilan etmesinde büyük rol oynayan Cumhurbaşkanı De Gaulle, tepkileri referandum sözüyle bastırmıştır; referandumun sonucunda cumhurbaşkanlığı görevinden istifa etmiştir.

(...) 1968 ilkbaharında öğrenciler ayaklandılar. CGT ve Komünist Parti'nin maceracılığı karşı uyarılarına karşın işçi sınıfı da öğrencilerin hareketine katıldı ve genel greve gitti. (...) De Gaulle (...) referandum sözü verdi. (...) yenik düşerek 28 Nisan 1969'da cumhurbaşkanlığından istifa etti. (Odabaş, 2013, s. 46-47)

1968 yılında Fransa'da gerçekleşen toplumsal olayların sinema ve politikaya etkisi Fransa ile sınırlı kalmayarak tüm dünyayı direkt ya da doğrudan etkilemiştir. 1968 yılında gerçekleşen olayların katılımcısı ve belgeleyicisi konumundaki sinemacıların üretime yönelmesi sonucunda, siyasal sinema filmleri, ticari kaygılarla üretilen filmlerin sahip olduğu yüksek üretim sayılarını yakalamayı başarmıştır.

Para yiyen bir film yapma geleneği olan İtalya'da bile toplumsallık ilgi odağı oldu. (...) Kendilerinin politik dedikleri sinema içinde bile, endüstri içinde geleneksel çizgilerle yayılan ve geniş bir dinleyici kitlesi için tasarlanan işler ve endüstrilerin tamamen bağımsız, fakat politik gruplarla işçi sınıfına ya da öğrenci örgütlerine çok sıkı bir biçimde bağlanmış olan, daha yeni ve daha

radikal politik bir sinema arasında ayırım yapmak önemlidir. (Armes, 1976, s. 216)

1968 olayları, Fransız toplumunun toplumsal psikolojisini ve gündelik hayatını etkilediği gibi Fransız sinemasını da etkilemiştir. Ticari sinema endüstrisi içerisinde bağımsız, siyasal bir film üretiminin imkansızlığı, Fransa’da ve dünyanın çeşitli bölgelerinde bağımsız sinema grupların ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır.

Endüstri içinde politik film yapmak oldukça zordur. Bu yüzden de birçok ülkede, endüstriden bağımsız gruplar ortaya çıkmış ve kendi filmlerini yapmışlardır. (...) Başlıcalarını şöyle sıralayabiliriz:

1- Dziga Vertov Grubu.

2- Grup SLON .

3- Grup Medcedkine.

4- Grup Dynadia.

5- Proleter Devrimci Sinemacılar. (Odabaş, 2013, s. 94-95)

Bağımsız siyasal sinema gruplarından arasında Dziga Vertov Grubu, Jean-Luc Godard ve Jean-Pierre Gorin tarafından kurulmuştur. Grup adını, grup dahilindeki sinemacıların Sovyet sinemacı Vertov’un kuram ve eserlerine duydukları hayranlıklarından almaktadır. Film üretim ve gösterim süreçleri üzerine çeşitli çalışmalar yürüten grup, tartışılabilir, yaşayan bir üretim ve gösterim düzenini benimsemiştir.

Godard’ın Dziga Vertov Grubu hakkındaki açıklaması şöyledir:

Dziga Vertov adını, onun programını uygulamak için değil, Vertov’un Bolşevik sinemasının başlangıcında, proletarya diktatörlüğü adına, sadece gözleri açmak ve dünyayı açıklamaktan ibaret olan tüm diğer teorilere sahip

olduğu bir dönemde, son tahlilde hâlâ revizyonist bir sinemacı olan Ayzenştayn'ın karşısında bir bayraktar olması için aldık. (Martin, 1970, s. 82)

Gorin'in Dziga Vertov Grubu hakkındaki açıklaması şöyledir:

(...) Filmlerimiz hakkında konuşabiliyoruz ve çok basit terimlerle nasıl yapıldıklarını, o görüntüyü niçin kullandığımızı, bu görüntüyü niçin böyle çerçevelediğimizi, o biçimden sonra bu biçimi neden kullandığımızı ve hangi amaçla yaptığımızı açıklayabiliyoruz. (Odabaş, 2013, s. 100)

Godard ve Gorin tarafından kurulan Dziga Vertov Grubu'nun film üretim ve gösterim süreçlerinde ticari kaygı ya da sansür gibi unsurlar mevcut değildir. Grup, film üretiminin zaruri maliyetini aynı ideolojideki destekçileri ve bireysel çabalarla karşılamaktadır.

“(...) Dziga Vertov Grubu (...) kendi olanaklarıyla ve siyasal düşüncesinin yandaşlarınca desteklenmesiyle ayakta durabiliyordu. (...) Yaptığı filmler daha çok araştırma filmleriydi, tüketime yönelik değildi, çoğunlukla da Jean-Luc Godard adıyla özdeşleşmişti. (Odabaş, 2013, s. 98-99)

Olayları ele alış biçimi ve anlatım dili dolayısıyla öne çıkan bir yönetmen olan Constantin Costa-Gavras, Yunan kökenli, Atina doğumludur. Eğitim için geldiği Fransa'ya yerleşen Costa-Gavras, sinemaya yönetmen asistanı olarak başlamıştır. Siyasal hoşgörüsüzlük üzerine yaptığı *Ölümsüz* (1969), *İtiraf* (1970) ve *Sıkıyönetim* (1972) adlı üç filminden oluşan seri, siyasal olayları aksiyon filmi tarzında işlemeyle Fransız ve dünya sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Fransız Cezayir ortak yapımı olan *Ölümsüz* adlı film, Soğuk Savaş döneminde Yunan, sosyalist politikacı olan Gregorios Lambrakis'in öldürülmesini anlatmaktadır. Lambrakis, Soğuk Savaş dolayısıyla SSCB'ye üstünlük kurmak isteyen ABD füze

sistemlerinin Yunanistan'a kurulmasına karşı yaptığı konuşmanın ardından öldürülmüştür. İktidar, yargı ve bürokrasi süreçlerini inceleyen film, başta Yunanistan olmak üzere dünyanın çeşitli ülkelerinde uzun süre yasaklı kalmıştır. Öte yandan uluslararası birçok yarışma tarafından çeşitli ödüllere layık görülmüştür.

Charles Ford'un (1977) çalışmasına göre:

(...) *Ölümsüz* (...) bir övgüler konseriyle karşılandı: Bir polisiye roman gibi sürükleyici, otantik olarak angaje edilmiş ilk film, önemli yansızlık, cesur yapıt, göz kamaştırıcı teknik virtüözlük. Tüm bunlar gerçektir. Olayın hayali bir ülkede geçmesine karşın, en az bilgisi olan seyirci bile, Yunanlı milletvekili Lambrakis'in 1963'te Selanik'te uğradığı suikastın ele alındığını anlıyordu. (aktaran Odabaş, 2013, s. 71)

Üçlemenin ikinci filmi olan *İtiraf* (1970), Fransız İtalyan ortak yapımıdır. *Ölümsüz* adlı filmde olduğu gibi yine gerçek, siyasi bir olay Costa-Gavras'ın kendine has polisiye ve aksiyon unsurları içeren anlatı diliyle filme alınmıştır. *İtiraf* adlı film, 1950'lerin Çekoslovakya'sında yargı sürecinde gerçekleşen bir hata sonucunda suçsuz yere mahkum edilen bir politikacının gerçek yaşam öyküsünü konu almaktadır. Film komünizme doğrudan bir saldırı olmasa da Sovyet rejimine karşı ciddi bir eleştiri niteliği taşımaktadır.

Charles Ford'un (1977) çalışmasına göre:

Eğer *Ölümsüz*, herhangi bir totaliter rejimde özgürlüğe verdiği zararlara karşı bir iddianame idiyse, *İtiraf*, nerede uygulanırsa uygulansın, Stalinist yöntemlere karşı en ciddi mahkûm etmedir. Costa-Gavras'ın filmi anti-komünist bir film değildir, ama, elbette, anti-Sovyet bir filmidir. (aktaran Odabaş, 2013, s. 73)

Costa-Gavras *Ölümsüz* adlı filmiyle Yunanistan'da egemen olan askeri yönetimi, *İtiraf* adlı filmiyle Çekoslovakya'daki Stalinizm ideolojisini gerçek olaylara bağlı kalarak,

ancak tarihsel boyutundan öte yaşamdan gerçekçi kesitler yaratarak eleştirirken; herhangi bir çözüm ya da yönlendirme gibi sinemanın propaganda amacına hizmet edecek bir yapı oluşturmamıştır.

Ölümsüz, Yunanlıların politik sahne karşısında sessiz bir tanık olduğu ve ülkenin kaderinin sadece tekil birkaç başoyuncu arasında oynanan oyunun bir bölümüne bağımlı olduğu duygusu veriyordu. *İtiraf*, basit bir saptama düzeyini aşmıyor. Değeri, kuşkusuz, kabul edilemeyecek önlemleri sergilemesinden geliyor, fakat, yönetmen, Stalinist suçluluğun deus ex machinasını kendi hesabına tekrarlamaktan öteye gidemiyordu. Hiçbir sınıf analizi yoktu. (Hennebelle, 1975, s.359)

“Costa-Gavras siyasal olayları anlatmakla yetiniyor, soru sormuyor ve arka plândaki oluşumlardan söz etme gereksinimi duymuyordu (...) filmlerini bir propaganda çalışması olarak düşünmüyordu” (Odabaş, 2013, s. 74)

Costa-Gavrasın siyasal hoşgörüsüzlük üzerine yaptığı üçlemenin son filmi olan *Sıkıyönetim* de önceki iki film gibi konusunu gerçek siyasi bir olaydan, bir Amerikan ajanının Uruguay’da gerilla güçlerince öldürülmesi olayından almaktadır. Film Uruguay’da yaşanan olaylar üzerinden Amerikan emperyalizmine karşı eleştirel niteliklere sahiptir.

Cumhuriyet Gazetesi’nin (1994) *Sıkıyönetim* filmine dair yayınladığı tanıtım yazısı şöyledir:

Costa-Gavras, bu ilginç yapıtında, iktidara gelme yöntemi olarak silahlı mücadeleyi seçen Tupamaroların eylemini, geniş, ayrıntılı biçimde verirken, gerilim, savaş ve ajitasyon filmi klişelerini büyük bir hünerle kaynaştırıyor. Öyküsü bizde de yayınlanan ‘*Sıkıyönetim*’, 1970’lerde, açık biçimde silahlı mücadeleyi öven bir film olarak algılanmıştı. Gerçekten de ilk bakışta böyle bir izlenim uyandırıyor. Ancak bugün, böyle bir yaklaşım yüzeysel olacaktır.

Yönetmen, daha önceki filmlerinde ‘solcu kahramanlar’ı oynattığı Montand’a CIA ajanı rolünü vererek belki de bu yaklaşımı daha o zaman önlemek istemişti. Costa-Gavras’ın en eleştirilmesi gereken yanı, önemli siyasal konuları işlediği filmlerinde izleyicinin sınırlarıyla çok fazla oynamasıdır. (s. 17)

Costa-Gavras, *Sıkıyönetim* filmindeki olayların tümünün gerçek olduğunu savunmaktadır. Bu iddiayı kanıtlama amacıyla Costa-Gavras ve filmin senaristliğini yapan Franco Solinas senaryo ve yapım sürecinde topladıkları belgeleri derleyerek yayınlamıştır.

Christian Zimmer’in (1974) analizine göre:

Sıkıyönetim’de (...) Costa-Gavras, ABD’nin ayaklanmaları bastırmak, polis servislerini örgütlemek ve devrimci hareketleri tutuklamayla, işkenceyle ve ölümden ezmek için dünyaya gönderdiği saygın bir AID (Agence Internationale de Développement – Uluslararası Gelişme Ajansı) görevlisi görünümündeki CIA ajanlarından sadece biri (...) bize sunuluyor. Burada politik bir gerçeklik söz konusu ve yönetmen, basınla yaptığı röportajlarda, filmindeki her şeyin gerçek olduğu (senaristi Franco Solinas’la birlikte senaryolarına dayanarak yaptıkları belgeler daha sonra bir cilt halinde yayınlandı) olgusu üzerine ısrardan vazgeçmedi. (...) *Sıkıyönetim* (...) Amerikan emperyalizmi üstüne bir filmidir. İşte gerçek. (aktaran Odabaş, 2013, s.76)

Costa-Gavras, ticari sinema kalıpları içerisinde, ticari gösterim ağları üzerinden yaptığı politik temalı filmler aracılığıyla birey ve toplumların, egemen güç ve sistemlerle olan mücadelesini izleyiciye yani toplumlarla aktarmayı başarmıştır.

“Costa-Gavras’ın Fransa’da yaptığı filmler (...) önemli ve ciddi filmlerdir. Her biri, dünyanın bir başka yerindeki insanların, tekil ya da örgütlü savaşımalarını karşımıza

getiriyor. (...) Bunu ticari sinemanın kalıpları içinde yapsa da işlediği konular hedefine varıyor” (Odabaş, 2013, s. 77).

Fransız siyasal sinemasının bir diğer önemli ismi Marin Karmitz film üretim sürecinde aktif olduğu gibi; film dağıtım ve gösterim süreçlerinde de yer almıştır. *Yoldaşlar* (1970) ve *Darbe İçin Darbe* (1971), işçi, emek, sendika gibi ideolojik temalar üzerine çalışan Karmitz’in öne çıkan eserleridir.

Charles Ford’un (1977) *Yoldaşlar* adlı film ile ilgili şu analizde bulunmuştur,” Fransa’daki çalışma koşullarının oldukça tartışmalı bir tablosunu çizdi. (...) Paris’e giden genç bir taşları görünüyor. Vardiyalı, yorucu, sersemletici işlerden başka bir iş yapamaz. Kişisel isyanı derhal politik bilince dönüşüyor ve ‘eylem komitesi’ne katılıyor” (aktaran Odabaş, 2013, s. 78)

Karmitz tarafından yönetilen *Darbe İçin Darbe* (1971) adlı film bir fabrikada işçiler tarafından gerçekleştirilen grevin gerçek hikayesidir. Filmi benzer filmlerden ayıran özelliği ise, filmin üretim sürecinde oyuncu olarak grevi gerçekleştiren işçilerin kullanılmasıdır.

Cahiers du Cinéma (1972) dergisinde *Darbe İçin Darbe* adlı filme dair yazılan inceleme şöyledir:

Filmin çıkışını belirleyen ideolojik özelliklerden birisi olarak, öncelikle işçi sineması, işçiler tarafından yapılan sinema, işçi sınıfının ekranda görünmesi, gerçek işçiler tarafından oynanması (...) vs... gibi kavramların enflasyonist yayılması olduğunu saptayalım. Bu ajitasyon, filmin metninin yarısını işgal etmektedir. Entelektüel küçük burjuvazinin bu hastalığını da incelemek gerekir: olmayacak hayal, proletaryanın, burjuva üstyapılarına girişi değil, orada görünmesidir. Proletarya ile birlikte küçük burjuva eleştirmenin yakasına tekrar yapışan militan sinemanın hayaletidir. (...) Film, siyasal dediğimiz filmlerin son günlerdeki geleneğinden, egemen yapım anlayışından

vazgeçiyor, doğrudur. İşçi sınıfı bir kereliğine olduğu gibi sunuluyor, filmin sahnesi çalışma yerlerinde yani üretim yapılan yerlerde ve işletmelerde bir defalığına kuruluyor. Bir defalığına işçi sınıfının kini gibi duygular mizansen objesi oluyor (...). Bir kere olarak, bir film, kapitalist toplum ilişkilerinin duyarlı bir tanışıklığını bize gösteren, işçi sınıfının içgüdüsünü ve somut gösterilerini (isyanını) yansıtıyor. (s. 10)

Cezayir'in Fransa'ya karşı verdiği bağımsızlık mücadelesi dönemin Fransız sinemasına da etki etmiştir. Odabaş'a (2013) göre, "(...) Pek çok film bu savaşı incelemiş ve bir sonuç elde etmeye çalışmışlardır" (s. 85).

Sinemanın icat edildiği Fransa'da yaptığı filmlerin dil ve üslupları, gerçek olayları tarihsel gerçeklik yönünden muhafaza ederken öte yandan geliştirdiği öykü anlatım teknikleriyle çağdaşlarından ayrılmaktadır. Godard, sinema yazarlığı döneminin ardından, Yeni Dalga akımı esnasında ilk uzun metrajlı filmi olan *Serseri Aşıklar (A Bout de Soufle, 1959)* adlı filmi çekmiştir.

Godard, Fransız sinemasının en şaşırtıcı, en tartışmalı yönetmenidir. Dünya çapında tartışılan Godard, sinemaya başladıktan sonra 1960'ların sonlarına kadar geleneksel sinemaya başkaldıran, geleneksel öykü anlatımını bir yana bırakan filmler yaptı. (...) İlk uzun metrajlı filmi *Serseri Aşıklar (A Bout de Soufle, 1959)* ile Yeni Dalga hareketinin en özgün yönetmeni olduğunu gösterdi. 1968'den sonra kurduğu Dziga Vertov Grubu ile siyasetle daha yoğun ilgilendi ve Mao yanlısı bir görüş benimsedi. Film yazarı (Auteur) kavramını kabul ettirdi. (Odabaş, 2013, s. 120-121)

Yaptığı siyasal sinema filmlerinde gerçek görüntü ve hızlı montaj teknikleri kullanmasının yanında karakterlerin diyalog ve monologlar aracılığıyla anlatı ve etkiyi mümkün olan en üst limite çeken Jean-Luc Godard, Fransız sinemasının siyasal yönden en angaje yönetmenidir.

“Fransız sinemasının siyasal yanı en ağır basan yönetmeni olan Godard (...) Hitchcock’tan etkiler taşıyan filmler yaptı” (Odabaş, 2013, s 127)

Bütünüyle politik bir konu işlemek zordur. Politika söz konusu olduğunda, değişik düşüncelere sahip dört-beş kişinin görüşlerini kavramanız gerekir, aynı zamanda da elinizin altında çok genel bir özet olmalıdır. Politika hem şimdiki zamandır hem de geçmiştir. Churchill’in anılarını okuduğunuz zaman, bugün olup biteni çok iyi anlarsınız. Kendi kendinize, ‘şu konferansa katıldığında kafasında şunlar varmış’ dersiniz; ama bunu yirmi yı sonra öğrenirsiniz. Sinemadaysa işiniz daha zordur; vaktiniz yoktur, çünkü işiniz şimdiki zamanladır. (Godard, 1991, s. 78)

Fransız ve Dünya toplumu için için tabu niteliğindeki olayları, sinemada kendi geliştirdiği teknik ve anlatıya dayanarak izleyiciye sunan Jean-Luc Godard, sinemanın kitleler üzerinde etkisinin bilincindedir. Godard, sinemanın kitleleri yönlendirme ve bilgilendirmedeki gücünü, benimsediği Maoist ideolojiye uygun üretim süreçlerinden faydalanarak ürettiği filmler aracılığıyla etkin olarak kullanmıştır.

Sinema bilimsel olarak kullanılırsa bir silah haline gelebilir. (...) Politik yönden doğru bir film yapmak istiyorsak, politik yönden doğru olduklarını düşündüğümüz kimselerle birleşmeliyiz. Yani ezilenlerle, baskı altında olup da bu baskıya karşı savaş verenlerle ve onların hizmetine girmeliyiz. Onlara öğretirken onlardan öğrenmeliyiz. Film yapmayı bir kenara bırakmalıyız. (Godard, 1991, s. 164)

Fransız sinemasında Cezayir savaşını işleyen ilk yönetmen 1960 yapımı *Küçük Asker* (*Le Petit Soldat*) Jean-Luc Godard olmuştur. Film Cezayir için savaşan FLN ve Fransız güçlerinin mücadelesini, karakterler üzerinden, İsviçre’de geçen bir gangster filmi

temasıyla işlemektedir. Filmin gösterimine Fransız sansür kurulu tarafından üç yıl süreyle yasaklama getirilmiştir.

“*Küçük Asker* o tarihe kadar hiçbir sinemacının aklına gelmeyen Cezayir savaşını anlatır. Bu savaşa ilişkin tabulara saldırdığı için (...) üç yıl sansür kurulunca yasaklandı” (Odabaş, 2013, s. 131).

Jean-Luc Godard’ın bir diğer önemli filmi olan *Amerikan Malı* (*Made in USA*, 1966) adlı film, Fas’lı bir bağımsızlık önderinin Fransız ajanlarınca öldürülmesi olayını; Amerika’da geçen, Hollywood filmlerine benzer bir anlatım diliyle anlatmıştır. Godard’ın anlatım dili ve kendine has sert eleştirileri, 1968 olaylarına kadar geçen dönemde şiddetini arttırmak devam etmiştir.

Godard’ın filmi, aslında dönemin ciddi bir olayına, Ben Barka olayına eğiliyor. Faslı bir siyaset adamı olan Ben Barka El Mehdi (1920-1965) Fas’ın bağımsızlık hareketi önderlerindedir. Profesör olan Barka, 1956’da Fas’ın bağımsızlığını kazanmasından sonra 1959’da sol eğilimli Ulusal Halk Güçleri Birliği’ni kurdu. Asya, Afrika ve Latin Amerika’da halk kurtuluş savaşçılarında destek oldu. (...) 1965’te Fas ve Fransız gizli ajanlarınca kaçırılıp öldürüldü. Godard (...) bu olayda ve genel olarak solun rolünü araştırdı, bunu sonucunda sağın ve solun birbirine benzediğine kadar verdi. Çünkü sağ aptal olduğu kadar kötüydü, sol ise duygusaldı. (Odabaş, 2013, s. 132)

Godard tarafından yapılan 1967 yapımı *Çinli Kız* (*La Chinoise*) adlı film, 1968 tarihinde Fransa’da öğrenci ayaklanmalarıyla başlayıp önce topluma sonra da dünya geneline yayılan 1968 olaylarının öngörüsü niteliğindedir. Film farklı sınıflara mensup beş gencin, Maoizm ile olan ilişkilerini ve sol görüşlü gençliğin kendi içinde yaşadığı ideolojik çatışmalarını konu almaktadır. Odabaş’a (2013) göre, “1968 Mayıs olaylarının önceden tahmini olarak görülen film gerçekten de bunu yapıyor” (s. 137).

Armes'a (1985) göre:

Çinli Kız, Godard'ın en az memnun edici çalışmasıdır. Keskin renk, büyük bir basitlik ve etkiyle -Mao'nun kitabının rengiyle egemen bir özellik olarak kullanıldı. Karakterler, sosyal gerçeklikten koparılmış yarı tutarlı kuklalar gibiydiler ve bütün çalışma bir konuşma, gönderme yapma ve alıntı yığını arasında kaybolup gidiyor. (Armes, 1985, s. 204)

Sistemin dışında ve karşısında yer alan grupların görüşlerini yansıtan film, kişileri, siyasal yaşamda istikrar unsuru olarak yer alan Fransız Komünist Partisi'nin görüşlerini yansıtan kişiliklerle beraber seyircinin karşısına çıkarılmakta ve eleştiriye açmaktadır. Hiçbir görüş açıkça savunulmamakta ancak çeşitli ideolojik eğilimlerin, yaşam karşısındaki durumlarının seyirci tarafından tartışılmasını sağlayacak veriler bloklar halinde yansıtılmaktadır. (...) Gösterime ilk sunulduğu yıl özellikle Fransız 'Komünist' Partisi ve karşıt uçta gibi görünen, Çin yanlısı gruplar tarafından ağız birliği etmişcesine aynı kişilerle (...) ağır bir biçimde eleştirilen film, bugün gerek öngörü, niteliğindeki içeriği, gerekse estetik yapısındaki tutarlılığıyla, modern sinemanın baş yapılarından biri olarak kabul edilmektedir. (Parkan, 1992, s. 41)

Godard, bir diğer önemli filmi olan *Hafta Sonu (Week-End, 1967)* adlı filmde, ahlaki değer yargıları yozlaşmış Fransız bir çiftin, geçirdikleri trafik kazası sonucunda yamyam militanlarla girdikleri ilişki ve diyaloglar üzerinden; Fransız ve Batılı toplumlara ağır bir eleştiri niteliği taşımaktadır.

(...) *Haftasonu*'nda mizaha yeni keskin bir ton ve yeni bir kesinlik getirmiş (Godard). Psikolojik durumlardaki değişiklikler, şimdiye dek görülmemiş bir biçimde, aniden meydana geliyor: bir çiftlik avlusunda Mozart çalan bir piyanistin 360° pan yaparak yavaş çekimi gibi uzun çekimlerin yanında vahşilikte artış, Vietnam sorunu ya da solün rolü üstüne monolog, yamyamlık sahneleri ya da saf fantez, sahneleri de bu karşıtlığı vermek için kullanılır. (Armes, 1985, s. 204)

Mutlu Parkan'ın (1992) çalışmasına göre:

Gelişmiş kapitalizmin yarattığı gündelik hayatın eleştirisiyle, doğrudan politik eleştirinin içiçe geçtiği bu filmde, Fransız burjuvazisinin bir hafta sonu tatilinden hareketle, toplumun çürümüşlüğü ve kokuşmuşluğu sergilenir. 68 Mayıs'ının şu duvar yazısı Godard'ın bu filmini belki de en iyi anlatan saptamadır: İhtilalci olmayan tek bir haftasonu, sürekli devrimin bir ayından çok daha kanlıdır. (Parkan, 1992, s. 56)

“*Haftasonu*, Godard'ın çağdaş Batı uygarlığına yaptığı en sert eleştirilerden birisidir. Tüketim toplumu olmanın, tüketimin sürekli körüklenmesinin ve bunun da insanlarda başkalaşıma yol açmasının eleştirisidir” (Odabaş, 2013, s. 140).

Jean-Luc Godard, 1969-1974 yılları arasında Dziga Vertov Grubu ile film yapımına devam etmiştir. Kendine hast anlatı dili ve kurgu tekniklerinden vazgeçmese de bu dönemde üretilen filmlerde sanat kaygısından öte politik kaygılar ön plana çıkmaktadır. “Bu dönem Godard sinemasında politik sinema yapmak kaygısından çok, sinemanın politika için kullanıldığını görüyoruz” (Odabaş, 2013, s. 144).

Jean-Luc Godard yazdığı film eleştirileri, ürettiği filmler ve geliştirdiği yöntemler vasıyasıyla, başta Fransız sineması olmak üzere tüm dünyadaki siyasal film üretimine doğrudan ya da dolaylı olarak etki etmiştir.

Godard, birkaç filmin anımsattığı gibi, temelinde bir sinema anarşisti görünümü altında, burjuva sinemasının getirdiği tüm kuralları yeniden söz konusu etme eğiliminde ve eyleminde bir sinemacı. Burjuvazinin en iyi sahip çıktığı, kendi ideolojisi yönünde en iyi kullandığı sanat mı sinema? Öyleyse onu almalı, parçalamalı demonte etmeli, bu sinemanın bir burjuva silahı olarak nasıl kullanıldığını yığınlara anlatmalı, göstermeli diyor sanki. (...) Godard ve sineması, artık, sinema kulüplerinin, sinemateklerin malı, ama burjuva

sineması tüm görkemiyle hâlâ ayakta... Savaşın bitmediği ve kolay kolay da bitmeyeceği anlaşılıyor. (Dorsay, 1988, s. 77)

Sinemanın icadının ardından, endüstrileşme ve gelişim süreçlerinde de etkin rol alan Fransız sineması bir tür olarak siyasal sinema üretiminde de nitelik ve nicelik olarak yüksek sonuçlara sahiptir.

Sinemanın doğumuna önyak olmuş ülkelerin başında gelen Fransa'nın çok sayıda siyasal sinemacı yetiştirmesi ve siyasal film gerçekleştirmesi oldukça doğal bir hareket olacaktır. Fransız siyasal sineması 1968'e kadar siyasal sinema örnekleri vermiş, ancak asıl patlama 1968 öğrenci olaylarından sonra meydana gelmiştir. Fransa'yı kasıp kavuran 1968 öğrenci ve işçi eylemleri siyasal sinemada yerini buldu, hatta kendi yönetmenlerini yarattı. (...) Zaten 1968 Mayıs heyecanının sinemaya yansıtılması isteniyor ve bu filmlerle propaganda yapılarak olaylar daha başka boyutlara çekilmek isteniyordu. (Odabaş, 2013, s. 158-160)

Yazdığı siyasal temalı romanların sinemaya uyarlanması neticesinde, Fransız siyasal sinemasına etki eden Emile Zola'nın *Germinal* (1885) adlı romanı, üç farklı sinemacı tarafından sinemaya uyarlanmıştır. *Germinal* adlı romanın sinema uyarlamaları sırasıyla, 1913 yılında Albert Capellani, 1962 yılında Yves Alléret, 1993 yılında Claude Berri tarafından gerçekleştirilmiştir.

Fransızların büyük yazarlarından ve Doğalcılık akımı içerisinde yapıtlar vermiş Emile Zola (...) 1885 yılında yazdığı, aynı adlı romanından uyarlanan bu filmler, İkinci İmparatorluk döneminde, Kuzey Fransa maden ocaklarında boğaz tokluğuna çalışan ve sefil bir yaşam sürdüren işçilerin yoksulluk, alkol ve kötülüklerle yoğrulan yaşamlarını ve tüm bu olumsuzluklar içinde yeşeren bir aşkı büyük bir başarıyla perdeye yansıtıyor. (Odabaş, 2013, s. 85)

Claude Berri tarafından 1993 yılında çekilen *Germinal* adlı film Belçika, Fransa ve İtalya ortak yapımıdır. İki saat kırk dakikalık film Fransızca dilince yapılmıştır. Zola'nın romanında anlattığı ve çeşitli yönetmenler aracılığıyla sinemaya uyarlanan *Germinal*, konusunu gerçek bir olaydan; 1884 yılında madenciler tarafından gerçekleştirilen grevden almaktadır.

Yönetmen Claude Berri, Zola'nın romanına oldukça sadık kalarak gerçekleştirmiş filmini. (...) Üç ülkenin ortaklığıyla çevrilen bu film, daha önce çevrilmiş iki filme göre en iyi *Germinal* uyarlamasıdır. (...) *Germinal*'de anlatılan grev gerçek bir grevden alınmıştır. (...) 1884 yılının Mart ve Nisan aylarında on binden fazla madencinin gerçekleştirdiği grevi anlatır. Romanda da filmde de böyle bir propaganda çalışması vardır.” (Odabaş, 2013, s. 90-91).

BÖLÜM 2

SİNEMADA TOPLUMSAL İDEOLOJİ VE PROPAGANDA İLİŞKİSİ

2.1. Üçüncü Sinemada Politika ve Propaganda

Üçüncü Sinema nedir? Bu terim, her şeyden önce toplumsal ve kültürel özgürleşmeye bağlı kuram ve film yapımı uygulamasını belirtir. (...) bu filmlerin politik ve kültürel önemi, dönemin başlıca tarihsel süreçlerine yakınlıkları ve bu süreçlere karışmalarıyla daha da artmıştır. (Wayne, 2001, s. 14)

“Üçüncü Dünya ülkelerinin siyasal koşullarına ve ekonomik durumuna uygun bir anlatı arayışında olan çeşitli ülkelerden sinemacılar, alışılmış film anlayışını değiştirmek adına yeni filmler üretip, bu filmleri genellikle onları destekleyen manifestolar eşliğinde duyurmuştur” (Odabaş, 2013, s.1). 1960’lı yıllarda 35 mm’lik projeksiyon sistemine 16 mm’lik filmlerin uyarlanmasının mümkün hale gelmesi ile, Üçüncü Sinema yönetmenlerinin önündeki fiziki engel büyük oranda kalkmıştır.

Chanan’ın (2007) çalışmasına göre:

(...) Üçüncü Sinema, köklerini Arjantinli sinemacılar Fernando Solanas ve Octavio Gettino’nun ortaya attığı 1968 toplumsal ve sanatsal hareketin altüst edici gündeminde buluyor. Solanas ve Gettino; Üçüncü Sinemayı belirleyen şey, tür ya da açık bir politik yaklaşım değil, Dünya’yı anlama biçimidir. Herhangi bir öykü, herhangi bir konu Üçüncü Sinema tarafından ele alınabilir. Üçüncü Sinema bağımlı ülkelerde söylencesel olmayan, burjuva karşıtı ve popüler bir kurtuluş özlemine dile getiren anti- sömürgeci bir sinemadır. (aktaran Odabaş, 2013, s. 23)

1950’lerde kabul görmeye başlayan sinemada gerçeklik algısının Latin Amerika ve Arjantin üzerinden Üçüncü Sinemaya etkisini Fernando Birri (1983) çalışmasında şöyle açıklamıştır:

Başka hiçbir yola başvurmadan, gerçekliği nasılsa öyle göstermek... Bu Latin Amerika’daki toplumcu belgeselin ve devrimci, eleştirel ve popüler sinemanın devrimci işlevi budur. Eleştirel olarak bu gerçekliği sınıyarak, bu yarı gerçekliği, bu sefaleti, sinema reddetmektedir. Gerçekliği teşhir eder, yargılar, eleştirir ve yapısını bozar. Çünkü konuları oldukları gibi, yalanlamayacak şekilde ve onların bizim olmasını istediğimiz (inançla yada inançsızlıkla, diğerlerinin bizim inanmamızı isteyecekleri) gibi olmadığını gösterir. (s. 12)

Üçüncü Sinemayı halk sineması ya da halk için üretilen sinema olarak konumlandırmak yanlıştır. “Bu bir ve aynı anda politik ve sanatsal nedenlerle sosyalist aydınlar olarak kendi sorumluluklarını üstlenen ve kendi çalışmaları aracılığıyla toplumsal anlaşılabilirlik üretimini başarmaya çalışan entelektüellerin yaptığı bir sinemadır” (Willemen, 1989, s. 27).

Üçüncü Dünya sinemasındaki daha önceki gelişmeler teoriden yoksunken, 1960’ların politik sinemacıları özellikle teorik yeni bir bakış açısı getirdiler. Bunu en iyi örnekleyen, 1969’daki iki manifestodur: Kübalı Julio García Espinosa tarafından yayınlanan “*For an Imperfect Cinema*” (*Mükemmellikten Uzak Bir Sinema İçin*) ve Arjantinli Fernando Solanas ve Octavio Getino tarafından yayınlanan “*Towards a Third Cinema*” (*Üçüncü Sinemaya Doğru*). (Armes, 2001, s. 220)

Üçüncü Sinema Solanas ve Getino tarafından yapılan *Kızgın Fırınlara Saati* (*La Hora de los Hornos*) (1968) filmi ile sinema dünyasında varlık göstermeye başlamıştır. Film

ile birlikte yayınlanan manifestoda Üçüncü Sinema tanımlanmış ve tartışmaya açılmıştır.

Armes'in (1987) çalışmasının sunduğu bulgular şunlardır:

Üçüncü Sinema'nın ortaya çıktığı dönem, 1960'ların ikinci yarısıdır. Oldukça hareketli bir dönem olan 1960'larda ve 1970'lerde toplumsal mücadeleler hız kazanmış, ve bu mücadelelerle sinemayı da etkileyerek yeni yönelimlere neden olmuştur: Anımsanırsa bu olayların Vietnam savaşı, Cezayir savaşı, Filistin – İsrail mücadelesi, Arap – İsrail savaşı, Küba – ABD çekişmesi, öğrenci ayaklanmaları, 68 olayları, Latin Amerika'daki silahlı gerilla grupları, Fanon, Ho Şi Minh, Che Guevera, Salvador Allende, Peron, Brezilya'daki 1964 darbesi, yine Brezilya'daki 1968 darbe içinde darbesi, Allende'nin devrilmesi, Şili darbesi, Türkiye'deki 12 Mart muhtırası, gibi olaylar olduğu görülecektir. Bütün bu olaylar kaçınılmaz olarak sinemada farklı ve yeni arayışlara yol açmıştır. Çok sayıda yeni sinema ve sinemacı ortaya çıkmış, manifestolar yayımlanmıştır. Brezilya'da Cinema Novo, Arjantin'de Nueva Ola, Şili'de Halk Birliği Sineması faaliyet göstermiş ve ürünler vermiştir (aktaran Odabaş, 2013, s. 2)

Üçüncü Sinema'nın ortaya çıktığı dönemde dünyada toplumsal ve politik bağlamda birçok çöküş ve yeni oluşum gerçekleşmiştir. İkinci Dünya Savaşı doğrudan ya da dolaylı olarak tüm dünyayı etkilemiş, savaşın getirdiği yıkım ve trajedi toplumların özgürlük ve bağımsızlık kavramlarına yönelmesine sebebiyet vermiştir.

Doğu Avrupa ülkelerinin büyük bir bölümü sosyalist rejimi benimsemişken, Batı Avrupa ülkeleri Batı demokrasisi adı altında kapitalist rejime yönelmiştir, bu durum Sovyetler Birliğinin dağılmasına kadar devam etmiştir.

Aynı dönemde Kuzey Amerika'da J.F. Kennedy suikast sonucu öldürülmüştür. Amerikalı siyahlar Martin Luther King ve Malcom X gibi figürlerle eşitlik ve özgürlük

arayışlarına hız kazandırmıştır. Amerika'nın Vietnam'a saldırmasını protesto eden savaş karşıtı gençler Hippi olarak adlandırılan yaşam tarzını benimsemiştir. Aya ayak basılması Sovyetler Birliği ile olan Soğuk Savaş ve rekabet ortamını güçlendirmiştir.

Güney Amerika 1960'lı yıllarda sömürgecilik ve bağımsızlık mücadelesine sahne olmuştur. Üçüncü Sinema'nın oluşumunda, amaç ve yöntemlerinin belirlenmesinde Güney Amerika'da yaşanmış olan politik, toplumsal ve askeri olayların yadsınamaz bir konumu vardır.

Frantz Fanon, Fidel Castro, Che Guevara gibi uluslararası teorisyenler ve yerel liderler, kültürel ve yönetsel bağımsızlık peşindeydiler. General Batista rejimine karşı zafer kazanan Kübalı önderler, ABD'nin bütün engellemelerini bertaraf ederek yeni bir sosyalist yönetim düzeni kurdular. Küba başta olmak üzere Arjantin, Şili, Bolivya, Meksika, Uruguay gibi ülkelerde önemli yönetim değişiklikleri oldu. (...) gerilla hareketleri ortaya çıkarak kurtuluş mücadelesi vermeye başladılar. (Odabaş, 2013, s. 4)

Öte yandan aynı dönemde Cezayir Fransa karşısında bağımsızlığını kazanmayı başarmıştır. Bu durum Cezayir'le aynı geçmişi paylaşan Fas ve Tunus'a da mücadeleyi taşımış ve bağımsızlığı getirmiştir. "Ahmed Bin Bella (Cezayir), Mehdi Ben Barka (Fas) gibi politik önderlerin yanı sıra Frantz Fanon, bu ülkelerin bağımsızlıklarını kazanmasında teorik çalışmaları, hatta bu teorilerini bizzat uygulamaya geçirmesiyle yol göstermiştir" (Odabaş, 2013, s. 5)

1960'lı yıllarda yükselen özgürlükçü tutum Avrupa ve Amerika'da kalıcı hale gelirken 1970'li yıllar Üçüncü Dünya ülkelerinde darbe ve iç savaşlara sahne olmuştur. Bu dönem Üçüncü Dünya ülkelerinde ve Üçüncü Dünya ülkeleri kaynaklı olarak dünya ülkeleri üzerinde kimisi günümüze kadar uzanan kalıcı izler bırakmıştır. Yaşanılan silahlı eylem ve çatışmaların bazıları yakın geçmişe kadar sürmüştür.

Bu yıllarda Türkiye, Yunanistan, Şili, Arjantin, Peru gibi ülkelerde çeşitli darbeler meydana gelmiş, ordunun yardımıyla Jorge Rafael Videla Arjantin’de başa geçmiş (1976) Şili’de Augusto Pinochet, 11 Eylül 1973’te seçilmiş Başkan Salvador Allende’yi darbeyle devirerek ülke yönetimini ele geçirmiş, Filipinler’de 21 Eylül 1972’de Başkan Ferdinand Marcos tarafından sıkı yönetim ilan edilmiş, Vietnam Amerika Birleşik Devletleri tarafından, Afganistan da 27 Aralık 1979’da Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği tarafından işgal edilmiş (1979 – 1989), 1973’te Araplar ve İsrail arasında Yom Kippur Savaşı (1973) yaşanmış, Etiyopya’da iç savaş patlak vermiş (1974 – 1991), Etiyopya ile Somali devletleri arasında Ogaden Savaşı yaşanmış (1977 – 1978), Lübnan’da zaman zaman İsrail ve FKÖ’nün de dahil olduğu iç savaş başlamış (1975 – 1990), Angola’da iç savaş başlamış (1975 – 2002), Fas ve Moritanya’ya karşı Polisario gerillaları tarafından bölgesel saldırılar düzenlenmiş, İran, mollaların ve diğer grupların da desteğini alarak gerçekleştirdiği halk ayaklanmasıyla rejim değiştirmiş (1979), Hindistan ile Pakistan arasında 1971’de Bangladeş üstüne savaş çıkmış, Hafız Esad liderliğinde Suriye’de yeni bir yönetim başa gelmiş (1970), İdi Amin liderliğindeki ordu yönetimi ele geçirmiş (1971), Uganda ve Tanzanya arasında 1978 – 1979 yılları arasında yaşanan savaştan sonra İdi Amin iktidardan düşürülmüş, dünyanın en uzun ömürlü monarşilerinden olan Etiyopya’da rejim darbeyle son bulmuş (1974), Kamboçya’da Kızıl Kmerler, Afganistan’da Taliban, Avrupa’da Kızıl Tugaylar, ve Baader-Meinhof örgütü, Münih 1972 Yaz Olimpiyatları’nda İsraili sporcuları hedef alan Filistinli Kara Eylül Örgütü şiddete başvurmuştur. Keza, 1970’lerde kadının ekonomik ve siyasal özgürlük mücadelesi artmış, çevre hareketleri de gelişmiştir. (Odabaş, 2013, s. 5-6)

1970’lerde yoğun olarak yaşanan toplumsal ve psikolojik değişiklik, yıkım ve mücadeleler sinemada perdesine de yansımıştır. İçerisinde bu konuları işleyen her sinema filmini Üçüncü Sinema’ya dahil edemesek de Baader-Meinhof örgütünü konu alan Christopher Roth tarafından çekilen *Baader* (2002) ve Uli Edel tarafından çekilen *Der Baader Meinhof Komplex* (2008) gibi filmleri konuları ve konuları işleyiş biçimleri bakımından Üçüncü Sinema’ya örnek gösterebiliriz.

Üçüncü Sinema'nın doğuşunda pay sahibi olan sinemacıların temel rahatsızlıklarından birisi üretim, dağıtım ve gösterim aşamalarının tümünde Hollywood'un ve Hollywood yapımı filmlerin endüstriye egemen olmasıdır.

Sison (2012) Üçüncü Sinema'nın ne olduğuna ilişkin analizini şu şekilde ifade etmiştir:

Üçüncü Sinema, Üçüncü Dünya deneyimleri içerisinde yer almış bir tür politik filmidir. 1960'ların sonlarında, Latin Amerika'da kurulmuş toplumsal ve estetik bir hareket olan Grupo Cine Liberacion (Özgür Sinema Grubu) tarafından hazırlanmış Üçüncü sinema, toplumsal ve kültürel bir özgürleşme için bir Üçüncü Dünya vizyonu oluşturmaya çalışıyor. Üçüncü Dünya yoksulluğunun şoke edici yanlarını sergilemek yerine, eşitsizliğin ve adaletsizliğin sürmesine neden olan çeşitli güçleri sorguluyor ve yargılıyor. Üçüncü Sinema perspektifinden bakıldığında, kutsal güç, özgürlük ve toplumsal değişme arayışında umut bağlanan bir güç olarak tanımlanıyor. Üçüncü Sinema'nın benzersiz bir özelliği, bu tür kurgu, kompozisyon, kamera açısı ve yankılanan sembolizm gibi üslup stratejilerinin kullanımı yoluyla mesajı nasıl işlediğini gösteren bir yöntem kullanmasıdır. (aktaran Odabaş, 2013, s. 13-14)

Üçüncü Sinema'nın yöntemi "Yapımda bağımsız, politikada militan ve dilde deneyseldir" (Stam, 1990,s. 253). Sinema "toplumsal analiz, politik eylem ve toplumsal dönüşüm" (Martin, 1997s. 19) için bir araçtır.

Üçüncü Sinema'nın tanımı isminden, ortaya çıkma döneminin Üçüncü Dünya ülkelerinin özgürlük ve bağımsızlık mücadeleleri ile aynı zaman diliminde ve aynı coğrafyada ortaya çıkmasından dolayı Üçüncü Dünya ülkelerindeki politik gelişmeleri konu alan sinema olarak yapılmaktadır. Bu tanım eksik ve hatalıdır. Üçüncü Sinema'nın belirleyici özelliği coğrafi özelliklerden öte politik yaklaşımlardır. Konusunda "özgürlükçü, hatta devrimci nitelik taşımak zorunda" (Odabaş, 2013, s. 15) olan Üçüncü Sinema sosyalizm ile aynı doğrultuda ilerlemektedir.

Selfridge'e göre (1995), "Üçüncü Sinema sadece Üçüncü Dünya ülkelerinde işlevini yerine getirmez; baskı altında olan ve sinemasal egemenliği ve kurallarının geçerli olduğu Batı'ya karşı koyan toplulukların bulunduğu her yerde yapılabilir" (aktaran Odabaş, 2013).

Fernando Solanas ve Octavia Getino Üçüncü Sinema'nın tanımını "*Üçüncü Sinema'ya Doğru*" adıyla yayınladıkları manifesto ile yapmıştır. Manifestoda Birinci Sinema olarak tanımlanan sinema Hollywood sinemasıdır, popüler ürünler üretirken ticari ve politik kaygılar taşımaktadır. Solanas ve Getino sosyalist ülke sinemalarında da Birinci Sinema etkilerinin görüldüğünü ve üretilen filmlerin ticari amaçlar için üretildiğini belirtmişlerdir.

Michael Chanan'ın (1997) çalışmasına göre göre:

Birinci Sinema, Amerikan film endüstrisi tarafından empoze edilmiş modeldir; Bondarçuk'un Savaş ve Barış (SSCB, 1967) filminde bile egemenliğini ortaya koyan, İkinci Dünya ülkelerinde boy göstermeye başlayan Hollywood sineması aynı teklifleri sunar. Amerikan modelinin temalarını değil de dilini taklit etseler bile, sinemanın sadece seyir olarak algılandığı yerlerde, izleyici ile film arasında özel bir ilişki oluşturan bir ideolojiye hizmet etmektedir. (aktaran Odabaş, 2013)

Solanas ve Getino'nun önderliğinde Özgür Sinema Grubu, Birinci Sinema'da insanın ideolojinin yaratıcısı olmaktan öte ideolojinin tüketicisi olarak konumlandırıldığını ve sinemanın egemen ideolojinin amaçlarını aktarmak için bir araç olduğunu iddia eder.

Solanas ve Getino önderliğindeki Özgür Sinema Grubu'nun yayınladığı, *Üçüncü Sinemaya Doğru*'ya (1969) göre:

Sinemanın tarihinin ilk dönemlerinde ya da tarih öncesinde, açıkça farklılaşmış ve özgül ulusal özelliklere sahip bir Alman, İtalyan ya da bir İsveç vs. sinemasından söz etmek mümkün iken, günümüzde bu farklılıklar ortadan

kalkmıştır. Yanki emperyalizminin ve bu endüstri ve piyasaların sahibi olarak rehberlik ettiği, onun film modeli olan Amerikan sinemasının genişlemesiyle birlikte aradaki sınırlar ortadan kalktı. Günümüzde, ticari sinema içerisinde, ‘auteur sineması’ olarak bilinen de dahil olmak üzere hem kapitalist hem de sosyalist ülkelerde Hollywood modelinden kaçınan bir filmi bulmak neredeyse imkansızdır. Bu üstünlük öyledir ki, birçok sosyalist ülke sinemasının son anıtsal filmlerinde bile Hollywood modeli tarafından kabul ettirilen bütün önermelere bağlı, Glauber Rocha’nın da dediği gibi, bir taklit sinemasına sürüklenmiş anıtsal örnekler çıkabiliyor. Sinemanın ABD modeli içerisinde yerleştirilmesi, bu dili dışında kalmış olsa bile, sadece bu dilin, sadece iş izleyici ilişkisi kavramının üretilmesiyle sonuçlanan bazı ideolojik formların sahiplenilmesine yol açıyor. Sadece teknik, endüstriyel, bilimsel vb. olarak gözüken modellerin ayrıştırılması bile, kavramsal bir bağımlılığa sebep oluyor; bunun sebebi, sinemanın diğer endüstrilerden farklı olarak belirli ideolojilerin üretilmesi amacıyla yaratılan ve organize edilen bir endüstri olmasıdır. 35 mm. Kamera, saniyede 24 kare, ark lambası ve filmin izleyicilere sunulduğu ticari salonlar herhangi bir ideolojinin sebepsiz yere yayılması olarak algılanamazlar, fakat birincil olarak, belli bir ideolojinin, belli bir bakış açısının –yani ABD finans kapitalinin bakış açısının- kültürel ve artı değer ihtiyacını karşılama amacı taşırlar. (aktaran Odabaş, 2013, s. 17-18)

Solanas ve Getino sinema sanatının kültürel ve politik işlevlerine dair kesin çıkarımlarda bulunmuşlardır. Bu çıkarımlara göre Birinci Sinema egemen ideolojinin talepleri doğrultusunda hizmet eden ve bundan hem ideolojik hem de ticari kâr elde eden bir oluşumdur. Solanas ve Getino’ya (1969) göre:

Büyük salonlarda gösterilen, belli bir süre içerisinde perdede doğan ve orada ölen büyülü bir yapıya sahip olan sinema, üretici grupların ticari çıkarlarını tatmin etmektedir; aynı zamanda, 19. Yüzyıl sanatının, yani burjuva sanatının bir devamı olan burjuva bakış açısının biçimlerini de içermektedir. Öyle bir sanat ki, burada insan sadece pasif ve tüketici bir nesne olarak kabul görmektedir; tarihi tanınır kılacak bir yeteneğe sahip olmak yerine, sadece tarihi okumasına, onu seyretmesine, onu dinlemesine ve ona katlanmasına izin

verilen insanın olduğu bir sanat... Sindirilecek bir nesneye dönüşen gösteri sineması, burjuva film yapımının ulaşabildiği en yüksek aşamadır. Dünya, deneyimler ve tarihsel süreç, resmin çerçevesi, tiyatro sahnesi ve sinema perdesi içine hapsedilmiş durumdadır; burada insan, ideolojinin yaratıcısı olarak değil, ideolojinin tüketicisi olarak ele alınmaktadır. Bu nosyon, burjuva felsefesi ile artı değerin elde edilmesi arasındaki muhteşem karşılıklı etkileşimin başlangıç noktasıdır. Sonuç olarak ortaya çıkan sinema, kitlelerin rüyalarını ve korkularını araştıran sonsuz sayıdaki araştırmacı, analist, sosyolog ve psikolog tarafından incelenen, amacı film yaşantısını satmak olan ve yönetici sınıflar tarafından biçimlenen bir gerçekliğe sahip sinemadır. (aktaran Odabaş,2013, s. 17-18)

Birinci Sinemayı hem üretim hem gösterim aşamalarında egemen ideolojinin aktarım yani propaganda aracı olarak gören Solanas ve Getino, Birinci Sinemaya anlayışına tepki olarak ortaya çıkan alternatif sinemacıların filmlerini İkinci Sinema olarak adlandırmıştır.

Solanas ve Getino'ya (1969) göre:

Bizim Birinci Sinema adını verdiğimiz bu sinemaya karşı ilk alternatifler 'auteur sineması', 'ifade sineması', 'Fransız yeni dalgası', 'cinema novo'(yeni sinema) olarak bilinen sinemalardır, ki bunlara da diğer bir deyimle İkinci Sinema diyoruz. Bu alternatif çıkışlar sinemacı içim standart olmayan bir dilde kendini ifade etme özgürlüğü talep ettiği ve bir kültürel sömürgeleştirme girişimi olduğu ölçüde bir adım ilerisi anlamına gelmekteydi. Fakat bu tür girişimler, sistemin izin verdiği sınırlara zaten ulaştılar ya da ulaşmak üzereler. İkinci Sinema yönetmenleri, Godard'ın dediği gibi 'kalenin içinde tuzağa düşürülmüş' olarak kaldılar ya da bu yolda ilerliyorlar. Arjantin'de 200 bin izleyiciden oluşan bir pazarın araştırılması, bu rakamın bağımsız olan yerel bir ürünün harcamalarını karşılayabileceği hesaplanmaktadır, Sistem'e koşut olarak, fakat onun kendi normlarına göre dağıtımının yapıldığı endüstriyel bir üretim mekanizmasının kurulmasına çalışmak, sinemayı koruyan yasaların iyileştirilmesini ve 'kötü yöneticiler'i, 'daha az kötü'lerle değiştirmeyi

amaçlamak, tutarlı görüşlerden yoksun olmaktır; eğer tutarlılıktan, yeni sömürge ya da kapitalist toplumun ‘genç, öfkeli kanadı’ olarak kurumsallaşmak anlaşılmıyorsa. (aktaran Odabaş, 2013, s. 19)

Üçüncü Sinema manifestosuna göre, İkinci Sinema Birinci Sinema anlayışına tepki içerse de sistemin içerisinde kalarak film ürettiği için yetersiz etkinliktedir. Sistemin içerisinde kalarak sistem eleştirisi yapmanın mümkün olmadığını savunan manifestoya göre Üçüncü Sinema İkinci Sinema’ya da karşıt konumda pozisyonlanmıştır.

Solanas ve Getino’nun (1969) “*Üçüncü Sinema’ya Doğru*” adıyla yayınladıkları manifestoya göre:

Gerçekten de bu filmlerin dindirmeye başladığı kültürel açlık göz önünde bulundurulduğunda, bu İkinci Sinema kendi yapılarını, kendi dağıtım ve sergileme kalıplarını, kendi ideolojilerini, eleştirilerini ve inceleme yazılarını oluşturmaya başladı. Fakat söylediklerine göre, bu aynı zamanda Birinci Sinema’yla yarış edebilmek için koşut bir film endüstrisi geliştirilmesi yönünde yersiz bir hevese kapılmalarına sebep oldu ve bunun kültürel ortamının demokratik çoğulluğunu sergilemek için İkinci Sinema’yı kullanmaya can atan sistem içerisinde kendi kurumsallaşmasına yol açması işten bile değildi. Öte yandan, İkinci Sinema orta sınıfın ve küçük burjuvazinin özelemlerini dile getiriyordu. Sonuç olarak, İkinci Sinema çoğunlukla nihilist, karamsar ve gizemlidir. (aktaran Odabaş, 2013, s. 19-20)

Solanas ve Getino’nun tanımladığı İkinci Sinema kendi film yapım ve gösterim biçimlerini oluşturarak Birinci Sinema’nın egemenliğini sonlandırmayı, en azından tekel pozisyonundan indirilmesini hedeflemektedir. Ancak İkinci Sinema üretildiği ülkenin kültürel ve politik sisteminin içerisinde kalarak burjuva karakteri göstermektedir.

“Üçüncü Sinema toplumsal değişimleri ve yeni kültür süreçlerini gerçeği, tarihi ve dünyanın belli bir perspektifini işleyerek ele alır. Bu perspektif halklar arasında deneyim alışverişi içerisinde film üreten ve uluslararası bir rol oynayabilen ülkelerin ulusal kültürleriyle ilişkilidir. “(Odabaş, 2013, s. 21)

Solanas ve Getino’ya (1969) göre:

Sistemin sunduklarından farklılaşabilen gerçek seçenekler, ancak şu gerekliliklerden birisinin yerine getirilmesiyle mümkündür: Sistemin asimile edemediği ve onun ihtiyaçlarına yabancı filmler yapmak ya da Sistem’e karşı kavgayı doğrudan ve açıkça düzenleyen filmler yapmak. Bu gerekliliklerin hiçbirisi İkinci Sinemanın tarafından önerilen alternatiflere uymaz; bunlar ancak Sistem’e karşı ve onun dışındaki bir sinemaya doğru devrimci bir başlangıç noktası olan özgürleşme sinemasında, yani Üçüncü Sinema’da bulunabilirler. Yeni sömürgeciliğin başardığı en etkili işlerin birisi, aydınları, özellikle de sanatçıları, ‘evrensel sanat ve modeller’ arkasında sıraya dizerek onları ulusal gerçeklerden ayırmak olmuştur. Aydınların ve sanatçıların halkçı mücadelenin en sonunda yer almaları oldukça yaygındır, özellikle buna karşı bir konumlanış sergilemediklerinde. Sömürgeleştirilmeye yönelik itici bir kuvvet olarak anlaşılan) ulusal kültürün oluşmamasına en büyük katkıyı koyan toplumsal katmanlar, en aydınlanmış olan değil, en yoğun sömürünün olduğu yer ve uygarlıktan uzak sektörlerden gelmektedir. Halkçı örgütlenmeler, haklı olarak ‘entellektüeller’e ve sanatçıları’a güvenmiştir. Bunlar, burjuvazi ya da emperyalizm tarafında açıkça kullanılmadıklandıysa, kendi dolaylı araçlarına sahip olmuşlardır; çoğunluğu ‘barış ve demokrasi’ nutukları atmanın ötesine geçememiştir, bunları çevreleyen ulusal herhangi bir şeye karşı korkarak yaklaşmışlar, sanatı siyasete ve sanatçıları devrimci militanlara bulaştırmaktan çekinmişlerdir. Bu yüzden, yeni sömürge toplumu tanımlayan içsel nedenlerin açığa çıkmasını engelleme eğiliminde olmuşlar ve ön olana dışsal nedenleri yerleştirmişlerdir ki bu dışsal nedenler ‘değişimin koşullarıdır, fakat hiçbir zaman değişimin temeli olamazlar. (aktaran Odabaş, 2013, s. 21-22)

Üçüncü Sinema'nın kabul ettiği sabit bir konu anlayışı yoktur, üretilen filmler romantik ya da militan gibi çeşitli türlerde olabilir. Birinci ve İkinci Sinema'nın aksine ticari kaygı taşımaz. Gösterim sürecinde ticari salonlara bağımlı değildir; ancak sinemanın kitle iletişim gücü göz önüne alındığında bu durumdan istifade etmesi Üçüncü Sinema'nın kendisiyle çelişmesine neden olmamaktadır. Tepkisel olarak Mussolini İtalya'sındaki sloganı andırırsa da Üçüncü Sinema'cı yönetmenlere göre sinema bir silahtır.

Solanas ve Getino'ya (1969) göre:

Kamera, görüntü silahlarının yorulmak bilmez alıcısıdır; projektör, saniyede 24 kare ateş edebilen bir silahtır. (...) Bu uzun savaşta, elimizde silah olarak kameramız bir gerilla eyleminin içine dalıyoruz. Bu yüzden bir film gerillası grubunun çalışması hem çalışma yöntemleri hem de gizlilik açısından, katı disiplinler normlarla yönetilmek zorundadır. Devrimci bir sinema grubu, bir gerilla birimiyle aynı durumdadır: Bu grup, askeri yapılar ve emir kavramları olmaksızın güçlü olamaz. Bir sinema grubu, merkezi planlama yapan ve sürekliliği sağlayan bir liderlikle eşgüdümlü olarak çalıştığı sürece, tamamlayıcı sorumluluklar ağı, değişik yeteneklerin toplamı ve sentezi olarak var olabilir. (aktaran Odabaş, 2013, s. 24)

Solanas ve Getino *Kızgın Fırınların Saati* filminin dağıtımını ve gösterimi esnasında sinemanın izleyici üzerindeki etkisini canlı olarak gözlemlemiştir. Bu gözlemler, sinema seyircisi olarak konumlandırılan toplumun film üzerinden olaylara gösterdiği tepkiler üzerinden yeniden konumlandırılmasına neden olmuştur. Üçüncü Sinema ile Birinci Sinema'nın seyirciden beklentisi ve isteği bu noktada taban tabana zıttır.

Solanas ve Getino'ya (1969) göre:

Kızgın Fırınların Saati'nin yapımı sırasında ve öncesinde, devrimci filmlerin dağıtımını için değişik yollar denedik; o zamana kadar bu konuda çok az şey yapmıştık. Militanlara, orta sınıf kadrolara, aktivistlere, işçilere ve üniversite öğrencilerine yönelik yaptığımız bütün gösterimler -ilk elden bunu

amaçlamamış olsak da- genişletilmiş hücre toplantılarına dönüştü; burada filmler olayın bir parçasıydı, fakat en önemli unsuru değildi. O zaman sinemanın yeni yüzünü keşfettik: O zamana kadar izleyici olarak düşünülen insanların, sinemaya katılımını gördük. (aktaran Odabaş, 2013, s. 24)

Üçüncü Sinema yapısı ve çıkış noktaları dolayısıyla aktif bir sinema ve aktif bir seyirci istemektedir. Yapılan filmlerin tartışılması Üçüncü Sinema'nın işlevini yerine getirebilmesi yönünden hayati önem taşımaktadır.

Solanas ve Getino'ya (1969) göre:

Bazı zamanlar, güvenlik sebeplerinden dolayı katılımcılardan oluşan gruba, gösterimin hemen bitiminde dağıtmak zorunda kaldık ve bu tür filmlerin gösteriminin, eğer yoldaşların katılımı sağlanmazsa, eğer filmin ele aldığı konular üzerine bir tartışma açılmamışsa, bir anlamı olmayacağını anladık. Ayrıca, gösterimlere katılan bütün yoldaşlar, böyle yaparak, Sistem'in kanunlarını ihlal ettiklerinin ve kişisel güvenliklerini tehlikeye attıklarının tamamen bilincindeydiler. Artık o bir izleyici değildi; tam tersine, bütün riskleri alarak, gösterime katılmaya karar verdikten, yani bizim tarafımızda yer aldıktan itibaren bir aktöre dönüşüyordu, artık o filmlerde görülenden daha önemli bir kahramandı. Bu insani kendisi gibi başa bağlanmış insanlar arıyordu, bu arada, aynı zamanda onlara bağlanıyordu. İzleyici, kendisini başkalarında arayan aktöre yolu açmaktaydı. (aktaran odabaş, 2013, s. 24-25)

Üçüncü Sinema ve Üçüncü Sinema'cı yönetmenler sömürge ideolojisine karşıdır, ancak sömürge ideolojisine karşı film yapmanın da etkisiz olduğunu savunmaktadır. Üçüncü Sinema sinemaya seyirlik amacının yanında yeni anlamlar yüklemektedir.

Solanas ve Getino'ya (1969) göre:

Kısa bir zaman öncesine kadar, sömürge, yeni sömürge ve hatta emperyalist ülkelerde Sistem'e sırtını dönen ya da aktif bir şekilde Sistem'in karşısında yer

alan sömürgecilik kültürünün etkilerini aşan filmlerin üretilmeye çalışması donkişotça bir eylem olarak görülüyordu. Son döneme kadar, filmler gösteri ya da eğlenceyle eşdeğerdi. Başka bir deyimle, filmler bir tüketim nesnesiydi. En iyi durumda, filmler burjuvazinin değerlerinin çürümesine tanıklık etti ya da sosyal adaletsizliği gösterdi. Kural olarak, sadece sonuçlarla ilgilendiler, sebeplerle değil; çarpıtın ya da anti-tarihselci bir sinemaydı söz konusu olan. Yani, bir artı değer sinemasıydı. Günümüzün en değerli iletişim aracı olarak, bu koşullarda bilinçlenen filmler, film endüstrisinin sahiplerinin, dünya film pazarının ilahlarının -ki çoğunluğunu Amerika Birleşik Devletleri'nden olanların oluşturduğu- ideolojik ve ekonomik çıkarlarına hizmet ediyordu. (aktaran Odabaş, 2013, s. 25)

Mao Zedung (1969) Üçüncü Sinema pratiğini şu şekilde özetlemiştir:

Bizim zamanımız tezler değil, hipotezler zamandır, yol olarak eser verme zamanıdır- bir elde silah, diğerinde kameranın bulunduğu, henüz sonlanmamış, düzensiz, şiddet yüklü eserler verme zamanıdır. Bu tür eserler, geleneksel teorik ve eleştirel silahlarla gerçekleştirilemez. Bizim film teori ve eleştirimizi oluşturacak fikirler pratikler ve deneyimler ile biçimlenecektir. Bilgi pratikle başlar. Pratik yoluyla teorik bilginin edinilmesinden sonra, yeniden pratiğe dönmek gerekir. (aktaran Odabaş, 2013, s. 23)

Üçüncü Sinema Birinci Sinema'nın yani Hollywood'un mükemmeliyetçilik iddiasını sorgulamaktadır. Birinci Sinema mükemmeliyetçilik adı altında dayatılan biçimlerle sinema endüstrisinde tekel konumuna yükselmeyi hedeflemektedir. "Mükemmel sanat eseri modeli, burjuva kültürünün teorisyenleri ve eleştirmenlerinin belirlediği ölçülere göre biçimlenmiş film, bağımlı ülkelerdeki sinemacıları sınırlandırmaya yaradı, özellikle de kültür, teknik ve başarı için gerekli temel unsurları bile içermeyen bir gerçeklikte benzer modelleri kurmaya kalktıklarında" (Getino ve Solanas, 1983, s. 23).

Solanas ve Getino kolektif bir sanat olan sinemanın, egemen konumdaki sömürgeci güçlere olan hizmetini sonlandırmayı hedeflemiştir; bunun için önce sinemanın

özgürleştirilmesi gerekmektedir. “Solanas ve Getino için, sinemanın anti-kolonizasyonu birbirini tamamlayan iki işlem içerir: sinemanın eski algılanış biçimleri ile kolonyalizm ve yeni kolonyalizmin biçimlendirdiği eski imajı yıkmak ve ‘tüm ifade biçimlerinde doğruyu yeniden yakalayan, yaşayan bir gerçeklik kurmak” (Armes, 2011, s.223).

Solanas ve Getino, dolaylı yoldan Üçüncü Sinema belgesel sinemasını devrimci sinemanın temeli olarak nitelendirir. Bu yaklaşımın temel sebebi belgesel sinemanın kurmaca sinemanın aksine akan olaylara tanıklık etmesidir. “Bir duruma tanıklık eden, belgeleyen, bu durumun gerçekliğini derinleştiren veya yanlışlığını ortaya çıkaran her görüntü, bir film görüntüsünden veya sanatsal bir olgudan daha fazlasıdır ve sistemin hazmedemediği bir şey haline gelir” (Getino ve Solanas, 1983, s. 22-23).

“Üçüncü Sinema sadece durumu belgeleyen, gösteren veya pasif olarak ekrana taşıyan bir tür sinema değildir; aksine iyileştirici bir itici güç olarak duruma müdahale etmeye çalışır, bu müdahalenin temelinde izleyiciye yüklenen sorumluluk yatmaktadır” (Getino ve Solanas, 1983, s. 23).

Üçüncü Sinema, bir fikri ya da olayı doğrudan perdeye yansıtmanın yanında çeşitli imge, efekt ve metaforlardan yararlanmaktadır. Üçüncü Sinema üzerine işleyen bir iç sansür mekanizması mevcut değildir ancak, filmler devrimci ve anti sömürgeci özelliklere sahip olmalıdır.

Ulusların tam bağımsızlık taleplerinin yükselişe geçtiği 1950’ler, sunduğu mücadeleye koşut olarak Üçüncü Sinemayı doğurmuştur. Solanas ve Getino’ya (1968) göre:

Günümüzde Üçüncü Dünya halklarının ve onların emperyalist ülkelerdeki yandaşlarının, anti-emperyalist mücadeleleri, dünya devriminin eksenini oluşturuyorlar. Üçüncü Sinema, bize göre, bu mücadelenin içindeki, zamanımızın en büyük kültürel, bilimsel ve sanatsal manifestosunu yazmaktadır, yani başlangıç noktası olarak her insanla özgür bir kişilik yaratma

olasılığını, diğer bir deyişle kültürün sömürgeciliğin egemenliğinden kurtarılmasını kendine hedef koyan ve bunun için mücadele eden sinemadır. (aktaran Armes, 2001, s. 23-24)

Solanas ve Getino'nun *Üçüncü Sinemaya Doğru* adıyla yayınladığı manifestonun ideoloji ve yaklaşımını benimseyen çok sayıda ülkede ulusal sinema endüstrileri inşa edilmeye ve güçlenmeye başlamıştır. Bu ülkelerin ulusal sinema endüstrileri aracılığı ile üretilen filmler batının büyük ilgisini çekse de üretildikleri ülkelerde askeri ya da politik yönetimin ağır baskı ve sansürüne maruz kalmıştır. “Üçüncü dünyada sinema halka estetik bir haz yaşatmaktan daha çok, öncelikli olarak, yaşam hakları ellerinden alınmış insanların bir çıkış ararışının hem bilinç taşıyıcısı hem kendi deneyimlerini tartışma platformu, hem de ülke genelinde kardeşlerini tanıma olanakları sunmayı hedefliyordu” (Armes, 2001, s. 24). Üçüncü Sinema, ulusal hareket ve tepkilerin hem yansıtıcısı hem yönlendiricisi konumundadır.

2.2. Hindistan Yarımadasında Ulusal Sinema ve Propaganda

Sinema İngiltere egemenliğindeki Hindistan'a 1896 yılında gelmiştir. Sinema Bombay Watson's Hotel'de 7 Temmuz günü yapılan ilk gösterimin ardından seyyar sinemacılar aracılığı ile Hindistan Yarımadası'na yayılmıştır. Tüm Hindistan sermayesinin İngiltere sömürgecine tabi olması, sinema endüstrisinin de batıdaki gibi kapitalist amaçlar doğrultusunda şekillenmesine neden olmuştur. Hindistan'daki film üretimi ilk dönemlerde tiyatro sahnelerinin kaydedilmesine dayanmaktadır. Kurmaca film girişimleri ise 1912 yılında İngiliz teknik ekiplerinin katkılarıyla gerçekleştirilen R.G. Torney "*Pundalik*" adlı film ile başlamıştır. Hindistan sinema endüstrisi kendisine model olarak Hollywood'u almıştır.

İngiliz egemenliğinin Hindistan sinema endüstrisine doğrudan etkilerinden birisi olarak 1920'lerde yürürlüğe giren eğlence vergisini örnek gösterebiliriz. Bu verginin İngiltere'nin amaçlarına hizmet eden iki yönü mevcuttur. İlk olarak İngiliz hükümeti Hindistan üretimi filmlerin siyasal içeriklere karşı bir sansür mekanizması geliştirerek

Hindistan sinemasını kontrol altında tutmak; ikinci olarak Hindistan'a ithal edilen filmlerin Hollywood'dan değil İngiltere'den ithal edilmesini sağlayarak kültürel ve ekonomik emperyalizmi sürdürmek.

Hindistan'ın 1930'lar boyunca güçlenerek ilerleyen bağımsızlık mücadelesi bağımsızlıkla sonuçlanmıştır. "(...) eninde sonunda dominyon statüsü 1935 yılında uzun müzakerelerden sonra Hindistan'ın anlaşmalı Hükümeti tarafından güvence altına alındı." (Armes, 2001, s. 242)

1931 yılında sesli film üretiminin başlaması, milyonlarca kişiyi kapsayan Hindistan Yarımadası'nda film lisansı konusunda soruna sebebiyet vermiştir. Hintli yapımcılar diyalog yerine ses ve müzikten faydalanarak müzikal türü Hindistan sinemasının biçimi haline getirmişlerdir.

Hintçe konuşan izleyici çok açık olarak en geniş topluluğu oluşturuyordu, (...) geriye toplan Hindistan nüfusunun yarısından daha azı kalmaktaydı. Beşlide bu nedenle prodüktörler Hintlilere özgü şarkı ve dans filmlerinin ayrık formunu tasarladılar: eğer diyaloglar yeterince kavranmasa bile müzik ve dansın doğrudan bir etkisi olabilirdi. (Armes, 2001, s. 243)

Sinema endüstrisinde ses kullanımı mümkün hale geldikten sonra tüm dünya üzerinde müzikal filmler popülerlik kazanmışlardır, ancak Hindistan sinemasında müzikal film uzun bir dönem tek geçerli tür olmuştur. "(...) 1954 yılında yapılan K.A. Abbas'ın *Munna* filmi 23 yıl önce sesin gelmesinden beri Hindistan'da şarkılar olmaksızın çekilen ikinci film olmuştur." (Armes, 2001, s. 243)

Hintli seyircinin burjuva kesimi dışında yurtdışından ithal edilen filmler yerine Hindistan üretimi müzikal filmlere yönelmesi sonucu, sömürge sistemi altında ortaya çıkan tek büyük sinema endüstrisi olarak Hindistan karşımıza çıkmaktadır.

Barnouv ve Krishnaswamy'e (1963) göre:

Hindistan filmleri “tam olarak kaçışçı” filmler olarak betimlenir, fakat bu yargı var olanı betimlemekten uzaktır. Bu filmler derin gerilimlerin, ayrışmaların olduğu bir ülkeye hizmet etmektedir. Bu gerilimler arasında servet ve aşırı yoksulluk, eski ve yeni, umut ve korku gibi kavramlar vardır. Buradaki gerilimler ifade edilen aracın temel malzemesini oluşturmaktadır. Onun imgeleri ve sesleri yalnızca böylesi gerilimler üzerinde oynayabilmek için birer araçtır. Bazen büyük incelikle ve zekilikle, bazen son derece güçlü bir biçimde. (aktaran Armes, 2011, s. 233)

1920’lerde devlet sansürü ve vergilendirmeye maruz kalan Hindistan sineması, 1930’larda kurulan yapım-gösterim şirketleri ve gelişen teknolojik olanaklar aracılığıyla hız kazanmıştır. 1940’larla beraber başlayan savaş Hindistan sinemasını hem içerik hem de teknik olarak etkilemiştir. “Siyasal olarak, bu yıllar ülkenin bağımsızlık eğiliminin bütün ülkeyi karıştırdığı zamanlardı, İngiltere’nin savaş ilan etmesi ve bunun için Hindistan’ın çıkarlarını hiç gözetmeksizin zorlama yöntemini kullanmasına karşı gururları kırılan Hintlilerin memnuniyetsizlikleri Bengal’deki kıtlık gibi kaçınılmaz felaketlerle büyük bir kızgınlığa dönüştü.” (Armes, 2001, s. 247) Hindistan toplumunun psikolojisini dönemin sinema, tiyatro ve resim gibi sanat eserlerinde gözlemlemek mümkündür.

İkinci Dünya Savaşı sonrası Mahatma Gandhi liderliğindeki Hindistan Ulusal Ordusu’nun desteği ile bağımsızlık mücadelesi güçlenmiş ve 1947 yılında ilan edilen Hindistan bağımsızlık yasası ile Hindistan bağımsızlığını ilan etmiştir. Aynı yıl Hindistan’ın bağımsızlığı İngiltere tarafından tanınmıştır. Bölgedeki aktif İngiliz sömürge sisteminin sona ermesinin ardından bağımsızlığını ilan eden Hindistan, kendi içinde de ikiye ayrılarak günümüzdeki son hali olan Hindistan ve Pakistan halini almıştır.

(...) siyasal bağımsızlığın elde edilmesi güçlü bir milliyetçi elit kesimin ortaya çıkmasını sağladı. Bu siyasal elit siyasal olarak Hindistan Ulusal Kongresi olarak örgütlenmişti, bu kurum ise 1885 yılında kurulmuştu. (...)1930'lar boyunca kendi kaderini tayin hakkının tanınmasına karşı İngilizler'in sürekli olarak ertelemeleri ve savaş yılları ortaya çıkan Hindistan elit kesiminin birliğinde yırtılmalara neden oldu, bunların en önemlisi ayrı bir Müslüman devlet olma talebiydi, 1947 yılında bölünmenin önünü açtı ve Pakistan devletinin ortaya çıkmasına neden oldu. (Armes, 2001, s. 251)

Bağımsızlık döneminde bölgede yaşanan şiddet olayları toplumsal korku ve kurulan hükümetin sinemaya karşı sansür ve vergilendirme sistemine dayalı yaklaşımı sinema endüstrisinde duraklama ve çöktüşlere neden olmuştur.

Yaşamın bir zorunluğu olarak eğlenme fikri onlar için bilinir değildi. Eğer onlara bir film nedir diye düşüncelerini sorarsak, onlar belirli bir oranda toplumsal reform yapmaya yönelik potansiyel bir araç olarak düşünürlerdi. Siyasi liderler var olan sinemanın romansla ve yeni yetme kahramana tapınmayla çok fazla içli dışlı olduğuna inanıyorlardı. Onlar sinemayı temizlenmesi gereken Batı dünyasının etkileriyle ilişkilendirdiler. Aynı zamanda sinemayı bir gelir kaynağı olarak gördüler. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, 1947 yılında sinema dünyasını şaşkına çeviren bir dizi uzun ölçümleme yöntemi yürürlüğe girdi. (Barnouv ve Krishnaswamy, 1963, s. 137)

1949 yılında sinema üzerine hazırlanan vergi düzenlemeleri aracılığıyla, filmin gişe hasılatının %60'ı kadarı devlete vergi olarak ödenmekteydi; öte yandan salon sahipleri hükümetin Film Bölümü tarafından yapılacak haftalık belgesel filmleri hem göstermek, hem de üretim aşaması için ödenek vermek durumunda kalmıştır.

Hindistan'ın sömürgecilikten kurtulmasının pozitif etkileri ve iç bölünmenin negatif etkileri toplum üzerinde psikolojik ve fiziki şartlar incelenerek gözlemlenebilir. Bölünme dolayısıyla vatanlarından ayrılmak zorunda kalan insanların hayatları,

onlarla aynı kaderi paylaşan sinemacılar vasıtasıyla perdeye yansıtılmıştır. “(...) uzlaşmaz bir Marksist olan Ghatak büyük çalışmalarında, özellikle de *The Hidden Star / Meghe dhaka tara* (1960) / *Gizli Yıldız* filminde başlangıç noktası Bengal’in bölünme sürecinde yer alan insanların yaşadıkları felaketleri anlatmak için çabaladı” (Armes, 2001, s.257).

1960’larda Bombay Hindistan ticari sinemasının merkezi konumundadır, yükselen kapitalizm ile paralel ilerlemektedir. Birçok kaynakta Bombay sineması Hollywood’la aynı sistematiğe gösterilse de dağıtım, gösterim, stüdyo ve finans gibi konularda büyük farklılıklara sahiptir. Artan film sayıları Bombay sinemasının büyümesine işaret etse de filmler için kullanılan finansmanın kaynağı ve miktarı sinema filminin sanatsal içeriğinden daha yüksek önem taşımaktadır. Bombay sinemasında üretilen Hindistan filmlerinin çoğu Hindistan geneline yayılmayı başaramamıştır. Bölgedeki dil çeşitliliği ve bağımsızlık bölgesel sinemalara zemin hazırlamış ve farklı ideolojilerde birçok filmin üretilmesine neden olmuştur.

1960’larda Hindistan’da üretilen filmlerin yurtdışında gösterilebilmesi ve bölgesel sinemaya alternatif oluşturması amacıyla devlet eliyle Film ve Televizyon Enstitüsü, Film Finans Şirketi, Hindistan Film İhraç Kurumu adındaki kurumlar kurulmuştur. “(...) uluslararası film festivalleri Hindistan’ın kültürel yaşamının düzenli bir parçası haline geldi. (...) Yeni Hindistan Sineması, bilinçli olarak merkezi hükümet inisiyatifiyle beslenip büyüdü (...) Bu yeni sinemanın altında yatan ticari endüstriye yönelik tümenden bir düşmanlıktır” (Armes, 2001, s. 262).

Yeni Hindistan Sineması, “Entelektüel elitin yaratımı olarak şekillenmiştir ve bu kesim Hindistan’daki insanların varoluş koşullarının çok açıkça ve bilinçli olarak farkındadır” (Das Gupta, 1981, s. 41). Yeni Hindistan Sineması’nın öncüsü konumundaki Satyajit Ray ilk bağımsız kurmacası olan “*Pather panchali*” (1955) filmini Batı Bengal hükümetinden gelen maddi destek ile tamamlayabilmiştir.

Bağımsızlık sonrası Hindistan sinemasında ticari filmler haricinde kalan yapımlarda göze çarpan baskın tema ülkenin ayrılması esnasında ve sonrasında bölge halkının yaşadığı dram ve yıkımlardır.

Hindistan 1980'lerin ortalarında yükselişe geçen milliyetçi ve Müslüman çatışmalarına kadar hükümet sistemini ve toplum bilincini korumayı başarmıştır. Öte yandan Hindistan yarımadasının genelinde bağımsızlık sahibi olan Pakistan ve Seylan gibi ülkeler siyasal karışıklığın sebep olduğu toplumsal ve askeri etkilere maruz kalmışlardır. Hindistan'dan ayrılan dini sebeplerle ayrılan Pakistan, elit bürokratlar aracılığı ile laik bir devlet yapısını benimsemeyi hedeflemiştir. Doğu ve Batı Pakistan olarak coğrafi, toplumsal ve tarihsel olarak birbirinden farklılıklar gösteren iki bölgede etkin olmakta yetersiz kalan hükümet yerini askeri yönetime bırakmış ve 1971 yılında iç savaşla sonuçlanmıştır. Savaş sonucunda Doğu Pakistan, Pakistan'dan ayrılarak Bangladeş adlı ülkeyi kurmuştur. Takip eden 1977 yılında Pakistan'da yaşanan askeri darbe sonucu İslami cumhuriyet ilan edilmiştir.

Bangladeş, Pakistan ve Seylan'da üretilen teknik yönünden yetersiz, içerik yönünden özgün olmayan ticari eğlence sineması Hindistan sinemasıyla doğrudan bağlantılıdır. Bölgedeki hükümetler, film ithal ve ihraç trafiğini sansür, milliyetçilik, karşıt ideoloji gibi kaygılarla kontrol altında tutmuşlardır.

Doğu Pakistan bağımsızlık mücadelesi verdiği dönemde “Doğu Pakistan Film Geliştirme Şirketi” aracılığıyla çok sayıda film üretmiş ve filmlerin büyük bir bölümünün Bengal dilince olması sonucunda bağımsızlık ideolojisinin güçlenmesini sağlamıştır.

1956 ile 1971 yılları arasında toplam 206 film yapılmıştı, bunların dörtte üçü Bengalceydi ve geri kalanı Urdu dilindeydi. (...) Salahuddin'in iş yapan filmi *Roopban* (1965) “köy operetleri” (jantra) geleneğine dayanan folklorik filmler için kısa süren bir moda yaratmış olsa da ve Bengallilerin büyük olma iddiasını güçlendirse de, yalnızca dil bakımından Doğu Pakistan'ın filmlerinin kendi

dillerinde yapılması düşüncesini destekledi ve ulusal bağımsızlık fikrinin yayılmasına yardımcı oldu. (...) Zahir Raihan'ın *Glimpses from Life / Jibon thekey neya / Yaşamdan Anlık Görüşler* (1970) adlı filmi yükselen Bengalli milliyetçiliğin ilk filmsel dışavurumu olarak görülebilir. (Armes, 2001, s. 272-273)

Pakistan sineması yönetim ve işleyiş olarak kendisine Hindistan sinemasını model almıştır. 1970'lere kadar Hindistan sinema endüstrisi Bilgi Bakanlığı'nın sorumluluğunda kalmıştır. Daha sonra sinema endüstrisi 1973 yılında kurulan Eğitim ve Kültür Bakanlığı ve Pakistan Ulusal Film Geliştirme Şirketi'ne devredilmiştir. Pakistan Ulusal Film Geliştirme Şirketi, "(...) Pakistan'a yabancı filmlerin ithal edilmesinin yanı sıra film negatiflerinin ve hammaddelerinin satın alınmasıyla ilgili ithal lisansları meselesini de kontrol etmekle görevlendirilmişti" (Armes, 2001, s. 276).

Pakistan Ulusal Film Geliştirme Şirketi Pakistan'da uzun metrajlı kurmaca film üretimi yapılabilmesi amacıyla çeşitli girişimlerde bulunmuş, sinema derneklerinin kurulmasına ve işlemesine aracılık etmiştir. Bu girişimlerden biri olarak Batı'da eğitim görmüş, diplomat bir babanın oğlu, hukuk ve televizyonculuk eğitimi almış olan Jamil Delavi Pakistan'a bir kurmaca sinema filmi çekmek üzere davet edilmiştir. Ancak dönemin toplumsal ve askeri olayları neticesinde amaçladığı kitle ve etkiye ulaşmayı başaramadığı gibi filmin yönetmeni Dehlavi'yi kişisel bir bağımsızlık mücadelesiyle karşı karşıya bırakmıştır.

1977'nin başlarında Pakistan'a geri dönen Dehlavi *The Blood of Hussein / Hüseyin'in Kanı* filminin çekimleri boyunca çok önemli özgülüğünün keyfini sürebildi, yabancı ortak yapımın ve bağlantılarının gücü bunda çok etkili olmuştu. Fakat General Ziya bu sırada iktidarı ele geçirdi, Dehlavi negatifleri ülkenin dışına kaçak yollardan çıkartmak için uğraşmak zorunda kaldı ve kendisinin pasaportuna yetkililer el koydu, kendisinin ülkeden kaçışını sağlamak Dehlavi'nin iki yılını aldı. Tamamlanmış film General Ziya

döneminde Pakistan’da gösterilmesine asla izin verilmedi(...) (Armes, 2001, s. 277)

Dehlavi “Maila” adlı ikinci filmi çekmek için 1980’lerde Pakistan’a geri dönmüştür. Belgesel olarak lanse edilen film dolaylı anlatım ve imgeler yoluyla askeri rejime bir eleştiri niteliğindedir. Askeri hükümetin Dehlavi’nin amacını deşifre etmesi sonucu Dehlavi negatifi de alarak ülkeden kaçmak durumunda kalmıştır. Film İngiliz televizyonunun ekonomik desteği ile tamamlanabilmiştir.

(...) Malia adlı bu film yerel çevrelerde ve halk festivallerinde bir belgesel olması amaçlanıyormuş gibi görünse de, gerçekte Butto yılları üzerine düşüncelerini yansıtıyordu ve askeri yönetimi suçluyordu. (...) Film nihayetinde British televizyonunun maddi yardımıyla tamamlanabildi, film tutarsız ve eksik parçalarla eklenen bir ürün olduğunun bütün göstergeleri vardı üzerinde ve Dehlavi’nin Butto’ya yönelik anlaşılabilir, çok anlama gelen, belirsiz hislerinin bütün izleri açıkça görülebiliyordu. (Armes, 2001, s. 277)

“Sinema Hindistan yarımadasına 1896 yılında ulaştı, İngilizlerin bu kıta üzerindeki egemenliğinin doruk noktasında yani, bu nedenle kendi gelişmesinin ilk elli yılı bütün bölgeyi tek bir birim olarak yöneten sömürgeci yönetimin egemenliği altında sinema kendi yolunu bulmaya çalıştı” (Armes, 2001, s. 233) Bölgede en hızlı ve istikrarlı endüstrileşen devlet olan Hindistan, sinema endüstrisinde de hem bölgesel hem de küresel olarak söz sahibi olan ulusal bir sinema endüstrisi oluşturmuştur. Birinci Sinema’yı kendine model alan Bombay sinemasının yanında sunduğu Yeni Hindistan Sineması ile Hindistan sinema endüstrisi; kapitalist film üretiminin yanında bağımsız film üretimini de mümkün kılmıştır.

2.3. Güney ve Güneydoğu Asya'da Ulusal Sinema ve Propaganda

Güney ve Güneydoğu Asya sineması çok sayıda film üretmesine karşın Batı'da bilinirlik sahibi değildir. Bölgede hakim drama geleneği ve gerçekçi taklit kaygılarından dolayı sinema Güney ve Güneydoğu Asya'da Batı'lı ülkelere kıyasla daha yavaş gelişmiştir. Sinemada ses kullanımının film üretimine getirdiği yeniliklere kadar geçen dönemde bölge sineması lüks salonlarda elit kesime Batı filmlerini göstermiştir. Daha düşük seviyeli salonlardaysa daha eski Batı filmleri ve yerel üretimler gösterilmiştir. “(...) sesin gelişi ‘ulusal’ olan üretimin yerleşmesi için taze bir itici kuvvet vermiştir (...)” (Armes, 2001, s. 282).

1949 yılında Çin'de gerçekleşen devrim ülkeyi komünist bir politikaya yöneltse de diğer bölge ülkeleri artan nüfus yoğunluklarıyla beraber kapitalist ideolojiyi benimsemişlerdir. “Hızla genişleyen kentsel işgücünün gereksinimlerini besleyebilmek için, bölgenin tümü boyunca devasa yerel film endüstrileri geliştirdi, böylelikle Asya'nın kitle iletişim araçlarının en önemlisinden birisi haline geldiler” (Armes, 2001, s. 282).

Çin Japonya Savaşı'nın 1894 yılınca Çin'in aleyhinde sonuçlanması, Kore, Tayvan ve Mançurya'nın bölgesel olarak Çin'den ayrılması ve yaşanan toplumsal isyan hareketleri Çin'deki toplumsal yaşantıya ve sanat akımlarına doğrudan etki etmiştir. Çin gelişim sürecinde Batı teknolojisini taklit eden bir sistem benimsemiş ve bu gelişim hamlelerini devlet düzeyinden toplum düzeyine indirgemeyi başaramamıştır. Birinci Dünya Savaşı süresince ve sonrasında Batılı güçlerin bölgedeki etkinliği azalmış, yerel kapitalist üretim artmıştır. 1911 yılına kadar bölgedeki aktif film üretimi yabancılar tarafından gerçekleştirilmiştir.

(...) ilk dramatik filmler Pekin'in Feng Tai Fotoğraf Dükkânı çalışanları tarafından çekildi. Fakat daha önemlisi ve böylesi başlangıcı yapan Çinli çabalardan daha uzun süreni Asya Film Şirketinin bir Amerikalı tarafından kurulmasıydı, bu kişi Benjamin Brodsky idi, 1909 yılında Honk Kong'ta

üretimine başladı ve üç yıl sonra kendi çalışma merkezini Şangay'a kaydirdı, burası işte Çin film üretiminin merkezi olacaktı. (Armes, 2001, s. 284)

Çin sinemasın 1920'lerin sonuna kadar Batılı güçlerin kontrolünde kalmıştır. Sinema endüstrisinin merkezi konumunda olan Şangay'da üçüncü dünya ülkelerinde alışılmış olan sömürgeci yapı hakimdir. Ancak yaşanan teknolojik gelişmeler Çinlilerin içinde bulunduğu film üretimini mümkün kılmıştır. "1912 yılında *Difficult Couple / Nan fu nan qi / Zor Çift* adlı film yapıldı" (Armes, 2001, s. 285). "Yalnızca popüler tiyatro sahnelerinin kaydedilmesine dayanmayan ilk Çinli kurmaca filmidir (Dianying, 1972, s. 16)". Film Zhang Shi-chuan ve Zheng Zheng-qui tarafından Asya Film Şirketi için üretilmiştir.

Çin'in ilk ulusal film şirketi 1916 yılında Zhang Shi-chuan tarafından kurulmuştur. Şirket ilerleyen yıllarda kendi bünyesinde, yapay aydınlatmaya sahip bir stüdyo kurmuştur. 1922 yılında yine Zhang Shi-chuan tarafından kurulan Mingxing film şirketi 1930'ların ortalarına kadar Çin film endüstrisinin en büyük üreticisi olmuştur. Mingxing film şirketi, "1930'larda değişik uzunluklarda 180 tane kurmaca film ve bir hayli de haber filmleri ve belgeseller üretti" (Meek ve Ryans, 1980, s. A3). "Bir meyve satıcısı hattında 1922 yılında Zhang tarafından yapılan küçük bir komedi: *Loves's Labors / Laogong zhi aiqing* adındaki bu film halen var olan en eski Çinli kurmaca filmidir" (Armes, 2001, s. 286).

1930'larda Japonya Çin üzerinde kurduğu egemenliği arttırmıştır. Japon güçleri 1931'de Mançurya'yı işgal etmiş, 1932 yılında Şangay'ı bombalamış ve 1937 yılında Çin genelini işgal etmiştir. Çin yönetimi Japon güçleri ile iş birliği içerisine girerek Çin halkına anti komünist politikalar uygulamıştır. Hükümet kaynaklı şiddet ve baskıya karşı ayaklanan halkın bir kesimi "Uzun Yürüyüş" eylemini gerçekleştirmiştir. Çin'in yaşadığı askeri, politik ve toplumsal bu sürecin izlerine dönem filmlerinde rastlamak mümkündür.

1930'larda ya da 1940'larda her Çinli filmin yaşam bölgesi ideolojilerin çatışma alanı içindeydi. Her film, her roman ve her gazete makalesi gibi her türlü entelektüel üretim, dönemin temel tartışma başlıkları üzerine kendi konumunu belirlemek zorundaydı; Japonya'nın saldırganlığına karşı direnilip direnilmeyeceğini, her tarafı kaplayan yoksulluğa ve iktidarın çürümüşlüğüne karşı ne yapmak gerektiği konusunda tarafını seçmek zorundaydı. (Meek ve Ryans, 1980, s. 216)

İşgale kadar geçen dönemde siyasal olarak örgütlenmiş Sol Kanat Oyun Yazarları adlı topluluk sinemayı ticari amacından öte bir iletişim ve propaganda aracı olarak kullanmayı hedeflemiştir. Topluluk 1937 yılında Eylem İçin Bugünkü Programımız adıyla yeniden yapılanmıştır.

Eylem İçin Bugünkü Programımız adlı topluluk hedeflerini şöyle ifade etmiştir:

Üyelerimiz yönetmenler için senaryolar üretmek zorundadır; değişik şirketlerin film süreçlerine katılın; kendi filmlerimizin üretilmesi için sermaye biriktirin; film araştırmaları için bir derneği örgütleyin; ilerici aktörleri ve teknisyenleri Çin'de yaratılacak sol kanat film hareketi için temeli oluşturmak için bir araya getirin. Ve elbette Çin sinemasının bugünkü halini eleştirmek ve analiz etmek zorundayız. (...) Böylesine istisnai, acı, güç ve sık sık kanlı koşullara katlanan Çin'de en ilginç ve uzun süre dayanan Çin filmleri yapılmaya devam etti. Daha önce yapılanlardan daha üstün, aynı zamanda yer üstünde sürüp gidenlerden daha başarılı ve pek çok önemli açıdan Çin devriminin zaferinden sonraki yıllarda yapılan Çin filmlerine göre daha sanatsal ve nitelikli filmler bu dönemde yapılmıştı. (Leyda, 1972, s. 74)

Çin sinemasında ses kullanımı 1934 yılında başlamıştır. Ses kayıt ekipmanlarının yetersizliği nedeniyle bu dönemde üretilen sesli filmlerde büyük ses boşlukları mevcuttur. Sinemada sesin kullanımı Çin sinema endüstrisindeki üretimde yarı yarıya bir azalmaya sebebiyet vermiştir. "1930 yılındaki 101 film sayısı, 1935 yılında 55 film çekilecek kadar düşmüştü" (Armes, 2001, s. 290)

1930’larda Çin sineması Hindistan örneğinde olduğu gibi kendi sinema türünü geliştirmekten ziyade Hollywood’u kendine model edinmiştir. Alışılmışın aksine sol kanat sinemacıların da bu sisteme dahil olmaları sonucunda sol ideoloji ile üretilmiş olan filmler Çin ticari sinemasında aktif rol oynamışlardır.

Sol kanat bir yeraltı çalışması 1937 yılındaki bütün boyutlarıyla bir işgale dönüşen Japon saldırıları dönemine kadar Şangay endüstrisi içinde kısmen kendi sıkı örgütlenmesi ve ideolojik farkındalığı nedeniyle, aynı zamanda sol kanat filmlerin etkin oldukları filmler dönemin ticari olarak en başarılı çalışmaları arasında oldukları için sürekli yaşamayı ve direnmeyi başardı. Bundan dolayı hem popüler hem de ulusal olan bir sinemanın kuruluşunda etkin olabildiler. (Armes, 2001, s. 291)

Çin sinema endüstrisinde sesin kullanımı Hindistan’da olduğu gibi dil sorununu beraberinde getirmiştir. Filmlerde anlatılmak istenilen yazılı olarak verilse dahi bölgesel farklılıklar metinlerin anlaşılmasını olanaksız kılmaktadır. Çözüm olarak Çin sinema endüstrisi sinema filmlerinde ulusal dil olarak kabul edilen Mandarin dilini kullanmıştır. Mandarin dilinin kültür sanat eserlerinde kullanılması ulusal ideolojide toplumsal bir harekettir. “Ulusun her tür yönden birliğe ihtiyaç duyduğu bir dönemde, film endüstrisi kendi küçük rolünü bu aşamada gösterdi”,(Leyda, 1972, s. 67). “Yeni bir dil, yeni bir edebiyat, yaşam ve toplum üzerinde yeni bir okur-yazarlık tipinin üretilmesi için ilk aşama olarak pai-hua denilen dilde dergilerin, gazeteleri ve kitapların yayımlanması için bir kampanya” (Schurmann ve Schell, 1968, s. 52).

Çin sinema endüstrisinin merkezi konumda olan Şangay’daki film üreticileri kırsal, kentli, zengin, yoksul gibi toplumsal grupların tümünü konu edinen gerçekçi bir sinema üretmeyi hedeflemiştir. 1930’lar Çin sinemasında hâkim durumda olan sol ideoloji dönem filmlerinde kırsaldan kente göç, proletarya sınıfı, teknolojik gelişmenin önemi ve yurtseverliğin önemi gibi temaların geleneksel dramatik ve melodramatik

anlatım biçimleriyle kendisini göstermektedir. Sol ideolojinin film endüstrisindeki aktifliğine örnek olarak Ying Yunwei tarafından yönetilen filmleri gösterebiliriz.

Plunder of Peach and Plum / Tao li jie / Şeftali ve Eriğin Yağmalanması (1934) ve Unchanged Heart in Life and Death, ağırbaşlı ve ciddi çalışmalarıdır.(...) Yuan Muzhi ve onun eşi Chen Bo'er bu filmlerde oynamaktadır. Bu çift 1937 sonrasında Yenan'da Mao'ya katılan ve gerçek yaşamda da siyasi olarak aktivist insanlardır ve Devrimden sonra Kültür Bakanlığı'nda belirleyici konumları doldurmaya devam ettiler. Onların angajmanı melodramatik öykülere ekstra bir ağırlık vermektedir, Ying toplumun değiştirilmesinin zorunluluğu mesajının evlere taşınmasında sinemanın bütün görsel ve kurgusal kaynaklarını belirli bir üslup içinde kullanmanın bütün zorluklarının üstesinden gelmektedir. (Armes, 2001, s. 295-297)

1937 yılında Çin'in Japonya tarafından işgal edilmesi sonucunda Şangay'daki sol kanat film üreticileri dağılarak bir kısmı Hong Kong gibi diğer üretim merkezlerine kaçmış, bir kısmı da sol kanat sinemanın çıkışı olan siyasi tiyatro oyunlarına geri dönmüşlerdir. Çin'de sınırlı bir bölgede kalan komünist ideolojideki sinemacıların sağladığı düşük miktardaki üretim devam etmektedir. "Bu dönemde Japon baskısı sürekli olarak film stüdyoları tarafından hissedilmekteydi, şehir bu dönemde çepeçevre kuşatılmıştı, fakat yarı bağımsız üretim devam etti" (Leyda, 1972, s. 140).

İşgal döneminde üretilen film sayısının çokluğuna karşın bu sinema filmlerinde sol kanat sinemacıların başlattığı akımın izlerine rastlamak mümkün değildir.

(...) film endüstrisi Manchukuo'nun (Mançurya'nın işgal altındaki eyaleti) kukla devletinde 1938'de Japon yerleşiminin olması ve endüstrileşmenin genel programının parçası olarak film endüstrisini kullanmaya çalışmalarıdır. Yaklaşık olarak 200 film üretildi –bunların arasında 120 tane eğlenceye yönelik film vardı- bunlar endüstrinin ayakta kaldığı sekiz yılda

tamamlananlardı, bunların tümü açık bir şekilde propaganda işlevini tatmin edecek şekilde yapılmışlardı. (Armes, 2001, s. 298)

“Bunların yapılma amacı dünyaya (ya da Asya Dünyasına) istikrarlı, kendine güvenen, kaygısız bir rejim olduklarını göstermekti” (Leyda, 1972, s. 133). Çin sinemasında Japon yönetmenlerin etkilerini 1945 sonrası Çin sinema filmlerinde gözlemlemek mümkündür.

Savaş döneminde Avrupalı yönetmenlerin Amerika’ya kaçmasının Hollywood sinemasında neden olduğu yükselmeye benzer şekilde, Asya kıtasındaki savaştan kaçan yönetmenlerin sığınma noktası Hong Kong olmuştur.

Hong Kong’da, savaş ortamından uzakta, Japon işgaline kadarki dönemde çok farklı bir sinema ortaya çıkmıştı, bu sinema 1932 yılında Şangay’ın bombalanmasıyla birlikte kaçan göçmenlerin art arda yarattığı dalgalardan besleniyordu ve 1937 yılında Japonya’ya karşı savaşın parlak vermesiyle birlikte güçlenmişti. (Armes, 2001, s. 298)

1941 yılında Çin yönetimi ve komünistler arasında düzenlenen ateşkes sonucunda bütün gruplar Mihver Devletlere karşı savaşmıştır. 1947 yılında Kuomintang yönetimi ve komünist kesim arasında iç savaş çıkmış ve 1945 ile 1949 yıllarında Şangay dolayısıyla Şangay sinema endüstrisi Kuomintang yönetiminin kontrolü altında kalmıştır.

Çin sineması son derece zengin bir sinema yaratmayı başarmıştır, siyasal olarak ve estetik olarak karmaşık bir yapıya sahiptirler ve ayırt edici şekilde kendi kültürlerini yansıtıyordu. Batı dünyası ve onun film şirketleri çok uzun süre bu ülkenin eserlerini bilmedi ve onların yaratıcı eserlerine uzak kaldı. (Meek ve Ryans, 1980, s. A12)

Ulusal film üretiminde tartışmalı da olsa bir yer sahibi olan Çin'in aksine Vietnam sineması ulusal bir sinema endüstrisi geliştirmeyi başaramamıştır. Pham Ngoc Truong (1982) ve Bui Phui'e (1984) göre "Vietnam sineması sömürgecilik altında ulusal film üretiminin çeşitli türleri alındığında bunlarda özgün bir dil ve kültür oluşturmak bakımından daha geleneksel yetersizliklerin ortaya çıktığı başarısızlığı göstermekteydi" (aktaran Armes, 2011, s. 300).

Vietnam'da yapılan ilk sinema gösterimleri alışıla gelmiş şekilde yönetici sınıfa yönelik olmuştur. 19. Yüzyıl ortalarında Fransız sömürge sisteminin bir parçası olan Vietnam'da sinema Fransız kolonisinin propaganda unsuru olarak kullanılmıştır.

Truong'a (1982) göre," Fransız kolonisindeki uzun seferler ve silahlı birimlerin yeni üye alımları için, misyoner propagandasının yayılması için ve 'entelektüel olarak kendilerini ileri gören' Çin kökenli üst kademe yöneticilerle alay etmek için sinema kullanılıyordu" (aktaran Armes, (2011), (s. 300)

Bu dönemde Vietnam'daki sinema salonlarında çift yönlü bir gösterim ağı mevcuttur. Fransızların sahibi olduğu sinema salonlarında ilk dönemlerde Fransızca filmler gösterilirken daha sonra Amerika'dan ithal edilen filmler yaygınlaşmıştır. Çinliler tarafından işletilen salonlarda ise Şangay ve Hong Kong üretimi filmler gösterilmektedir.

Vietnam'daki sinema çalışmaları 1940 yılında Fransızların Japonları kuşatmasıyla sona ermiştir. "Vietnamlıların film yapın çalışmaları Fransızlara karşı Vietnamlıların yürüttüğü savaş sırasında gerilla savaşı olarak yeniden doğmuştur ve Vietnamlı eleştirmenler Ulusal Film ve Fotoğrafçılık Derneğini kuran 1953 Martındaki Ho Chi Minh'in kararını gerçek anlamda yerel sinemanın kurulmasının başlangıcı olarak görmektedirler" (Armes, 2001, s. 301).

Güneydoğu Asya’da nitelik ve nicelik bakımından Filipinler sinema endüstrisi diğer ülkelerin sinema endüstrilerinden farklılık göstermektedir. Filipinler sömürge egemenliği altında gerçekçi bir ulusal sinema endüstrisi oluşturmayı başarmıştır. Filipinler’de ilk sinema salonu 1898’da yani İspanyol yönetiminin Amerikan yönetimine geçtiği yılda kurulmuştur. Amerikan film şirketlerinin egemenliğindeki sinema endüstrisi Birinci Dünya Savaşı’nın ardında film üretimine başlamıştır. Amerika Hollywood sinemasında olduğu gibi Filipinler sinemasında da kahraman yaratma yöntemini kullanmıştır. Jose Rizal adlı ulusal kahraman hakkında yapılan filmlerle Amerika kendi çıkarlarının propagandasını yapmaktadır.

Constantino’ya (1979) göre, “Jose Rizal Amerikalılar için güvenli bir kahramandı. Devrimi lanetlemişti ve ona katılmayı reddetti; o bir reformistti ve eğitime ise büyük inancı vardı; en önemlisi de 1896 yılında İspanyollar tarafından vurulmuştu, bundan dolayı Amerikalıların çekinmesi için hiçbir şey yoktu” (aktaran Armes, 2011, s. 309).

Filipinler ulusal sinema endüstrisi tarafından üretilen ilk film Jose Nepomuceno tarafından yönetilen *A Girl from the Country / Dalagang bukid / Kırdan Gelen Bir Kız* (1919) filmidir. Jose Nepomuceno Filipinler ulusal sinema endüstrisi tarafından üretilen ilk sesli filmin de yönetmenliğini üstlenmiştir.

1933 yılında sinemada ses kullanımının başlamasıyla birlikte Filipinler sinema endüstrisinde yapım sürecine yönelik değişiklikler meydana gelmiştir. “(...) Amerikalı Stewart Eddie Tait tarafından aynı yıl kurulan Filipin Filmleri adlı şirket yeni dönemi başlattı. Modern endüstriyel çizgide kurulan diğer üretim şirketleri 1930’ların sonlarında kuruldu (...)” (Armes, 2001, s. 310).

Filipin sineması 1970’lerin sonunda genişleme sürecine girmiş ve bu sürecin sonunda uluslararası bilinirlik sahibi olmuştur. Bu dönemde yönetmen Lino Brocka öne çıkmaktadır. Brocka öğrencilik yıllarında dine yönelerek Mormon misyoneri olmuştur.

Filipin toplumunda Başkan Marcos döneminde bir bütün olarak sansürün ve baskının giderek ağırlaşmasına rağmen azimle çalışmaya devam etmiştir. Sonuç olarak onun filmleri kendi içinde çelişkileri olan bir sinemadır. (...) güçlü bir imgelemi yansıtırlar ve çok iyi plastik duyguya sahiptir, aynı zamanda toplumun çelişkili yönlerine yaklaşmak ve güçlü etkiler yaratmak için güçlü bir isteği de gösterirler. Fakat her zaman çok açık ve yalın bir yoksulluğu anlamak ve eylem için ortama yalnızca herhangi bir yerleşim olarak yaklaşıp her ortamda yoksulu resmetmek için bir eğilim kendisini hissettirir, bütün duyguyu melodramın deli gömleği içinde şekillendirmeye ve filmlerin görünürde mahkûm ettiği dünyalarla suç ortaklığını devam ettirmeye çalışmak gibi eğilimlerle kendini gösterir. Brocka'nın çalışmasında Asyalı toplumların şiddetli çelişkileri güçlü bir biçimde kendi ifadesini bulmaktadır. (Armes, 2001, s. 312)

Bir başka Doğu Asya ülkesi olan Kore'de ilk film gösterimi 1903 yılında gerçekleştirilmiş, 1910 yılından itibaren Seul kentinde sinema salonları kurulmaya başlanmıştır. "1905 yılından beri Japonya'nın koruması altında olan küçük bir devletti ve 1910 yılında da formel olarak da Japonya'ya katılmıştır" (Armes, 2001, s. 315). Kore'de ortaya çıkan Japon egemenliği Kore sinema endüstrisinin bütünüyle Japon kontrolüne geçmesine ve birçok Koreli üretici firmanın kapanmasına sebebiyet vermiştir. Savaş sonrası dönemde yaşanan toplumsal kargaşa 1950 yılında iç savaş, uluslararası müdahale ve Kore'nin Kuzey ve Güney olarak iki ayrı ülkeye olarak ayrılması ile sonuçlanmıştır. Kore'nin içinde bulunduğu politik, toplumsal ve askeri durumlar nedeniyle savaş sonrası döneme kadar üretilen film sayısı düşük ve üretilen filmler nitelik olarak yetersizdir.

Savaş sonrası dönemde Seul'de yükselişe geçen ekonomi film endüstrisinin de tekrardan canlanmasına sebebiyet vermiştir. Devletin filmleri vergi sistemine dahil etmeyişi Kore'de film üretimini teşvik etmiş ve üretim sayılarında artışla sonuçlanmıştır. Bu yükseliş 1970'lere kadar büyük bir ivmeyle devam etmiş olsa da televizyonun yaygınlaşması karşısında Kore'de sinema etkisini kaybetmeye başlamıştır. "(...) 1970'lerin başlarında film sayısı yarıya indi ve endüstrinin iflasını

eşiğine gelmesine yol açtı. Hükümet 1960'lerden itibaren film endüstrisini düzenlemeye başlamıştı (...)1980'lerin başlarında endüstri tamamen düzenlenmiş hale getirildi” (Armes, 2001, s. 316). Endüstri üzerine yapılan düzenlemelerin bir sonucu olarak hükümet, film ithalatını lisansa tabi tutmuş ve bu lisansı film üreticilerine vermiştir. Film ithal eden her film üreticisine kendi ürettiği filmi ücretsiz olarak gösterime sokma şartı koşulmuştur.

Kai Hong'un (1981) Güney Kore sinema endüstrisi hakkındaki analizi şöyledir:

Kore toplumu ve hükümeti Kore'yi mümkün olduğunca yalıtılmış ve dar görüşlü yapmaya kendini adanmıştır, bu nedenle kendi yurttaşlarını iyi davranışlı ve konformist yapmayı amaçlar. Bu kasıtlı politika film endüstrisinin sıkı bir regülasyonu içinde özel yukarıdan gelen emirlerle uygulanır, belki de film aracının insanları demokratikleştirici ve liberalleştirici eğilimlerini bildiklerinden dolayıdır bu. Hiçbir ülke Güney Kore'den daha sıkı bir sansür yönetmeliğine sahip değildir –bunun tek istisnası Kuzey Kore olabilir belki. Senaryonun her bir satırı üretimin başlamasından önce hükümete bağlı ajans tarafından onaylanmalıdır Aynı zamanda tabu olan konular vardır –uzaktan bile olsa siyasal yan göndermelerde bulunamazsınız, örneğin, böyle bir yönteme başvurursanız, yani şimdiki durumu ciddi ciddi eleştirmeye kalkarsanız film yapma izni alamayacaksınız anlamına gelir. (aktaran Armes, 2011, s. 316-317)

Doğu ve Güneydoğu Asya'da Japon sineması haricinde ulusal bir sinema endüstrisi gelişmemiştir. Milliyetçi ve yayılmacı bir politika izleyen Japon yönetimi film üretimini sıkı sansür yasaları ile denetim altına almıştır. Sinemanın kitleleri etkilemedeki gücünü kendi çıkarları için kullanmak isteyen Japon yönetimi, İkinci Dünya Savaşı öncesinde ve esnasında yönetim ve milliyetçilik propagandası içeren çok sayıda film üretmiştir. Savaş sonrası Amerikan güçleri Japon topraklarını 1952 yılında terk edene kadar Japon film endüstrisine uyguladığı katı sansür ile Japon milliyetçiliği ve Japon kültürü propagandası yapan filmlerin üretimini yasaklamış ve daha önceden üretilmiş olan çok sayıda filmi imha etmiştir. Amerikan işgalinden sonra Japon sinema endüstrisinin Japonya'daki sinema salonlarından Hollywood'un

bıraktığı etkiyi temizlerken yaşadığı toparlanma süreci uzun sürse de bu süreç Akira Kurosawa gibi yönetmenlerin ortaya çıkmasına da sebebiyet vermiştir.

2.4. Latin Amerika’da Ulusal Sinema ve Propaganda

Latin Amerika bölgesel, toplumsal ve kültürel alanlarda yüksek çeşitlilik gösterse de bölge 16. Yüzyılın başlarından itibaren İspanya ve Portekiz tarafından uygulanan sömürgeci politikalar dolayısıyla ekonomik açıdan gelişmeyi başaramamıştır. Eş zamanlı olarak Latin Amerika üzerinde sömürgeci durumda olan İspanya ve Portekiz de egemen güçlere bağımlı olması dolayısıyla çağın gerektirdiği endüstrileşmeyi inşa etmeyi başaramamıştır.

Latin Amerika’da monarşinin yerini cumhuriyet rejimine bıraktığı yıllarda dahi kölelik gibi sömürü sistemine dayalı uygulamalar devam etmiştir. Egemen güçlerin ticaret ilişkisi içinde olduğu toprak sahipleri ile halk arasındaki ekonomik farklılık, sermaye sahibi ve yönetici sınıfının iş birliği içine girmesine paralel olarak ilerlemiştir.

Brezilya uyruklu bir yazar ve senarist olan Paulo Emilio Salles Gomes’in Latin Amerika sinemasına dair analizi şöyledir, “Bir yere kadar bizim sinema tarihimiz ezilen insanların kültürüdür, kendi aşamalarının her birisinin aydınlatılması ya da kendi boyutlarının açıklanması bir özgürleştirme hareketine dönüştürülmüştür” (aktaran Armes, 2011, s.325) .

Latin Amerika’da ilk sinema gösterimi 1890’larda Arjantin’de yapılmıştır. Bu dönem Latin Amerika’ya Avrupa’dan yoğun bir göç akımının yaşandığı dönemdir. Latin Amerika sineması egemen Avrupa ve Amerika sinemalarından hem fiilen hem de dolaylı yoldan taklit yoluyla yüksek oranda etkilenmiştir. Latin Amerika’da sinemayı endüstrileştirip küçük bir elit kısma hitap eden filmler elde ettikleri izlenme sayılarına rağmen nitelik olarak ulusal sinemanın özelliklerini taşımamaktadır.

Latin Amerika sinemasının ilk yıllarında Avrupa'nın sürece dahil olmasının kapsamı en aşırı ifadesini Arjantin'de bulmuştu, orada ekipmanların ilk ithalatçıları Belçikalı Henri Lepage'ydi; ilk film *The Argentina Flag / La bandera argentina / Arjantin Bayrağı* (1897) adlı film bir Fransız olan Eugene Py tarafından çekilmişti; ilk dramatik film ise *The Execution of Dorrego / El fusilamiento Dorrego / Dorrego'nun İnfazı* (1908) aslı film bir İtalyan olan Mario Gallo tarafından gerçekleştirilmişti (...) sinema alanında ilk endüstrileşmeyi başlatan Avusturyalı bir yapımcı olan Max Glucksmann idi (...) Fransız şirketi Pathe tarafından dağıtılan kısa filmlerin izleyiciye ulaşmasıyla başlayan bu süreç daha sonra bir kurmaca film uzunluğundaki İtalyan epikleriyle devam etti. (Armes, 2001, s. 328)

Sinema Latin Amerika'da bir eğlence unsuru olarak kısa sürede etkin izlenme sayılarına ulaşsa da gerçek bağlamda bir ulusal üretim sisteminin gelişmemiş olması ve ithal edilen filmlerin nitelik olarak yetersiz kalması bölge sanatçılarının tepkisini çekmiştir.

Urbino'nun (1906) Latin Amerika'da sinemanın işlevi ve niteliğine dair analizi şöyledir:

Halk kitleleri, kabadır ve çocuk gibidir, perdenin önünde otururken bir çocuğun büyülenmesi içinde bir ninenin anlattığı masalı dinler gibi deneyimler yaşamaktadır; fakat nasıl olduğunu anlamış değişim, geceler boyu, uygarlaşması gereken insanların Salon Rojo'da ya da Pathe'nin bir salonunda ya da Monte Carlo'da kendilerini aptallaştırarak sürüler halinde mantık yoksunu, anakronizmlerle (kronik olarak yanlışlı) dolu, olması imkansız olaylarla dolu sahnelerin aralıksız üretildiği bu filmleri niçin seyrediyorlar? Bu filmler geçici olarak yapılmış, en düşük zekâ seviyesindeki insanlar için üretilmiş ve en temel, en basit eğitim kavramlarından yoksun insanlara göre üretilmiş sahnelerden yapılıyor. (aktaran Armes, 2001, s. 329)

Arjantin Latin Amerika'nın tüm film pazarını ele geçirmek için Angel Mentasi denetiminde Arjantin Sono Film örgütünü kurmuştur. Örgüt endüstrileşen bölgelerdeki yoğun nüfusa sahip kitlelere üretim yapmayı hedeflemiş ve bölgede stüdyo üretimine öncülük etmiştir.

Avrupa kaynaklı yeni gerçekçilik ve benzeri akımlar kendilerine Latin Amerika'da özellikle de Arjantin sinemasına büyük yer bulmuştur. Fernando Birri, Julio Garcia Espinosa, Tomas Gutierrez Alea, Nelson Pereira dos Santos gibi gerçekçi Latin Amerika sinemasının kurucusu konumundaki yönetmenler gerek çektikleri kurtmaca ve belgesellerle gerekse ders verdikleri sinema okulları aracılığıyla Avrupa'da başlayan gerçeklik yaklaşımını Latin Amerika'ya uyarlamayı başarmışlardır.

1959 yılında Küba'da devrimin ardından Küba Film Enstitüsü kurulmuştur. Kurum belgesel ve haber filmleri üzerine faaliyet gösteren kurumun öne çıkan ismi Santiago Alvarez olmuştur. "(...) Alvarez kendi seyircisine, halkına yakın durma gereksiniminin getirdiği bakış açısını asla kaybetmeden yönetirken her zaman ekonomik konuşmayı, aynı zamanda yaratıcı ve angaje olmayı başarabilmiş, böylesi anlatıların öncüsü olmuştur" (Armes, 2001, s. 141).

Latin Amerika'da kurtmaca film üretiminde yaşanan en büyük değişim Brezilya'da ortaya çıkan Cinema Novo akımı olmuştur. Glauber Rocha Cinema Novo akımının ilk ve en önemli yönetmeni olarak gösterilmektedir. Cinema Novo akımı 1963 – 1964 yılları arasında ortaya çıkmaya başlamıştır ancak 1964 yılında seçilmiş hükümetin askeri darbe ile devrilmesinin toplumsal etkileri Cinema Novo akımının şekillenmesini ve ilerlemesini doğrudan etkilemiştir.

Şili sinema endüstrisi vasıtasıyla üretilen Şili sinemasının kökleri Allende'den önceki lider Eduardo Frei dönemine kadar gitmektedir. Şilili sinemacılar film üretiminin üstesinden gelmeyi başarsalar da gösterim ağındaki dışa bağımlılık ulusal film üretimine karşı engelleme olarak kullanılmıştır. Şili Filmleri adlı Miguel Littin'in başında olduğu şirket Şili ulusal sinemasını güçlendirmek amacıyla kurulmuşsa da

ekonomik şartların yetersizliğinden dolayı yeterli finansmana ulaşmayı başaramayarak hedeflediği sayıda film üretememiştir. Öte yandan Şili Filmleri şirketi kısa film ve belgesel üretiminin artmasına sebebiyet vermiştir. Patricio Guzman ve Raul Ruiz Miguel Littin'in yanında dönemin diğer önemli yönetmenleridir. Allende hükümetine karşı yapılan askeri darbe sonucunda Şili sinema endüstrisi durma noktasına gelmiş ve Şilili sinemacılar ülkeyi terk etmek durumunda kalmıştır.

(...) darbe öncesi geçen zamanın kısalığı kurmaca ve konulu film film yapımının radikalleşmesine izin vermedi. Başarısızlığın simge ismi Littin'de görülmektedir, onun büyük bir ustalıkla yönettiği devrimci epik film *The Promised Land / La tierra prometida / Vaad Edilen Toprak* (1973) 1973 Eylül'ünde acımasızca ve vahşide Allende hükümetinin yıkılmasından önce Şili'de gösterimi yapılabilecek zamana kadar tamamlanamadı ve Littin ve onun meslektaşlarının çoğunluğu sürgüne gönderildiler. (Armes, 2001, s. 348-349)

Bolivya sinema endüstrisi de Latin Amerika ülkelerinin genelinde olduğu gibi askeri müdahaleler ile şekillenmiştir; 1965 yılında gerçekleşen askeri darbe öncesinde Bolivya Film Enstitüsü ve bağımsız sinemacılar aracılığı ile belgesel ve haber filmi türünde çeşitli filmler üretmiştir. 1965 askeri darbesinden önce tamamlanan filmlerden öne çıkan *Revolucion! / Devrim!* (1965) adlı on dakikalık, 1952 yılındaki liberal hükümeti konu alan belgesel Jorge Sanjines tarafından yönetilmiştir. Aynı yönetmenin 1966 tarihli *Ukamau* adlı yapımı, bölgede konuşulan yerli dili kullanmasıyla bu eğilimi tetiklemiş ve Ukamau Kolektifi adlı topluluğun kurulmasıyla sonuçlanmıştır.

Jorge Sanjines tarafından çekilen *Blood of the Condor / Yawar malku / Akbabanın Kanı* (1969) adlı film Barış Kolourdu'sunun eylemlerini deşifre edip bu eylemlere siyasal olarak saldıran bir yapıya sahiptir. 1971 yılında Sanjines tarafından çekilen *The Courage of the People / El coraje de pueblo / Halkın Cesareti* adlı film 1967 yılında katledilen madencilerin hikayesini anlatmaktadır. Filmin çekildiği dönem Che Guevara'nın Bolivya dağlarında gerilla topluluğuyla Bolivya askeri güçlerine karşı mücadele verdiği döneme denk düşmektedir. 1965 – 1971 yılları arasında süregelen

askeri darbe ve karşı darbeler sonucunda General Banzer Suarez'in iktidara gelmesi sonucunda Sanjines ve onunla aynı durumu paylaşan diğer Bolivyalı sinemacılar ülkelerine dönmektense diğer Latin Amerika ve Avrupa ülkelerinde hayat ve kariyerlerine devam etmişler ve ancak 1980'lerde Bolivya'ya geri dönebilmişlerdir.

Latin Amerika ülkelerinin yaşadığı toplumsal, politik ve askeri olaylar ulusal sinema endüstrilerini doğrudan etkilemiştir. Her Latin Amerika ülkesi bu olaylara karşı eşit derecede güçlü ve muhalif bir ulusal sinema yaratmayı başaramasa da Arjantin sinema endüstrisi aracılığıyla Arjantinli sinemacılar, kendi ulusal sinema endüstrilerini bir adım daha ileriye taşıyarak yeni bir tür olan Üçüncü Sinemanın doğmasına neden olmuştur. "Octavio Getino ve Fernando Solanas'ın manifestosu olan '*Third Cinema*' - '*Üçüncü Sinema*' baskın Hollywood sinemasının biçimlerinin yerini almasıyla yetinmeyip Latin Amerikan'ın 'yaratıcı yönetmenlerinin sinemasını' da belirli bir yönde değiştirmeyi amaçlıyordu" (Armes, 2001, s. 351). Getino ve Octavio "*La hora de los Hornos*" / "*Kızgın Fırınların Saati*" (1968) adlı filmi, yazdıkları "*Üçüncü Sinemaya Doğru*" adlı manifesto ile birlikte yayınlamış ve filmi tartışmaya açmışlardır. Üçüncü Sinema kusursuzluğu reddederek gerçekliğe yönelmektedir. Üretim ve gösterim süreçlerinin tümünde egemen Amerikan sinemasından uzak ve erişilebilir kalarak halka erişmeyi hedeflemektedir.

Octavio Getino ve Fernando Solanas 1975 yılında Arjantin'de yaşanan askeri darbe sonucunda Arjantin'den sürülürken, eşdeğerleri durumundaki sinemacıların büyük bir bölümü darbe sonrası süreçte şaibeli şekillerde hayatını kaybetmiştir.

(...) onlarla eşdeğer düzeyde siyasal olarak angaje çağdaşlarının kaderleri daha da kötü oldu: Marksist Raymondo Gleyzer tutuklandı, işkence gördü ve tahminen 1976 yılında Arjantin hapishanelerinde öldürüldü, George Cedron ise Fransa'da polise ait bir istasyonda 1980 yılında gizemli koşullar içinde öldü, bu yönetmen gerçekten dikkate değer *Operation Massacre / Operacion masacre / Kitleli Kıyım Operasyonu* (1972) adlı filmin yönetmeniydi. (Armes, 2001, s. 352)

1960'lar ve 1970'lerde Latin Amerika genelindeki kurmaca film üretimi Brezilya, Şili ve Bolivya sinema endüstrileri haricinde özgünlük göstermeyi başaramamıştır. Latin Amerikalı yönetmenlerin büyük bir bölümü bu dönemde egemen durumda olan batı sinemasının kendi coğrafyalarına dair uyarlamalarını çekmeyi tercih etmiştir. Bu tercihin bir sonucu olarak sinema doğasında olduğu gibi büyük kitlelere ulaşmayı başaramamıştır.

Bazı genç yönetmenler, teknik ve kültürel konularda daha iyi hazırlanıp yetiştirilmiş olarak büyük film merkezlerinde (Londra, Roma, Leipzig, Los Angeles ve Paris) okuduktan sonra kendi ülkelerine döndükleri zaman durumu değiştirmeye çabaladılar. Fakat geleneksel sinemaya karşı çıkmak için kendi tutkuları ve önceden belirledikleri unsurlar tarafından uzaklara sürüklendiler, bu yeni yönetmenlerin savundukları sinema son kertede aynı eşdeğer ölçüde olumsuz bir tavırla sonuçlanmaktadır. Gerçekten daha önceleri var olan folklor, kaba mizaha ve değersiz melodrama karşı onların reaksiyonu yaratıcıların sinemasını üretti: sembolik, entelektüel, kafası karışık... Bu sinema aşırı entelektüel üretimlere karşı şüpheli olan izleyicilerle teması sağlamada başarılı olamadı. (Izaguirre, 1981, s. 482)

Latin Amerika sineması endüstrinin devlet ile girdiği doğrudan ilişki nedeniyle Batılı ülkelerin sinema endüstrilerinden farklılık göstermektedir. Gelişmekte olan sinema endüstrilerine uygulanan devlet desteği, Meksika örneğinde olduğu gibi belirli bir olgunlaşma döneminin ardından sinema endüstrisinde devlet yönetimi şeklinde sonuç vermektedir. Meksika'da bu şekilde ortaya çıkan "Noevo Cine" / "Yeni Sinema" akımı film üretimi yönünden yüksek sayılar elde etse de üretilen filmler içerik ve teknik olarak hedeflenenin altında kalmıştır.

(...) yeni Meksika Sineması resmî ideolojiye hizmet etti ve onun varsayılan militan karakteri, onda olduğu iddia edilen siyasal angajmanı ve onun kendi içinde yaptığı devrimi asla sahtekârlıktan öteye geçmedi. Daha da kesin olarak onu uygun olan seviyeyi tespit etmek için; author'ların sinemasıydı. Ne stilistik

bir devrim ne kolektif bir proje, ne toplumsal angajmanı olan bir grup, hatta ne de bir hareket vardır ortada, yeni Meksika sineması ancak kendi üyelerinin bireysel yetenekleri ışığında yargılanabilir. (Garcia Riera, 1963, s. 391)

Latin Amerika'nın geneli için geçerli olan etkenler Brezilya sinema endüstrisi için de geçerlidir. 1960'larda ortaya çıkan "Cinema Novo" akımıyla Brezilya sinema endüstrisine yeni yöntem ve uygulamalar kazandırmış olsa da 1970'li yıllarla birlikte artarak devam eden askeri baskı sonucunda Brezilya sinema endüstrisi askeri yönetimin tekeline alınmıştır. Askeri yönetimin kontrolüne giren Brezilya sinema endüstrisi film üretimini ciddi boyutta arttırırken, üretilen filmlerin uluslararası endüstride kabul görmesi amacıyla "Cinema Novo" akımının izlerinin belirli bir ölçüde sürdürülmesine izin verilmiştir.

(...) ağır ve sert askeri baskılar ve 1970'lerin başarındaki kurumsallaşmış işkence Brezilya'da yaratıcı film üretiminin bütün olabirliklerini neredeyse geri dönülemez bir biçimde uzun bir dönem yıkıp geçmiş görünüyor. Fakat gerçekten, askeri yönetim pratik olarak 1969 ile 1978 arasında film üretimini ikiye katladı, devlete bağlı kitlesel üretimi ve dağıtımını yönlendiren şirket olan Emrafilme'nin oluşturulmasıyla böylesi bir artış sağlanabilmişti. (Armes, 2001, s. 355)

Film üretim ve dağıtım sürecindeki devlet desteği ya da müdahalesi sinema endüstrisinin elde ettiği toplam film sayısını etkilediği gibi, üretilen filmlerin nitelik ve içeriklerini de doğrudan etkilemektedir.

Jean Claude Bernardet'in (1981) analizine göre:

Sinema üzerinde hükümetin etkisi, belirli düzeylerde olumlu koşulların yaratılmasıyla birlikte yarı resmi bir kültürel üretim politikasının inşa edilmesiyle bir tür deneme balonu gibi sinemayı istediği yönlerde uçurarak bu kitlesel ve etkili sanatı yönlendirmek yönünde oldu. Üretim için tam anlamıyla

bir sorumluluğu olduğunu kabul etmeden, ama yasama kararlarıyla ve uyguladığı teşvik politikalarıyla karmaşık bir sistemi yaratarak devlter sinemasal üretiminin evrimi üzerinde çok geniş bir kontrol imkanı elde etti. Üstelik bu kontrol yalnızca endüstriyel ve ticari zeminle sınırlı kalmadı, aynı zamanda ideolojik düzlemde de süreci kontrol etme ve yönlendirme hakkını da elde etti. (aktaran Armes, 2011, s. 356)

Coğrafi olarak Latin Amerika’da bulunan ancak ideolojik olarak tüm Latin Amerika kıtasından farklılık gösteren Küba, sinemaya yaklaşımı ve oluşturduğu sinema endüstrisinin niteliğiyle de Latin Amerika ülkelerinden ayrılmaktadır. Küba’da sinema endüstrisi devlet tarafından kurulan Küba Sinema Enstitüsü vasıtasıyla ideolojik ve kültürel propaganda yapmak amacıyla bu doğrultuda şekillendirilmiştir. Küba sinema endüstrisi Castro’nun deklare ettiği devrimci ideolojiyi benimseyerek hem Küba hem de diğer Latin Amerika ülkelerindeki devrimci mücadeleyi destekleyen filmler üretmiştir.

Küba sinemayı devletin çok daha geniş alanlara yayılan gereksinimleri için yeniden yapılandırdı. 1959 yılında Castro hükümetinin ilk eylemlerinden birisi Küba Film Enstitüsünü (ICAIC) kurmak oldu, bu enstitünün amaçları hem endüstriyel planda hem de kültürel alanlardaydı. (...) Küba 1960’ların ikinci yarısında film yapımında yaratıcı ve keşifçi, toplumsal olarak eleştirel bir üslup içinde gelişti. Fakat bütün bu aktivite devrimin ideolojik bağlamı içinde meydana geldi ve 1961 yılında Castro tarafından çok net bir şekilde tanımlanan sanatsal amaçlar ve özgürlüklere ilişkin kavramlarla uyum içinde şekillendi: “Devrim içinde her şey; Devrime karşı, hiçbir şey.” (Armes, 2001, s. 357)

Devrim sonrasında bazı sinemacılar devrimi reddederek Küba’dan ayrılmayı tercih etmiştir, öte yandan Küba sinema endüstrisi Küba Sinema Enstitüsü vasıtasıyla film üretim sayısını arttırmayı başarmıştır.

Küba Sinema Enstitüsü, Küba haricinde diğer Latin Amerika ülkelerinin toplumsal ve politik tarihinin sinema aracılığıyla dünyaya aktarılmasına olanak sağlamıştır. Latin Amerika’da artan özgürlük mücadeleleri, Latin Amerikalı yönetmenler tarafından Küba Sinema Enstitüsü’nün finansmanıyla üretilen sinema filmlerine konu olmuştur. Kendi ülkelerinde egemen pozisyonda olan askeri ya da politik rejimden dolayı ülkelerinde film üretemeyen, çeşitli Latin Amerika uyruklarına sahip sinemacılar Küba Sinema Enstitüsü desteğiyle kendi ülkelerinde anlatmalarına izin verilmeyen toplumsal ve ideolojik konulardaki fikirlerini sinema perdesi üzerinden toplumlara yansıtmayı başarmıştır. “Bu destek en ideal halini Şilili belgeselci Patricio Guzman’ın tam bir başyapıt olan (...) *The Battle of Chile / La batalla de Chile / Şili’nin Kavgası* (1973-79) filmi tamamlamasını olanaklı kılan projeye en olağan ve uygun ifadesini bulmuştu” (Armes, 2001, s. 358). Guzman’ın yanısıra Gutierrez Alea ve Garcio Espinosa gibi yönetmenler de önceki dönemlerde aldıkları eğitime ek olarak Küba Sinema Enstitüsü’nde aldıkları eğitimlerle yeteneklerinin niteliğini arttırmıştır. Üretim merkezinin yanında bir okul gibi faaliyet gösteren Küba Sinema Enstitüsü yirmi yıllık süreçte yüzden fazla uzun ve orta metrajlı film üretmiştir.

Küba devrim öncesi dönemde Amerikan iletişim endüstrilerinin deneme bölgelerinden birisi durumundadır. Amerikalı iletişimciler tarafından televizyon, sinema, müzik gibi çeşitli alanlarda geliştirilen, dönemin teknik ve içerik olarak ilerisinde olan işler Küba yayın organları aracılığıyla Küba halkına aktarılmıştır. Küba halkı üzerinde yapılan bu tür çalışmaların bir sonucu olarak Kübalı seyirci daha çeşitli ve karmaşık bir karaktere bürünmüştür. “Kübalı sinema seyircileri dünyadaki en sebatkâr, arzulu ve titiz seyirciler arasındaydı ve devrimci yönetmenler bu medyayı geleneksel film eğlencesinin elemanlarından bilinçli olarak seçilmiş olanlarla devrimci mesajları birleştiren filmleri yaratmak için gayet karmaşık yöntemleri ürettiler” (Armes, 2001, s. 359).

Küba sinema endüstrisi devrim sonrasında toplumsal olaylara yönelerek sorgulayıcı, gerçekçi ve anlatıcı bir anlatım dili benimsemiştir. Bu anlatım dili, Sara Gomez tarafından yönetilen *One Way or Another / De cierta manera / Bu Yol ya da Öteki Yol* (1974) ve Pastor Vega tarafından yönetilen *Portait of Teresa / Retrato de Teresa /*

Teresa'nun Portresi (1977) filmlerinde gözlemlenebileceği gibi; Garcia Espinosa'nın "Mükemmel Olmayan bir Sinema İçin" adlı Üçüncü Sinema'nın temellerinden birisi niteliğindeki manifestosunda da gözlemlenebilir. Küba sineması toplumda sıkıntı yaratan problemlerle tek tek ilgilenmekten öte problemlerin oluşum sürecini ele alarak toplumsal psikolojiyi sinema perdesine yansıtmaktadır; öte yandan Küba sineması benimsemiş olduğu anlatım dili dolayısıyla çözümü izleyiciye bırakmaktadır. Bu yaklaşım sonucunda Küba sineması sosyalist ideolojiye sahip en uzun soluklu ve güçlü sinema endüstrisi konumuna sahip olmuştur. Küba sinema endüstrisi, "(...) geleneksel sol kanat didaktizminin ve sıkıcı sosyalist gerçekçiliği ikiz tuzaklarından kaçınmayı başarmaktadır" (Armes, 2001, s. 360).

Küba devrimden sonra devrimin ivmesini koruyabilmiş ve bu ivmeyi devletin ve toplumsal işleyişin içerisine kanalize etmiştir. Sinema endüstrisindeki devlet eli, bu duruma maruz kalan diğer ülke sinema endüstrilerinin aksine Küba sinema endüstrisine özgürlük, sanatsal nitelik ve toplumlara erişebilmek gibi imkanlar sunmuştur.

Küba'da var olan film yapım türü yalnızca kendi devrimini başarmış bir ülkede mümkündür. Başka yerlerdeki gelişmeler devletin sürece dâhil olmasının karanlık yönlerini göstermektedir, Latin Amerika'daki çok az ülkede yönetmenler gerçek anlamda bir özgürlük içinde film yapabilmektedir. Aksine baskı çoğu durumda tüm boyutlarıyla hissedilmektedir ve 1980'lerin başlamasıyla birlikte Latin Amerika devletlerinin çoğunluğu, bir zamanlar sinemada gerçek sanatsal ve toplumsal başarıların elde edildiği ülkelerde, hâlâ askeri rejimlerin baskısı altında yaşamaktadır., askeri rejimlerde birer Amerikan kuklası durumundadır. (Armes, 2001, s. 360)

Çoğu Latin Amerika ülkesi gerçek anlamda ulusal bir sinema endüstrisi oluşturmayı başaramamış ve Latin Amerikalı yönetmenler ülkelere dair sinema eserlerini çeşitli Latin Amerika ve Avrupa ülkelerinde üretmek durumunda kalmıştır. Bu duruma örnek olarak Guzman'ın Küba'da, Littin'in Meksika'da ve Arjantinli yönetmenlerin

Fransa’da yaptığı filmleri gösterebiliriz. Latin Amerikalı yönetmenlerin ülkelerinde yaşanan toplumsal, politik ve askeri olaylar karşısında sergiledikleri tavır; mesleki kariyerlerini, vatandaşlık haklarını ve hayatlarının geri kalanının tümünü doğrudan etkilemektedir.

Latin Amerika bölgesinin istikrarsız toplumsal, politik ve askeri ortamında baskı ve sömürgecilik rejimine karşı ulusal bir sinema endüstrisi kurmayı başarmış, Küba örneğine kıyasla daha lokal kalmış durumda olan Venezüella sinema endüstrisi 1970’lerin ortasından itibaren devlet desteği ile kısa süreli bir ivmelenme yaşamıştır. Devlet tarafından sağlanan ekonomik desteğin sona ermesinin ardından kurmaca film üretiminde düşüş yaşanmasına karşın; Venezüella sineması aktif olduğu dönemde toplumsal olaylara yaklaşırken devletin sahip olduğu ideolojiyi gerçekçi bir anlatım dilinden faydalanarak izleyici ile buluşturmuştur.

“Klasik” temalar ülkenin yakın geçmişiyle ilişkili olmaya devam etti, Venezüella’nın toplumsal gerçekliği onun bir az gelişmiş ülke olduğunu, oysaki ülkenin çok zengin petrol yataklarına sahip olduğunu anlatıyorlardı. Büyük şehirlerin eteklerine tutunan “marjinal” bir gecekondu kasabasındaki yaşam buralarda yaşayan insanların iç ilişkilerinde zorunlu olarak yeşeren şiddet, ülkenin yakın geçmişinde yaşadığı diktatörlüğün etkileri, on yıllık gerilla mücadelesinin başarısızlığı ve onların yenilgisiyle açılan yeni siyasal dönem bu filmlerin temel konularını oluşturuyordu. (Coad, Barreto ve Marcano, 1980, s. 362)

Latin Amerika toplumu uzun yıllar boyunca verdiği özgürlük mücadelesinin sonucunda isyan ve kolektif hareket bilincini Latin Amerika kültürünün bir parçası haline getirmiştir. Bu kültürün bir sonucu olarak isyan teması bölgeden çıkan birçok filmde baskın olarak göze çarpmaktadır. Latin Amerika sinemasındaki kolektif hareket bilincine El Salvador’u örnek gösterebiliriz. Ülkede yaşanan gerilla savaşının sebebiyet verdiği toplumsal ve politik değişikliklerin sonucunda ilk olarak Cero a la Izquierda Film Collective ardından da El Salvador Film Enstitüsü kurulmuş ve bu

kurumlar vasıtasıyla çeşitli kurmaca ve belgeseller üretilmiştir. Üretilen filmlerin yönetmenliğini El Salvador'lu sinemacıların yanısıra Porto Riko'lu Diego de la Texera gibi farklı Latin Amerika ülkelerine mensup sinemacılar üstlenmiştir. Film üretimindeki bu kolektif harekete El Salvador'da olduğu gibi Nikaragua'da da rastlamak mümkündür.

Nikaragua'da Sadinist'lerin zafer kazanarak iktidara gelmesinin ardından, kültürel kimliğin topluma aksettirilmesi ve sinema endüstrisinin oluşumunu sağlamak için 1979 yılında Nikaragua Sinema Enstitüsü kurulmuştur. Nikaragua sinema endüstrisinin ilk kurmaca filmi olan *Alsino and the Condor / Alsino y el condor / Alsino ve Akbaba* (1982) Şilili yönetmen Miguel Littin'in liderliğinde Şili, Nikaragua, Küba, Meksika ve Kosta Rikalı yönetmenlerin kolektif çalışması sonucunda üretilmiştir.

Latin Amerika sinema endüstrisi, Latin Amerika'ya yaşanan toplumsal, politik ve askeri olaylara karşı ortak bir duruş ve amaç belirlemiştir.

İşçi sınıfı ve köylülerin çıkarlarına yanıtlar vermek için insanlara sinemasal ifade araçlarını sağlamak, Halkın mücadelesini hem kendisine hem de dünyanın diğer halklarına duyuracak filmler yapmak; Mücadeleyle ilgilenen dünyanın diğer hükümetlere, halklarına ve kitlelere siyasal farkındalık düzeylerini yükseltecek eserler vererek, siyasal bilincin gelişmesine katkıda bulunmak. (Armes, 2001, s. 364-365)

2.5. Ortadoğu ve Afrika'da Ulusal Sinema ve Propaganda

Ortadoğu ve Afrika toplumları benzer coğrafi özellikleri paylaşıyor da kültürel, etnik ve dini yönden bir çok farklılığı da bünyesinde barındırmaktadır. Bölgede bulunan çok çeşitli etnik kimlik hem bölge devletlerinin kendi içerisinde, hem de bölge devletleri arasında çeşitli toplumsal, politik ve askeri karşıtıklara sebebiyet vermiştir. Afrika ve Ortadoğu'da etkin bir ulusal sinema sadece Mısır, İran ve Türkiye'de tam anlamıyla

var olmayı başarmıştır; öte yandan endüstri olmaktan uzak bireysel girişimlerle bölge genelinde sinemanın kitlelere erişim gücü ulusal kimlik tartışmalarında aktif olarak kullanılmıştır.

(...) Bölgenin karakteristik özelliği çoklu bir kimliğe sahip olmasıdır. İslam Arap dünyasından İran ve Siyah Afrika'ya kadar yayılır, Mısır hem Afrika'da hem de Arap dünyasında anahtar devlet rolündedir, Senegal Fransız egemenliğini yaşamıştır, aynı zamanda belirgin özelliği İslamcı bir ülke olmasıdır, bütün bu benzerlikler ve keskin karşıtlıklar sürer gider. (Armes, 2001, s. 367)

Afrika ve Ortadoğu sinema endüstrileri, ticari her endüstride olduğu gibi sinema endüstrisinde de üretim sayıları ve bütçeleri yönünden sektör standartlarını yakalamayı başaramasa da toplumsal olaylara yaklaşımı ve çözüm arayışıyla kendine has bir sinema kültürü oluşturmayı başarmıştır.

Ortadoğu ülkeleri arasında Afganistan, İran ve Türkiye etnik köken yönünden Arap olmayışlarıyla diğer ülkelerden farklılık göstermektedir. Üç ülke de tarihleri boyunca aktif olarak sömürgeleştirilememiştir ancak kültürel, coğrafi ve stratejik yönden Avrupa, Hindistan ve Rusya arasında denge unsuru olarak konumlanmış ve Batı – Doğu geriliminin sonuçlarına doğrudan maruz kalmışlardır. “1952 yılında Türkiye'nin NATO'ya girmesi ve 1979 yılında Sovyetlerin Afganistan'ın işgal etmesi Batı ve Doğu arasındaki bu geleneksel gerilim kaynaklarının yirminci yüzyıldaki belirtilerinden yalnızca ikisidir” (Armes, 2001, s. 268)

Arap olmayan Ortadoğu ülkeleri arasında endüstriyel, kültürel, ekonomik, toplumsal ve politik yönlerden en az gelişmiş ülke olan Afganistan'da göçebelik kültürü geçen zamanla ivme kaybına uğrasa da, nüfusun büyük bir bölümü kırsal bölgelerde yaşamını sürdürmektedir. Endüstrileşmeden yoksun olan ülkede sinema endüstrisine dair ilk girişim Afganistan Kültür bakanlığı tarafından Afgan Filmleri şirketinin kurulması olmuştur. “(...) devletin bir film şirketi olan Afgan Filmleri 1960'larda

Kültür ve Bilgi Bakanlığı bünyesinde kurulmuştur, 1968-80 arasında toplam dokuz film üretmiştir” (Armes, 2001, s. 368).

Afganistan sinemasının kısıtlı ilerleyişinde uluslararası olarak tanınmış yönetmenler yaratamasa da Toryalı Şafak adlı yönetmen aracılığıyla 1976 yılında ilk bağımsız kurmaca filmini üretmeyi başarmıştır. Şafak, Hindistan’ın Pune şehrindeki Film ve Televizyon Enstitüsünde eğitim almış ve ardından Afganistan Kültür Bakanlığı’nda çalışmıştır. Şafak tarafından çekilen üç adet kurmaca film gösterim ve dağıtım ağının yetersizliğinden dolayı iç ve dış endüstride hedeflenen etkiyi yakalayamamıştır.

1970’lerde Afganistan’da kısıtlı sayıdaki sinema salonlarında, gelişmiş komşu ülkelerden ithal edilen sinema filmleri gösterilmekteydi. “(...) yerel sinema salonlarında gösterilen filmler Hindistan, İran ve Mısır filmlerinden oluşuyordu (...) 1978 yılında sinema salonu sayısı 45 taneydi ve bunların 13’ü başkent Kabil’deydi.” (Armes, 2001, s. 369).

1979 yılına kadar gecen dönemde ülkede yaşanan toplumsal, politik ve askeri karışıklıklar, sol darbesi ve karşı darbenin ardından 1979 yılında gerçekleşen Sovyet işgali ile son bulmuş ve film üretimi kesintiye uğramıştır.

Arap olmayan bir diğer Ortadoğu ülkesi olan İran’ın sinemayla tanışması 1900 yılında Avrupa’dan ithal edilen sinematograf vasıtasıyla olmuştur. Sinematograf Qajar Hanedanlığı için elit bir eğlence olarak, saray fotoğrafçısı aracılığıyla kullanılmıştır. “Düğünlerde, doğum günlerinde ve sünnet törenlerinde yapılan eğlencelerde saray içinde, yüksek kademeli yönetici ve zenginler için film gösterimleri yapılıyordu, halka açık gösterim yoktu” (Gaffar, 1973, s. 2).

İran’da Birinci Dünya Savaşı’na kadar geçen dönem içerisinde, az sayıda olmakla birlikte halka açık sinema salonları büyük şehirlere açılmış; Film malzeme ve hammaddesinin tüccarlar aracılığıyla İran’a gelmesi yerel üretimin başlamasına neden

olmuştur. 1920'ler ve 1930'larda İran'daki film üretimi, haber filmleri ve çok az sayıda Avrupa filmlerinden uyarlanmış özgün olmaktan uzak komedi filmleriyle sınırlıdır.

1921'de yönetimi ele geçiren ordu kökenli Rıza Han, kendisini şah ilan ederek İran'ın modernleşme sürecini başlatmıştır. Rıza Han'ın şahlık rejimini kutlamak ve övmek amacıyla 1930'ların başlarında Abdül Hüseyin Spenta adlı yönetmen tarafından Bombay'da dört adet müzikal film çekilmiştir. "Basitlik bu filmlere hâkimdir ve içten gelen bir naiflikleri vardır, gösterişe düşmeden yapmacıksız bir niteliğe sahiptirler" (Gaffar, 1973, s. 7).

İran'da endüstrileşmenin geneli petrolün değer kazanmasına kadarki süreçte ağır bir çizgide ilerlemiştir. Rıza Han 1941 yılında İngiliz ve Sovyet işgalinin getirdiği baskıyla iktidardan çekilerek yerini oğlu Muhammed Rıza Pehlevi'ye bırakmıştır. 1951-1953 yılları arasında Şah ile girdiği iktidar çekişmesine karşın kamuoyu baskısıyla başbakanlık görevine getirilen Muhammed Musaddık İran petrol sahalarının yönetim ve işletmesini İngiliz şirketinden İran'a alarak kamusallaştırmıştır. Yönetim seviyesinde yaşanan bu değişiklik, İran endüstrileşmesinde ikinci dalgayı tetiklemiş ve yerli üretimin artmasına neden olmuştur.

İran sinema endüstrisinin gerçek anlamda oluşması ve ürün verir hale gelmesi, ülkenin yaşadığı endüstriyel ve ticari gelişmeye paralel olarak 1947 yılında gerçekleşmiştir. Muhammed Ali Daryabegi tarafından yönetilen *Tufane zendeği / Yaşam Kasırgası* (1947) adlı film Fars dilinde üretilen ilk film olma özelliğine sahiptir. "1950'lerin ortalarına kadar, üretim yılda ortalama 15 kurmaca film civarında seyrediyordu, 1961'e kadar düzenli olarak yükseldi ve bu tarihte otuz filmi geçti, 1972 yılında ise doruk noktasına 90 filmle ulaştı" (Armes, 2001, s. 371).

1970 yılında dünyadaki toplumsal, politik, kültürel değişim ve etkileşimlerin ve de Şah'ın Batı yanlısı politikalarının da etkisiyle çoğu yurtdışında eğitim almış entelektüel genç sinemacılar tarafından Yeni İran Sineması (Cinema Motefavet) akımı ortaya çıkartılmıştır. Şah hükümeti Kültür Bakanlığı ve devlet televizyonu aracılığıyla

akıma ekonomik destek vermiştir. Öte yandan Şah rejimi sinema vergilerini yüksek tutması ve yerli sinema endüstrisinin ithal filmler karşısında korunmasını amaçlayan politikaları reddetmesi sonucunda üretim sayıları Şah rejiminin çöküşüne kadar düşük sayılarda kalmıştır.

1979 yılında Şah rejimine karşı yapılan devrim sonucunda İslam Cumhuriyeti ilan edilmiştir. Devrimin ardından Şah dönemindeki gösterim sürecindeki sansür ve üretim sürecindeki iktisadi problemlerin giderilmesinden öte daha ağır sansür ve denetim mekanizmaları geliştirilmiş ve birçok İranlı sinemacı ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır. Ülkede kalan yönetmenler ise uzun süren bir sessizlik döneminin ardından hükümetin ideolojisine hizmet eden düşük üretim sayısına sahip filmler üretmiştir. “(...) bu filmler birer macera öyküleri şeklinde biçimlendirilmiş çoğunluklar devrimin hikayelerini anlatıyormuş gibi görünen avantür filmlerdi, bu tip eserlerle yılda bir düzine kadar filmin yapılması ancak mümkün olabiliyordu” (Armes, 2001, s 373-374).

Arap olmayan ancak coğrafyası Ortadoğu’ya yayılmış bir diğer ülke olan Türkiye’de sinemanın gelişimi ekonomik, politik ve toplumsal değişikliklerle paralel ilerlemiştir. Türkiye’ye sinemanın gelişi Lumiere Kardeşler’in temsilcilerinin getirdiği sinematograf aracılığıyla 1896 yılında saray statüsünde olmuştur. 1897 yılından itibaren İstanbul’un Beyoğlu bölgesinde halka açık gösterimler yapılmaya başlanmıştır. “1908’e kadar sürekli sinema salonları İstanbul’da açılmadı. İlk sinema gösterimlerini ve sinema salonlarını Romanya uyruklu (...) Sigmund Winberg yaptı, kendisi zaten Pathe firmasının yerel acentesiydi” (Armes, 2001, s. 374).

Türk sinema endüstrisinin ilk ulusal üretimi olarak kabul edilen belgesel Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı Fuat Uzunkınay tarafından 1914 yılında askerlik görevi esnasında çekilmiştir.

Türk sinema endüstrisinde devlet etkisi 1915 yılında Enver Paşa’nın talimatıyla Alman modeli baz alınarak Sigmound Weinberg başkanlığında kurulan Ordu Film Merkezi ile başlamıştır. İlk Türk kurmaca filmi olarak kabul edilen Himmet Ağa’nın İzdivacı

(1918) filminin çekimlerine 1916 Weinberg tarafından başlanmıştır, ancak Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması sonucunda değişen toplumsal ve küresel politikalar nedeniyle Weinberg ülkeyi terk etmiş ve film 1918 yılında Fuat Uzunkınay tarafından tamamlanmıştır. Eş zamanlı olarak Müdafaa-i Milliye Cemiyeti için Sedat Simavi tarafından Pençe ve Casus adlı iki kurmaca film çekilmiştir.

Birinci Dünya Savaşı'nın sonrasında Alman Devletiyle yaptığı müttefiklik anlaşması sonucunda yenik durumda olan Osmanlı İmparatorluğu'ndan arda kalan Türk halkının verdiği İstiklal Savaşı'nın ardından Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde Türkiye Cumhuriyeti Devleti olarak destansı bir mücadeleyle hayat bulmuştur. Bu süreç içerisinde film üretimi kısıtlı olarak devam etmiştir. Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin ilk özel yapım şirketi olan Kemal Film 1922 yılında kurulmuşsa da film üretiminde aktif olarak kısa bir süre varlık gösterebilmiştir. Cumhuriyetin ilanının ardından gelen süreçte toplumun tabanından tavanına doğru gerçekleştirilen devrim ve reformlara verilen öncelik dolayısıyla laik Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin ilk yıllarında film üretimi ülkenin iktisadi durumuna bağlantılı olarak durağandır.

Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nde yaşanan iktisadi büyümenin bir sonucu olarak 1928 yılında kurulan İpek Film, Türk sinema endüstrinin canlanmasına neden olmuştur.

Küçük burjuva Kemalist güçler 1930'lar boyunca bir devlet kapitalizmi iktisadi politikasının temellerini inşa etmeye başladılar. Liderliğin öncülüğünde ve ulusal ölçüde küçük burjuvaların kontrol edilmesiyle birlikte devlet kaynakları ve hammadde endüstriyel bir ekonominin gelişmesine doğru yöneltildiler, bu yönelim “bağımsız” bir ulusal kapitalizme giden yolları açmaktaydı. Bu dönem boyunca, Türkiye'nin iktisadi konumu köklü olarak iyileşiyordu. Yabancı firmalar ulusallaştırıldı, sermaye gerektiren metallerin seri üretimleri için endüstri kolları kuruldu ve aynı zamanda tarım sektörünün makineleştirilmesi için yoğun çaba gösterildi. (Berberoğlu, 1981, s. 278)

İpek Film'in öne çıkan yönetmeni Türk sinema endüstrisinin kurucuları arasında gösterilebilecek olan Muhsin Ertuğrul olmuştur. Aynı zamanda İstanbul Şehir Tiyatroları'nın yöneticisi olan Ertuğrul, kariyeri süresince ilk Türkçe sesli film olan 1931 yapımı İstanbul Sokaklarında dahil olmak üzere toplam yirmi film yönetmiştir. Muhsin Ertuğrul'un Türk sinema endüstrisine kazandırdığı tiyatro izleri taşıyan akım uzun süre sektöre geçerliliğini korumuştur.

1948 – 1952 yılları boyunca süren Türkiye'nin NATO'ya katılma sürecinde Türkiye'ye Amerikan Devleti tarafından yapılan maddi yardım Türkiye'nin iktisadi ortamını hareketlenmiş ve her endüstride olduğu gibi sinema endüstrisinde de üretim sayılarının artmasına neden olmuştur. Üretimin artmasındaki bir faktör de devletin sinema filmlerine uyguladığı vergilendirme sisteminde değişikliğe gidilmesi olmuştur. “1950’li yıllarda üretim sürekli olarak arttı. 1947’deki iki filmden 1949 yılında on dokuz filme, 1960’ların başlarına kadar yıllık ortalama 40 film civarında seyretti” (Armes, 2001, s. 376).

1950’lerde Türkiye’de yaşanan siyasal değişim sonucunda Adnan Menderes yönetimindeki Demokrat Parti iktidara gelmiştir. Bu siyasal değişikliğin sonucunda toplumla etkileşim içerisinde olan tüm sanatlar gibi sinema da bu değişimden doğrudan etkilenmiştir.

(...) genel olarak kültür, sanat ve sinema içinde büyük değişikliklere yol açtı. Geniş bir perspektiften bakarsak, Türkiye’de yapılan filmler o zamana değin büyük oranda tiyatrodan gelen isimler tarafından şekillendiriliyordu. 1950’li yıllarda Lütfi Ö. Akad ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenler tiyatro oyuncularını sinemanın merkezine yerleştirmeyi reddetmeye başladılar ve filmlerinde sokaktaki insanların bazıları yer almaya başladı, sinema sokağa adım attı. Aynı zamanda gerçek yaşamdan konuları ve kişileri seçmeye başladılar, sinema gündelik yaşamla barışmaya başladı. (Güney, 1983, s. 89)

Türk sinema endüstrisinde yadsınamaz bir yere sahip olan Yılmaz Güney, sinema endüstrisinde yer almaya Atıf Yılmaz'ın yanında oyunculuk ve senaryo yazımı yaparak başlamıştır. Çalkantılı bir politik mücadele ve ceza evi yıllarının ardından Yılmaz Güney 1960'ların sonlarında film yönetmeye başlamıştır. "Hapishanede geçen bir dönemden sonra, Güney 1960'ların sonlarında film yönetmeye başladı, bu dönemde Türkiye'nin toplumsal sahnesi çok taze ve derinden gelen toplumsal dönüşümleri bağrında besliyordu (...)" (Armes, 2001, s. 376-377). Yaşanılan toplumsal değişimin bir sonucu olarak sinema endüstrisi 1960'larda ülke sınırlarını aşarak uluslararası boyuta ulaşmıştır. Metin Erksan tarafından yönetilen 1964 yapımı *Susuz Yaz filmi*, Berlin'de Altın Ayı Ödülü'ne layık görülmüştür.

Giles ve Şahin'e (1982) göre, 1960'lardaki iktisadi ve toplumsal olayların sinema endüstrisine etkilerine dair analizi şu şekildedir:

1960'lar hem ekonominin hem de toplumsal yaşamın hızlı bir şekilde dönüştürülmesine tanıklık etti, Türk toplumunun hem iktisadi temeli hem de ideolojik yönelimlerinin gidişatı ve erişilmesi gereken hedefler hakkında (örneğin politika, edebiyat, sinema) çok enerjik ve aktif bir entelektüel tartışma yaşamın her alanını kaplamıştı. Bu dönemin karakteristik değişim süreçleri; uluslararası sermayenin büyük oranlarda ülkeye akması, kentleşmede çok hızlı bir artış, 1961 Anayasasının liberal terimlerle anılacak yönlerinden yararlanan kitlelerin siyasal olarak kazandıkları haklarla dinamik bir tablo oluşturmasına yol açtı. 1960 ile 1970 arasında, kentsel nüfus yaklaşık olarak 5 milyon daha artmıştı. (Giles ve Şahin, 1982, s. 35)

Türk sinema endüstrisi oluşturduğu kendine has, hızlı çalışma teknikleri neticesinde 1972 yılında toplam 298 film üreterek o zamana kadarki en yüksek üretim sayısını elde etmenin yanında Zeki Ökten ve Şerif Gören gibi yönetmenlerle uluslararası boyutta bilinirlik kazanmaya devam etmiştir. Gösterim ağı yönünden sınırlılık sahibi olmayan Türkiye'de sinema, halk için ucuz ve kolay erişilebilir bir eğlence unsuru olarak konumlandırılmasının yanında bir ihraç ürünü olarak konumlandırılmıştır.

Ülkede yaşanan toplumsal, politik ve askeri gerginliklerin sonucunda Mussolini İtalya'sındaki benzer bir sansür mekanizması Türk sinema endüstrisinde de uygulanmıştır. “(...) sinemadaki sansürün kaynakları Mussolini dönemi İtalya'sından türetilmişti, buna karşın televizyonun yaygınlaşmasıyla giderek ön olana çıkmaya başlayan seyirci azalmasıyla koşut bir biçimde pornografik filmlerin sayısının giderek artmasına yetecek denli esnetilebiliyordu” (Armes, 2001, s. 378).

1970'lerde Türk sinema endüstrisi, geneli Hollywood'dan ithal edilen filmler ve pornografik filmler etrafında şekillenmektedir. Dönemde mevcut olan kısıtlı üretimin büyük bir bölümü popüler Hollywood filmlerinin Türkiye uyarlamaları konumundadır.

Eğer bir yabancı film özel olarak çok başarılı olmuşsa, bunların yerli taklitlerinin yapılması kaçınılmazdı, hemen bir sonraki sezon aynı pazarda bunların yerli versiyonları da büyük oranda ticari başarı kazanıyorlardı. Etnik yönden Türk olarak kabul edilebilecek filmlerin sayıları aslında çok küçüktü. Filmlerin çoğunluğu yabancı filmlerin kopyalarından türetiliyordu. (Güney, 1983, s. 89)

1972 yılında üretim patlaması yaşayan Türk sinema endüstrisi 1970'lerde televizyonun sinemaya tercih edilmesi ve 1980'de gerçekleşen askeri darbe ve etkileri dolayısıyla 1980'lerde hız kaybına uğramıştır.

Afrika ve Arap ülkeleri arasında öncü konumunda olup Asya ve Ortadoğu'da ulusal sinema endüstrisine sahip üç ülkeden birisi konumundaki Mısır'da; ilk sinematograf gösterimi 1896 yılında İskenderiye'de yapılmıştır. Üretim sürecinin başlamasından önce yabancı tüccarlar aracılığıyla kurulan gösterim ağı vasıtasıyla egemen Hollywood ve Avrupa sinema endüstrilerinden ithal edilen filmleri bir eğlence unsuru olarak Mısır halkına sunmaktadır.

Mısır sinema endüstrisinin film üretimine başlaması Birinci Dünya Savaşı döneminde film ithalatının olanaksız hale gelmesiyle başlasa da, bu üretimin yabancı ekipler aracılığıyla yapılmasından dolayı bu aşamada ulusal bir sinema endüstrisi olmaktan uzaktır. “İlk sinema salonu bir İtalyan tarafından 1900 yılında kuruldu, 1911 yılında sinema üzerine ilk yasalar çıkarılırken Kahire’de sekiz, İskenderiye’de üç düzenli film gösteren kalıcı sinema salonları kurulmuştu, bunların hepsi de Avrupa’dan ya da Amerika’dan gelen filmleri gösteriyordu” (Armes, 2001, s.381).

Mısır’da kurulan ilk sinema salonunun bir İtalyan’a ait olması durumunda olduğu gibi, Mısır’da gerçekleştirilen film üretiminin ilk dönemleri İtalyan ve Fransız sinemacıların çalışmalarıyla ticari bir unsur olarak şekillenmiştir.

(...) Fransız De Lagarne bir komisyon kurarak İskenderiye üzerine kısa aktüel filmler serisi yaptı, İtalyan-Mısırlı Sinematografik Şirketi adını vermişti şirketine ve finansmanı Banco di Roma tarafından yapılıyordu. Yaklaşık yarım düzine kısa dramalar ürettiler, bu filmlerin hepsi de İtalyanlar tarafından üretilmişti. (Armes, 2001, s. 381)

Mısır sinema endüstrisindeki İtalyan egemenliğine karşın bir Mısırlı tarafından üretilen ilk film, 1922 yapımı *The Civil Servant / Al-Bashkateb / Sivil Hizmetkâr* adlı filmidir. Filmin yönetmenliğini üstlenen Muhammed Bayoumi daha sonra haber filmlerine yönelmiştir. Mısır sinema endüstrisi tarafından üretilen ilk kurmaca film konusunda fikir birliği mevcut değildir. Yaygın olan bir görüşe göre ilk Mısırlı kurmaca film 1926 yapımı, Bedr ve İbrahim Lama tarafından yönetilen *Kiss in the Dessert / Qubla fil sahara / Çöldeki öpücük* filmidir. Öte yandan filmin yönetmenlerinin göçmen olması nedeniyle film, Mısırlı sinema eleştirmenleri tarafından ulusal sinema endüstrisinin bir parçası olarak kabul edilmemektedir. “(...) Lübnan kökenli olan fakat Mısır’a Şili’den göç etmiş İbrahim ve Bedr Lama tarafından yönetilmiştir” (Armes, 2001, s. 381).

Mısırlı sinema çevrelerince kabul edilen ilk Mısırlı kurtmaca film, İstafan Rossi tarafından 1927 yılında çekilen *Layda* adlı filmidir. Film dönemin popüler bir tiyatro oyununun sinemaya uyarlanmış versiyonudur. “Eğer Mısırlı eleştirmenlere bakarsak onlara göre ilk gerçek Mısırlı kurtmaca film 1927 yılında gösterime giren (...) *Layda* adlı filmidir” (Armes, 2001, s. 381).

Mısır’da sömürgeci, egemen güçlere karşı verilen bağımsızlık mücadelesi toplum psikolojisinde ulusal kimliğin şekillenme sürecini hızlandırmış ve 1919’da yaşanan devrim, 1922 yılında bağımsızlık ile sonuçlanmıştır. Toplum psikolojisinde şekillenen bağımsızlık ideolojisinin, iktisadi ve endüstriyel geri dönüşünün bir parçası olarak şirketlerin ulusallaştırılması ve devlet bankasının kurulması gibi eylemler yerel üretim sayılarını büyük bir ivmeyle yukarıya çekmiştir.

“(…) tüketim malzemelerinin tümüyle kendi ulusal ekonomisi tarafından üretilebiliyor olması, yerel endüstriye çok büyük bir patlama olanağı veriyordu” (Clawson, 1981, s. 91).

(...) 1920’ler ve 1930’lar boyunca ortaya çıktı ve serpilip büyüdü. Bu ulusalcılık şirketlerin Mısırlılaştırılması olarak görülen yönetim yasalarında açık yansımalarını buldu. (...) Mısırlılaştırma sürecinin en tam ifadesi Mısır Bankasının kurulması aşamasında görüldü, bu banka 1920 yılında Mısırlı ulusalcılar tarafından kuruldu, amacı yerel endüstriyi beslemektir (...). (Armes, 2001, s. 382-383)

Mısır Bankası, “1960 yılında millileştirilmesine kadar tüm mısır ekonomisine egemen olmuştur” (Clawson, 1981, s. 92).

Sinema’nın Mısır topraklarına gelişinden itibaren ülkenin iktisadi ve politik durumuna paralel bir doğrultuda ilerleyen Mısır sinema endüstrisi, ülkede yaşanan iktisadi, politik ve toplumsal gelişmelerle ivme kazansa da; sinema da sesin kullanımının

beraberinde getirdiği yeni zorluklardan dolayı erken dönemlerde üretim sayıları hedeflenenden aşağıda kalmıştır. Mısırlı yapım firmaları, sesli film üretimine geçilen ilk yıllarda Batılı yönetmen ve teknik ekipler aracılığıyla sesli film üretmiştir. “İlk sesli filmler Paris’te çekildi, 1930’lu yılların başlarında Mısır yapımı filmlerin yabancı yönetmenler -özellikle İtalyan- tarafından gerçekleştirilmesi yaygın olarak başvurulan yöntemlerden birisiydi” (Armes, 2001, s. 383).

Mısır’da hâkim konuma geçen ulusalcı ideolojinin sonucunda, Mısır Bankasının ekonomik desteği ve banka yöneticisi Talat Harb’ın yönetiminde, Mısır Tiyatro ve Sinema Şirketi 1925 yılında kurulmuştur. Şirketin temel amacı ulusal sinema endüstrisini iç ve uluslararası pazarda söz sahibi yaparak ticari ve politik kâr elde etmektir. Mısır Tiyatro ve Sinema Şirketinin temel amacı şu şekildedir, “Mısırlı konularla, Mısırlı edebiyat ve Mısırlı estetikle Mısırlı filmlerin yapılabilmesi, harcanan emeğe ve çekilen çileye değeri filmleri yaparak bunların ülkemizde gösterilmesini sağlamak ve bizim gibi doğu ülkeleri olan çevremizdeki ülkelerde bu filmleri gösterebilmek” (Farid, 1973, s. 40).

1935 yılında açılan Mısır Stüdyoları, Avrupa’dan ithal ettiği modern sinema ekipmanları ve yurtdışında eğitim almış Mısırlı teknik ekibiyle Mısır sinema endüstrisinde önemli bir yere sahiptir. Modern stüdyoların sağladığı olanaklar yönünden Mısır sinema endüstrisi, geriye kalan Afrika ve Ortadoğu ülkelerinden ayrılmaktadır. 1952 yılında gerçekleşen devrime kadar Mısır sinema endüstrisi, ekonomik kazanç ve sanat kaygılarının arasında, belirli tür ve kalıplar ile şekillenmiştir. Hemen her sinema endüstrisinde olduğu gibi Mısır sinema endüstrisi de ticari amaçlar için üretilen filmlerle, gerçeği yansıtmak için üretilen filmler farklı ideolojiler ve formüllerden faydalanmıştır.

Ahmet Bardakhane (1973) ideal Mısır sinemasını şöyle tanımlamıştır:

Güzel bir kentte yaşayan üç ya da dört kişi arasındaki aşk ya da kıskançlık hikayesi anlatılmalı, içinde büyülü saraylar olmalı, bu sarayların içinde kısa bir zaman kamera gezinmeli, doğal ya da kazara ortaya çıkan engeller mutluluğu

tehdit etmeli ve hatta kahramanlarımızın durumlarını bile sarsmalı: ikinci olan bu engelleri aşmalı ve son aşamada kutlu bir mutluluğun keyfini sürmeli” (aktaran Samir, 1973, s. 42)

Ticari kaygılarla üretilen sinema filmlerine karşın az sayıdaki bağımsız film üretimi 1939 yılında Kemal Selim tarafından yönetilen *The Will / Al azima / Azim* adlı filmde sonra yükselişe geçmiştir. *Azim* filmi Mısır sinema endüstrisinin ürettiği toplumsal sorunlarla ilgilenen ilk film olma özelliğine sahiptir. “(...) gerçekçi bir biçimde toplumsal sorunlara eğilen ve gerçek yaşamdan yola çıkarak yapılmış ve Mısır’daki insanların koşullarını anlatan zamanına kadar ki en önemli filmidir” (Armes, 2001, s. 385)

İkinci Dünya Savaşı’ndan 1952 devrimine kadar geçen süreçte Mısır’da, Hindistan örneğinde de olduğu gibi şehirlerde iş gücü artmış ve sinema endüstrisi tüccarlar aracılığıyla hızlı tüketime cevap veren, ucuz, kârlı bir ticari sektör olarak yeniden konumlandırılmıştır.

Mısır’da 1950’lere kadar peşi sıra kurulan sinema salonları gösterim ağını genişletse de Mısırlı izleyicinin büyük şehirlerde yaşayan şehirli nüfus haricinde Hollywood’dan ithal edilen filmleri Mısırlı sinema filmlerine tercih etmiştir. 1947 yılında Mısır Hükümeti tarafından yürürlüğe sokulan sansür yasası sonucunda kırsal yaşamın sinemada gösterilmesi, kültürel sorgulamalar, isyan gibi konuların sinema filmlerine gösterilmesi yasaklamıştır. Katı sansür yasasının bir sonucu olarak Mısır sinema endüstrisi bu dönemde nicelik kaybına uğramıştır. “Şaşırtıcı olmayan bir biçimde sinema, şarkılar ve dansların güçlü etkisiyle melodramlar ve Farslar ile dolmuştur” (Armes, 2001, s. 387).

1952 yılında, halkın desteğini toplamak için, halk tarafından tanınmış bir asker olan Muhammed Necip’in liderliğinde gerçekleştiği lanse edilse de daha sonradan Cemal Abdül Nasır liderliğinde gerçekleştiği anlaşılan askeri darbe sonucunda Mısır’ın yönetim şekli köklü bir değişikliğe uğramıştır. Silah kullanılmadan gerçekleşen

darbeden sonraki yaklaşık bir yıllık süreç içerisinde monarşi rejimi yıkılmış ve cumhuriyet ilan edilmiştir.

1952 Mısır devrimi, “(...) gerçekten yirminci yüzyılın ortalarındaki büyük ufuklar açan ve diğer Arap Devletlerini de derinden etkileyen, aynı zamanda Afro-Asyatik dünyada çok derin izler bırakan bir olay oldu” (Mansfield, 1979, s. 286)

Devrim sonrası dönemde monarşi rejiminden kalan teknik altyapıyı, devrim sonrası hükümet desteğiyle birleştiren Mısır sinema endüstrisi cumhuriyetin ilk yıllarında film üretiminde büyük bir ivme kazanmıştır. “(...) toplam üretilen film sayısı 1953-53 sezonunda seksen filmle doruk noktasına ulaştı” (Armes, 2001, s. 388).

Cemal Abdül Nasır tarafından uygulanan sosyalist izler taşıyan ideolojinin sonucunda, 1957 yılında Ulusal Kültür ve Rehberlik Bakanlığı'na bağlı olarak Sinemanın Geliştirilmesi İçin Ulusal Organizasyon adında bir kurum oluşturulmuştur. Mısır sinema endüstrisinde devlet faaliyeti 1957- 1970 yılları arasında aktif olarak devam etmiştir.

1957 yılında (...) Kahire Üniversitesinde film çalışmalarına başlandı ve ilk sinema kulüpleri kuruldu. 1961 yılında, Mısır Sineması Genel Örgütü endüstri içinde önemli oranda devletin katılımının temellerini attı, devletin ürettiği ilk film 1963 yılında gösterime girdi. (Armes, 2001, s. 390)

Mısır sinema endüstrisine devlet tarafından yapılan yatırım ve altyapı çalışmalarına karşı, 1960'larda televizyonun dünya genelinde olduğu gibi Mısır'da da yayılmaya başlamasının bir sonucu olarak takip eden on yıllık süreç içerisinde; öncelikle sinema salonları kapanmaya başlamış, ardından da devlet eliyle film üretimi sona ermiştir. Öte yandan bağımsız sinemacıların büyük bir kısmı devlet denetimi, sansür ve vergilendirme gibi nedenlerden dolayı sinema çalışmalarına Lübnan'da devam etmiştir. Mısır sinema endüstrisi 1952 devriminden sonra yakaladığı yükseliş ivmesini

sürdüremese de geleneksel hikayelerin modern anlatımlarıyla ulusal ve uluslararası boyutta varlığını sürdürmeyi başarmıştır. “(...) Mısır film endüstrisi 1980’lerde yılda 40 ya da 50 film üretme seviyesini korudu” (Armes, 2011, s. 390-391).

Mısır sinema endüstrisinin bölgesel üstünlüğünü yitirmesinin ve devlet denetiminin artmasının ardından Mısırlı Yusuf Şahin, Tevfik Saleh ve Abou Seif gibi Mısır sinema endüstrisi için önemli yönetmenlerin de arasında bulunduğu birçok sinemacı Cezayir, Irak, Lübnan ve Suriye gibi çeşitli Ortadoğu ülkelerinde sinema çalışmalarına devam ederek Ortadoğu’da sinemanın yayılmasına ve gelişmesine hizmet etmişlerdir.

Lübnan’da 1975 – 1990 yılları arasında gerçekleşen iç savaşa kadar geçen dönemde sinema, Lübnan toplumu için ucuz ve popüler bir eğlence aracı olarak konumlandırılmıştır. Gösterim ağının gelişmişliğine karşın Lübnan’da film üretimi ekonomik olarak devlet desteğine olmadığından, film üretiminin bireysel çalışmalardan öte bir sinema endüstrisine dönüşmesi Mısırlı sinemacıların ülkelerini terk etmeleri gibi dış unsurlara bağımlı olarak ilerlemiştir. “(...) 1930 – 52 dönemi içinde sekiz tane kurmaca film yapılabilmisti. Üretim 1950’lerde bir düzine kurmaca filme ulaşarak daha da güçlendi (...)” (Armes, 2001, s. 392).

Lübnan sinema endüstrisinin aktif olarak ürün vermeye başladığı 1960'lara kadar, Lübnan’da bulunan gösterim ağı yoğun olarak Ortadoğu ve Batılı ülkelere ithal edilen filmlerin gösterimini yapmıştır. Mısır’daki sinema üretiminin ciddi bir bölümünün Mısır Hükümeti’nin etki alanından çıkmak amacıyla Lübnan’a kaydırılmasının sonucunda teorik olarak Lübnan sinema endüstrisi yüksek sayıda film üretmeye başlamıştır. Lübnan sinema endüstrisi içerisinde Mısırlı sinemacılar tarafından üretilen filmler nicelik olarak Lübnan sinema endüstrisine artı değer katsa da, Lübnan sinema endüstrisini ulusal bir sinema konumuna taşımamaktadır.

“1960’larda Lübnan’daki film üretim seviyesi arttı (...) 1975’e kadar olan dönemde iki yüz kurmaca film yapıldı (...)” (Armes, 2001, s. 392).

Mısırlı sinemacılar tarafından Lübnan'da yapılan sinema, Lübnan'da sinema endüstrisini ciddi bir ivmeyle canlandırır da ulusal bir kimlik taşınamaması ve gerçekçi bir anlatı diline sahip olmaması dolayısıyla Lübnan'da benimsenmemiş ve çeşitli eleştirilere maruz kalmıştır.

Lübnan sinemasının en büyük problemi ulusal bir arka plana dayanmamasıdır. Gerçekten de teknisyenlerin, yönetmenlerin, asistanların ve hatta oyuncuların büyük bölümü daha önce Mısır'da çalışıyorlardı, şimdi sürekli olarak Lübnan'a yerleşip kendi mesleklerini Lübnan stüdyolarında icra etmeye çalışıyorlar. (Jabre, 1966, s. 177)

Lübnan'da ulusal sinema üretiminin başlaması 1970'lere yani Lübnan İç Savaşı'nın öncesine denk gelmektedir. Batı'da eğitim almış olan genç Lübnanlı sinemacılar ülkelerinin toplumsal, politik, askeri düzen ve dengelerine ilişkin Filistin'de yaşanan olaylar gibi konularda ürettikleri kurmaca ve belgeler vasıtasıyla Lübnan sinema endüstrisinde ulusal üretimin başlatmıştır.

(...) Paris'te eğitim görmüş Georges Chamchourn (...) Lübnan... Niçin? (1979) filmini yaptı. Gazeteci Jocelyn Saab (...) ve Heiny Srour (...) adlarındaki iki kadın belgeselci *The Hour of Liberation / Saat al-tahrir daqqat / İstiklar Saati* (1973) adlı filmlerinde Oman'da verilen mücadele üzerine eğildiler. Leyla ve Kurtlar /Leila and the Wolves / Leila waldhiab (1984) belgeselinde ise Filistin Kurtuluş Hareketinde kadınların rolüne eğiliyorlardı. (Armes, 2001, s. 393)

1974 yapımı Kafr Kassem adlı film vasıtasıyla, uluslararası boyutta bilinirlik sahibi olan Borhan Alawiya, diğer Lübnanlı sinemacılardan farklı bir konumdadır. Alawiya'nın Filistin – İsrail arasında yaşanan mücadeleyi konu alan filmi anlatım dili ve kullandığı teknikler dolayısıyla, bölgede yaşananları gerçekçi bir biçimde sergilemektedir. Alawiya 1976 yılında, UNESCO'nun maddi desteği ile Allah'ın

Yoksulların Yanında Olması Yetmez adlı kurmaca belgesel türündeki filmiyle bölgede yaşanan çatışmaların bölgede bulunan tarihi ve kültürel dokuya etkilerini filmleştirmiştir. “Alawiya (...) Kafr Kassem adlı bir filmde İsrail birliklerinin Filistinli topluluğa yaptığı soykırıma yönelik insanın içini burkan uzun metrajlı dikkate değer bir çalışmaya imza attı” (Armes, 2001, s. 393).

Bir diğer Ortadoğu ülkesi olan Suriye’de ilk film gösterimi 1908 yılında Halep’te gerçekleşirken; ilk sabit sinema salonu 1912 yılında Şam’da açılmıştır. Suriye’de üretilen 1928 yapımı ilk sessiz filmin yönetmenliğini Eyüp Bedri üstlenmiştir.

Suriye 1920 yılında Fransa ile gerçekleştirdiği savaşın bir sonucu olarak, 1946 yılındaki bağımsızlık ilanına kadar Fransız güçlerince yönetilmiştir. “1940’lardaki bağımsızlığın ardından film üretiminde kısa süren bir kargaşa dönemi oldu (...) fakat bu başlangıçtaki çabalar başarılı olamadı. On yıllık bir dönemde (1951 – 60) hiçbir kurmaca film tamamlanamadı” (Armes, 2001, s. 394).

1963 yılında gerçekleşen ve sonrasında Baas Darbesi olarak anılacak olan askeri darbe sonucunda ülke yönetimi, çoğunluğu genç subaylardan oluşan, sosyalist ideolojideki Baas Partisi’ne geçmiştir. Baas Partisi üç farklı partinin birleşmesi sonucunda kurulmuştur. İktidarın elde edilmesinin ardından geçen süreçte parti içerisinde tasfiyelere gidilerek partinin askeri ve sivil kanadı arasındaki iktidar çekişmesine son verilmiştir. 1970 yılında Hafız Esad yönetiminde gerçekleştirilen askeri darbe sonucunda halk oylamasına gidilmiş ve 1971 yılında Hafız Esad Devlet Başkanı seçilmiştir. Tek bir büyük sosyalist Arap devleti kurma hedefindeki Baas Partisi Suriye’de kurulmuş olsa da Irak’ta bulduğu destek sonucu, 1968 yılında Irak Hükümetine karşı gerçekleştirdiği darbenin ardından 2003 yılında gerçekleşen Amerikan işgaline kadar Irak’ta iktidar konumunda kalmıştır.

Suriye’de sinema üretimi endüstrileşme süreci içerisinde ticari sinema ve devlet desteğiyle üretilen sinema olmak üzere iki farklı ideolojide ilerlese de aktif bir ulusal sinema endüstrisi oluşturmakta başarılı olamamıştır.

(...) Bir yanda tamamen ticari bir sektör, bunlar da çoğunlukla göçmen Mısırlı yönetmenleri kullanırlar ve standart Mısır formüllerine dayanırlar; diğer yandan ise, dağıtım üzerindeki kontrolü bir devlet örgütü yapar ve kurmaca ile belgesellerin sınırlı bir şekilde üretim programı da bu devlet örgütü tarafından sürdürülür. (Armes, 2001, s.394)

Suriye Devleti'nin genç sinemacılara sağladığı teşvik sisteminin bir sonucu olarak Samir Zikra tarafından yönetilen 1982 yapımı *Yarım Metre Olayı* ve Muhammed Malas tarafından yönetilen 1984 yapımı *Bir Kentin Düşleri* adlı filmler üretilmiştir. Suriyeli sinemacılar tarafından üretilen bu filmler yurtdışında da gösterilse de uluslararası boyutta bilinirlik sahibi olan tek Suriyeli sinemacı Umar Amiralay olmuştur. Amiralay Suriye sinema endüstrisi içerisinde film üretmenin yanında bölgedeki diğer ülke ve egemen güçler için de çeşitli sinema faaliyetlerinde bulunmuştur.

Amiralay Paris'te bulunan IDHEC'te sinema üzerine okudu ve ilk uzun metrajlı film olarak kayda değer bir belgesel olan *Daily Life a Syrian Village / Al-hayat al-yawmiyya fi qaria suriyya / Bir Suriye Köyünde Günlük Yaşam* filmini 1974 yılında yönetti (...) 50 dakikalık belgeselleri televizyon için üretti: *The Hens / Al-dajaj* (1976) ve (...) Fransız şirketleri için Lübnan üzerine *The Misfortunes of Some / Maius qaum* (1982) filmini ve Kuveyt içinde televizyonda gösterilen *Video in the Sand / Video sur sable* (1984) filmini yaptı. (Armes, 2001, s. 395)

Ortadoğu'da bulunan bir Arap ülkesi olan Irak'ta, film üretimi devlet desteği ile bireysel girişim konumundan, endüstri konumuna yükselmeyi başarsa da ulusallıktan öte ticari bir film endüstrisi formunda şekillenmiştir. İlk film gösterimi 1909 yılında yapılmıştır; ancak film üretiminin endüstrileşmesi devlet desteğinin başladığı 1960'lara denk gelmektedir.

Irak'ta film üretiminin başlaması İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde gerçekleşmiştir. Irak'ta geç dönemde başlayan ve tam olgunlaşamayan tiyatro, fotoğraf gibi sanat türlerinin eksikliği, kendisini Irak sinema endüstrisinde üretilen nitelik yönünden eksik filmlerde göstermektedir. “1945 – 46 yılında Mısır'la, 1950'lerin başında Türkiye ile -büyük oranda Türklerin eseri- yapılan dört ortak prodüksiyon dışında (...) film yapım süreci spekülatif bir karaktere sahiptir ve büyük oranda kalite bakımından vasattır” (Armes, 2001, s. 395).

Irak sinema endüstrisinde devlet desteği 1959 yılında başlamıştır. Çeşitli bakanlık, organizasyon ve örgütler vasıtasıyla Irak'taki sinema üretiminin nitelik ve nicelik olarak daha üst bir seviyeye çıkartılması hedeflenmektedir. Irak sinema endüstrisi film üretimine İkinci Dünya Savaşı'nın ardından başlayarak küresel endüstrinin çok gerisinde kalmış olsa da film üretiminin doruk noktasına ulaştığı 1980'lerde ulaştığı milyon Dolarlık üretim bütçeleriyle en azından nicelik olarak küresel endüstri standartlarına erişmiştir.

Sinemayı yeniden yapılandırmak için birkaç tane art arda yapılan girişimlerin ilki Kültür ve Ulusal Önderlik Bakanlığı tarafından 1959 yılında yapıldı. 1969 yılında tiyatro, dans, radyo, televizyon ve sinema için bir organizasyon yapıldı ve bunun merkezi oluşturuldu, beş yıl sonra Sinema için Irak Genel Örgütü adında özerk bir kurum daha faaliyete geçti. 1977 yılına kadar yaklaşık 60 belgesel ürettiler, o tarihte ilk kurmaca filmlerini yaptılar; Faisal al-Yassiry'nin *The Head / al-ras* (1977). (Armes, 2001, s. 396)

Irak sinema endüstrisi 1959 yılında başlayan devlet desteği sonucunda, 1980'li yılların başlarında toplam altı film üretmiştir. 1980'li yıllarda Irak sinema endüstrisinin üretim tarzı yüksek bütçeli yapımlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Batılı oyuncu ve tekniklerin yerel kültürle harmanlanmaya çalışılması sonucunda ticari olarak başarılı ancak ideolojik olarak kendi kökleri ve değerleriyle çatışan bir sinema doğmuştur. Irak sinema endüstrisinin öne çıkan yönetmenlerinden Şükrü Jamil tarafından yönetilen *Clash of Loyalties / Al-masala al-kubra* adlı film Irak sinema endüstrisinin kendi

değerleriyle çatışmasının bir örneğidir. Başrolünde İngiliz aktör Oliver Reed oynadığı film, Irak Devleti'nin kuruluş sürecini İngiliz propagandası içerisinde anlatmaktadır. Ulusal bir konuda, ulusal olmayan bir ekip ve senaryoyla ilerleyen Irak sinema endüstrisi, kendi tarihinin dünya toplumlarına kendi elleriyle İngiliz gözünden servis edilmesine neden olmuştur.

(...) filmde Oliver Reed oynuyordu, filmin hem Arapça hem de İngilizce versiyonları çıkartıldı (...) Film Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra bir ulus-devlet olarak Irak'ın ortaya çıkış sürecinin karmaşık öyküsünü anlatmaktadır. Fakat acı bir şekilde bu Britanya'nın perspektifinden anlatılmaktadır, anlatının merkezinde Britanya yer almaktadır. (Armes, 2001, s. 396)

Irak ve Suriye'de örnekleri görülen, sinema endüstrisinde üretim ve gösterim süreçlerine dair devlet desteği ve haricindeki ulusal topluluk, dernek ve organizasyonları; Körfez Ülkeleri, Sudan ve Ürdün gibi diğer Doğu Arap ülkelerinde gözlemlemek mümkün değildir. Bu ülkelerde film üretimi endüstrileşmeden öte bireysel çabalarla sınırlı kalmıştır. Bu çabaların bir ürünü olarak Filistinli Michel Khleifi'nin Filistinli Arapların yaşamlarını anlattığı dramatik yapıdaki 1980 yapımı *Fertile Memory / Al-dhakira al-khasba* adlı belgesel filmi örnek gösterebiliriz. “(...) Filistinli Arapların mücadelesi sayısız belgeselin konusu oldu, yabancı ülkelere gelen ya da Arap yönetmenler bu belgeselleri çekti, bunların içinde otantik yerel ses olarak Michel Khleifi öne çıktı” (Armes, 2001, s. 397)

Arap kökenli bir Kuzey Afrika ülkesi olan Cezayir içerisinde bulunduğu düşük iktisadi şartlara rağmen sinema endüstrisine büyük önem vermiş ve ulusal sinema endüstrisi geliştirmeyi başarmıştır. Böylelikle Cezayir'de sinema toplum için ucuz ve kolay erişilebilir, hızlı tüketim ürünü bir eğlence olarak konumlandırılmak yerine Fransız egemenliğine karşı verilen bağımsızlık mücadelesinin bir parçası olarak konumlandırılmıştır.

Fransız egemenliğine karşı sürdürülen direnişin bir unsuru olarak konumlanan Cezayir sinema endüstrisi çeşitli örgüt ve kuruluşlar aracılığıyla kolektif bir üretim sistemi oluşturmuştur.

İlk film birimi Ulusal Özgürlük Cephesi'nin (FLN) parçası olarak bir Fransız olan Rene Vautier tarafından 1957 yılında kuruldu (...) 1962 yılında bağımsızlık döneminde üç tane örgüt faaliyeteydi: Audio-Visuel Merkezi (...) ajit-prop filmler yapması için örgütlenmişti (...) 1964 yılında film endüstrisinin tam olarak ulusallaştırılmasına yönelik ilk adımlar atıldı, 1969 yılında the Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinematographique (ONCIC – Sinematograf Endüstrisi ve Ticareti için Ulusal Ofis) film üretiminde bir tekele dönüştürüldü, aynı zamanda dağıtımı da üstlendi (...) ONCIC kurumunun dışında yapılan tek üretim devletin televizyon kurumu olan RTA tarafından üretilen kurmaca filmler ve programlardı. (Armes, 2001, s. 399-400)

Cezayir ulusal sinema endüstrisi temel olarak üç farklı temada üretim yapmıştır; savaş, tarım alanındaki reform ve sosyolojik sorgulamalar. Ahmet Rachedi tarafından yönetilen 1965 yapımı *The Dawn of the Damned / L'aube des damnés / Lanetlilerin Şafağı* adlı film Afrika'da kolonyalizme karşı verilen mücadeleyi konu almaktadır. Muhammed Lakhdar-Hamina tarafından yönetilen 1966 yapımı *The Wind from the Aures / Assifat al-aouras* adlı film Cezayir halkının bağımsızlık çabasını konu almaktadır. Mohamed Slim Riad tarafından yönetilen 1968 yapımı *The Way / La voie* adlı film, yönetmenin Fransız gözaltı kamplarında geçirdiği altı yıllık esaret döneminden izler taşımaktadır. “Bağımsızlık için verilen mücadele Slim Riad tarafından çok daha iyi bir şekilde verilmiştir (...)” (Armes, 2001, s. 400).

1970'lerin ikinci yarısından itibaren Cezayir ulusal sinema endüstrisinde savaş teması yerini sosyolojik analiz ve sorgulamalara bırakmaya başlamıştır. Genç bir yönetmen olan Merzak Allouache, Cezayir ulusal sinema endüstrisinde sosyolojik unsurlara ilk kez kendisinin de ilk filmi olan 1977 yapımı *Omar Gatlatto* adlı filmde yer vermiştir.

”(...) açıkça görülen kendinden eminlik ve tematik derinlik Allouache'nin diğer filmlerinde de yansımalarını göstermiştir, örneğin *The Adventures of a Hero / Les aventures d'un heros* (1978) ve *The Man Who Watched the Windows / L'homme qui regardait les fenetres* (1983)” (Armes, 2001, s. 401).

Cezayir ulusal sinema endüstrisi ülkenin içerisinde bulunduğu iktisadi ve endüstriyel seviyelerin küresel standardın altında kalması nedeniyle nitelik olarak çok kaliteli ürünler üretse de nicelik olarak yılda ortalama beş film üretebilmiştir.

Cezayir ulusal sinema endüstrisi içerisinde Muhammed Lakhdar-Hamina çalışmalarında kullandığı üretim tarzı, anlatı tarzı ve üretim bütçeleri yönünden çağdaşlarından farklı bir konumdadır. “(...) Muhammed'in *Chronicle of the Years of Embers* 1975 yılında Cannes'da Büyük Ödülü alması ve uluslararası camianın yeniden Cezayir Sineması üzerinde yoğunlaşmasına neden oldu” (Armes, 2001, s. 402)

Sinema eğitimini Avrupa'da alan Muhammed Lakhdar-Hamina'nın, üretim sürecinde küresel endüstri standartlarında çalışması üretim maliyetlerini Cezayir ulusal sinema endüstrisinin standartlarından çok daha üst seviyelere taşımıştır. “(...) *Sand Storm / Vent de sable* (1982) Avrupa'da üretilen her türlü filme rakip olabilecek görsel bir başarı sağlamıştı” (Armes, 2001, s. 402)

Muhammed Lakhdar-Hamina'nın ürettiği filmleri ele alırsak, ulusal konuları yüksek bir estetik ve üretim tekniğinden faydalanarak beyaz perdeye yansıtırsa da anlatım dili yönünden incelendiğinde sorgulama, çözüm üretme, yönlendirme gibi eylemler yönünden ulusal sinemanın gerekliliklerini tam olarak karşılayamadığı sonucunu elde ederiz.

Bu boyutta verilen eserler ulusal bilinçliliğin epik bir tarzda yorumlanmasına ancak dayanabilirdi, fakat bu bakımdan incelendiğinde filmlerin yetersizlikleri açıkça görülebilirdi. Bu filmler çok az bir politik iç görüye sahip eserler olarak nitelenebilir, daha ziyade saf bir şekilde lirik protestoları bize aktarmaktaydı. (Armes, 2001, s. 402)

Arap bir Kuzey Afrika ülkesi olan Tunus'ta ilk film gösterimi Albert Samama Chickly tarafından 1897 yılında gerçekleştirilmiştir. Albert Samama Chickly ilk film gösterimini yapmanın yanı sıra ilk Tunuslu sinema üretimleri olan; 1922 yapımı *Zehra* adlı kısa film ve 1924 yapımı ilk Tunuslu uzun metraj filmi olma özelliğine sahip olan *The Girl from Carthage / Ain al-Gheza / Kartacalı Kız* adlı filmlerin yönetmenliğini de üstlenmiştir.

1881'de Fransız egemenliği altına giren Tunus'ta 1956 yılında kazanılan bağımsızlığın ardından Cezayir'dekine benzer sistematik bir ulusal sinema oluşturma girişimi olmamıştır. Ulusal film örgütü SAPTEC tarafından kurulmaya başlanan stüdyonun ortaya çıkardığı maliyet kurulum sürecini geciktirmiş, bu süreçte siyah beyazdan renkli üretime geçilmesi gibi teknolojik yenilikler stüdyoyu henüz tamamlanmamış durumdayken çağın gerisinde bırakmıştır. Ülkenin içerisinde bulunduğu iktisadi durum stüdyonun tamamlanmasına izin vermemiş ve Tunus'ta sinema endüstrileşmemiştir.

“Daha başlangıç seviyesinde kendi faaliyetleri 1965 yılında Gammarth'da kurulan devasa büyüklükteki stüdyolardan kaynaklanan maliyetin altında kaldı ve başarısızlığa davetiye çıkardı” (Armes, 2001, s. 403)

Tunus Devleti'nin sinema üzerinde uyguladığı yüksek orandaki vergilendirme, Tunus'ta film üretiminin tüccarlar eliyle endüstrileşmesini de engellemiştir. Film üretiminin önündeki engellere rağmen sinema Tunus'ta kültürel öneme sahiptir. Tunus Hükümeti tarafından iki yılda bir düzenlenen Tunus Film Festivali'ni bu duruma örnek göstermek mümkündür.

Tunus sinemasının az sayıdaki yönetmenlerinden öne çıkan Ömer Halifi, 1970 yapımı *The Fellaheen / Fallaga* adlı filmde Tunus'un bağımsızlık mücadelesini anlatmaktadır." (...) ticari sinemanın kısıtlarını iyi bilen Ömer Halifi filmlerinde oldukça Western konvansiyonlarını yeniden üretti, örneğin (...) *The Fellaheen / Fallaga* (1970) bu film çok nadir görülen Tunus sinemasının ülkenin bağımsızlığıyla ilgili filmlerinden biridir" (Armes, 2001, s. 404).

Tunus'ta sinemanın endüstrileşememesi sonucunda Tunuslu sinemacılar tarafından bireysel çabalarla üretilen kurmaca filmler zaman zaman muhalif ve sorgulayan bir yapıda olsa da sinemada ulusal bir kimlik oluşturmada başarılı olamamışlardır. Öte yandan ülkenin içerisinde olduğu iktisadi olumsuzluğa rağmen büyük bireysel çabalar sonucunda üretilen bu filmler neticesinde Tunuslu sinema hayatta kalmıştır.

Kuzey Afrika'da bulunan bir Arap ülkesi olan Fas'ta, üretim ve gösterim süreçlerine dair küresel endüstri standartlarındaki olanaklara rağmen ulusal ya da ticari bir sinema endüstrisi şekillenmemiştir.

Fas sinema endüstrisi, 1912 yılında Fas'ta başlayan Fransız egemenliğinden sonra Fransız denetiminde kurulmuş; çeşitli yasa, kurum ve örgütlerle Fas sinema endüstrisini kendi amaçları doğrultusunda şekillendirmiştir. 1956'da kazanılan bağımsızlık mücadelesinin ardından sinema üzerine yürütülen kötü politikalar sonucunda Fas sineması üretim sayısını yükseltmekte başarılı olamamıştır. "(...) Casablanca'da 1939'dan beri stüdyoları vardır, Souissi stüdyoları Rabat'ta 1944 yılında kurulmuştur (...) Üç yüz salonluk bir gösterim ağı vardır (...) Üç tane Batılı Arap ülkesindeki üretim seviyesi en düşük rakamlar Fas'ta ortaya çıkmaktadır" (Armes, 2001, s. 405).

Fas üzerinde 1912 yılında başlayan Fransız egemenliğine karşı sürdürülen uzun soluklu bağımsızlık mücadelesi 1956 yılında sonuç vermiştir. Sultan V. Muhammed

yönetiminde şekillenen sürecin sonucunda, Muhammed 1957 yılında Kral unvanını almıştır. Fas'ta sinema üretiminin endüstriden öte bireysel çabalarla ilerleyişinin nedeni olarak, bağımsızlık döneminde film üretimine dair fiziki ya da yasal hiçbir düzenlemeye gidilmemesini gösterilebilir. Fas Devleti bağımsızlık dönemi ve sonrasında sinemaya dair egemen Fransız güçlerinin yaptığı düzenleme ve programları kullanmaya devam etmiştir. Bunun bir sonucu olarak Fas sineması endüstrileşemediği gibi, bireysel uğraşlar sonucunda üretilen Faslı sinema filmleri vasıtasıyla bir ulusal bilinç oluşturmayı başaramamıştır.

The Centre Cinematographique Marocain (CCM) (Fas Sinema Merkezi) 1944 tarihinde yani ülke sömürgecilerin elindeyken var olan yasalarla halen sinema yönetilmektedir, hep aynı yapı sürdürülmektedir; hükûmetin sponsorluğunu yaptığı belgesellerin üretimine ek olarak, üreticileri hiçbir filmin yapımı için minimal düzeyleri aşan yardımlar yapımcılara ve yönetmenlere sağlanmamaktadır. Üstelik, film endüstrisi için geliştirilmiş hiçbir devlet politikası yoktur, endüstri ise tümüyle özel girişimcilerin elindedir. (Armes, 2001, s. 406)

Sahra Altı Afrika Ülkeleri'nde sinemanın gelişimi, bölgenin endüstriyel ve iktisadi gelişiminde olduğu gibi küresel standartların altında ilerlemektedir. Bölgede bir ulusal sinema endüstrisi gelişmemekle birlikte bölgeden politik, ideolojik ve askeri nedenlerle sürgün edilen sinemacılar, gittikleri Batılı ülkelerde ulusal ve muhalif ideolojilerle çeşitli filmler üretmiştir.

Med Hondo (...) Moritanya'dan geldiği Paris'te (...) çok dikkate değer bir filmle sinemaya giriş yaptı; Soleil o (...) Film neo-kolonyalizme karşı saldırısında insanı şaşırtacak kadar incelikli gözlemlere ve akıl dolu eleştirilere sahiptir (...) Uzun bir kurmaca film uzunluğundaki belgeseli olan *We'll Have the Whole of Death for Sleeping / Nous aurons toute la mort pour dormir* (1977) (...) Lirik ve halk mücadelesinin retoriksel bir kutlamasını içerir (...) *West Indies* (1979) filminde (...) Eylem büyük oranda şarkılarla ve danslarla

kurulmasına rağmen, eylemler ve hareketler sembolist bir tarzda yapılmasına rağmen, sömürgeciliğin, köleciliğin ya da sömürgecilerle işbirliğinin mekanizmalarının analizinde derinliği ve açıklığı bozacak hiçbir hata yapmamıştır. (Armes, 2001, s. 409-410)

Bir diğer Afrika ülkesi olan Etiyopya'dan Haile Gerima adlı yönetmen öne çıkmaktadır. Gerima Amerika UCLA'da eğitim almış ve Etiyopya'da monarşinin çöküş sürecinde *Harvest 3000 Years* (1976) adlı filmi çekerek, Etiyopya coğrafyasında binlerce yıldır süregelen kölelik ve sömürü düzenini şiddetle ancak estetik kaygıları göz ardı etmeksizin eleştirmiştir.

Gerçeklikten alınmış imajlar düşük sekanslarıyla resmedilmişti, zengin stilistik doku görsel numaraların bütünsel bir hale getirilmiş ve keskinleştirilmiş haliyle tam bir etki yapacak şekilde kullanılıyordu. Bu son derece çarpıcı olgun ilk çalışmadan sonra, Gerima siyah Amerikalı yönetmenlerin öncülerinden birisi olmaya devam etti. (Armes, 2001, s. 411)

Afrika'da sinema ticari unsurlardan öte kitlesel iletişim ve propaganda amaçlarıyla kullanılmıştır. Bölgede kurmaca film yerine belgesel türünde film üretimi yapılması bu durumu doğrular niteliktedir. Afrika ülkeleri 1970 yılında Federation Panafricaine des Cineastes (FEPACI) adlı federasyonu kurarak örgütlenme yoluna gitmişse de bölgedeki iktisadi yetersizlik nedeniyle film üretimi düşük seviyede kalmıştır.

Sonuç olarak, resmi gelişme hedeflerine yönelik yaygın bir belgesel üretimi ortaya çıktı, ancak neredeyse hiç kurmaca üretim yapılmadı. Film bu ülkelerde bir araç olarak görülür –devasa bir eğitim alanına yönelik potansiyeliyle kitle iletişiminin bir aracı olarak- fakat ulusal kültür ve kimliğin kurucu ögesi olarak ifade biçimlerinin bir yolu olarak karşılığı yoktur. (Armes, 2001, s. 412)

Afrika’da belgesel üretimine yapılan devlet yatırımının bir örneği olan Kenya’da film üretimi Kitle İletişim Enstitüsü tarafından yapılmaktadır. Aynı zamanda bir sinema okulu olarak hizmet veren kurum tarım politikaları ve eğitim konularında ürettiği filmleri, kendi dağıtım ve gösterim unsurlarıyla Kenya halkına sunmaktadır.

Gana devleti, kurduğu Gana Film Endüstrisi adlı kurum vasıtasıyla üretim yapmanın yanı sıra Ulusal Film ve Televizyon Enstitüsü adlı okulda yönetmen ve teknik ekip yetiştirmektedir.

Mozambik, sömürgeci Portekiz güçlerine karşı uzun yıllardır sürdürdüğü bağımsızlık mücadelesini 1975 yılında kazanarak bağımsızlığını ilan etmiştir. Bağımsızlık mücadelesi sürecinde yaşanan askeri ve toplumsal olayların bir sonucu olarak Mozambik üretimi belgesel filmler, alışılmış belgesel türünün aksine muhalif hatta saldırgan yapıdadır. Benzer bir şekilde Angola’da sömürgeci Portekiz güçlerine karşı bağımsızlık mücadelesi vermiş ve kazanmıştır, ancak bağımsızlığın hemen ardından ülkedeki kaos ortamı iç savaşı beraberinde getirmiştir.

Angola ve Mozambik kendi özgürlüklerini elde etmek için savaşmak zorunda kalmışlardı. Her iki devlet içinde de yeni gelişen sinema kurumları bağımsızlık mücadelesinde gelişen sosyalist biçimleri yansıtıyorlardı. Her iki ülkede de belgeselcilik baskın olmasına rağmen (...) “nötr” bilgiye dayalı biçimden çok daha farklıdır. (Armes, 2001, s. 415)

Bağımsızlık sonrası sosyalist ideolojiyle yönetilen Mozambik Devleti, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ve Küba’da da örneğini gözlemleyebileceğimiz aktif ve etkileşimli bir sinema oluşturmayı hedeflemektedir.

Mozambik Bilgi Bakanı Jorge Rebelo’ya (1977) göre:

Biz yalnızca düşmanın sinemasını yansızlaştırmak ve onunla kapışmakla kendimizi basit bir şekilde sınırlandırmıyoruz. Bizim amaçlarımız aynı zamanda gerçekten devrimci bir sinemanın geliştirilmesini, projelendirilmesini ve üretilmesini sağlamaktır, bizim sinemamız devrimci dönüşüme katılacaktır ve ona yol gösterme yetisine sahip olacaktır. (aktaran Binet, Boughedir ve Bachy, 1983, s. 42)

Mozambik'te bağımsızlık ilanının hemen ardından kurulan Instituto Nacional de Cinema (INC) adlı kurum ve Bilgi Bakanlığı vasıtasıyla ülkedeki film üretim, dağıtım ve gösterim süreçlerini düzenlemeyi hedeflemektedir. Mozambik hükümeti INC vasıtasıyla ürettiği belgesel ve haber filmlerini ideolojik propaganda amacı olarak kullanmaktadır. "(...) Bilgi Bakanlığı ideolojik propaganda için sinemanın çok değerli bir araç olduğunu düşünüyordu" (Armes, 2001, s. 418).

Mozambik sinemasının halkı merkeze almasıyla diğer yapımlardan ayrılarak öne çıkan ulusal yapımı Mozambik doğumlu bir Brezilyalı olan Ruy Guerra tarafından 1979 yılında çekilen *Mueda, Memory and Massacre* adlı haber filmidir. Film, 1960 tarihinde Mueda bölgesinde yaşanan katliamı anlatmaktadır. "Guerra'nın filmi sadece iki günde siyah / beyaz olarak çekilmiştir (...) Bağımsızlık mücadelesinin ve zulüm ve baskının halkın deneyimlerinde aldıkları yerlere büyük ağırlık vererek film üretiminin başarılı bir uygulaması olarak görülür" (Armes, 2001, s. 418).

BÖLÜM 3

SİYASAL İRLANDA SİNEMASINDA İDEOLOJİK PROPAGANDA

3.1. Kuzey İrlanda Bağımsızlık Süreci

Bir ada ülkesi olan İrlanda'da ilk yerleşimlerin, M.Ö. 8000'li yıllarda Avrupa ve İngiltere'den gelen avcı topluluklar aracılığıyla başladığı düşünülmektedir.

“İrlanda adasına ilk yerleşim tarihi hakkında farklı iddialar olsa da yerleşim tarihinin M.Ö. 8000 yılına dayandığı söylenebilir” (Çınar, 2017, s. 102).

5. Yüzyılda İrlanda adasına gelen Hristiyanlık inancı ilerleyen yüzyıllar boyunca bölge topraklarında, temel problematiğinde olan mezhep farklılıkları ve üstünlük kurma çabalarının bir unsuru olarak politika ve ülke yönetimine dahil edilmiştir.

1532 yılında İngiltere Kralı VIII. Henry Hristiyanlık inancının bir mezhebi olan Protestanlık inancını benimsemiştir. Egemen İngiliz Krallığında yaşanan bu değişimin sonucunda Galliler, İskoçlar gibi bölge toplumları da Protestanlığı benimserken, İrlanda halkının büyük bir kısmı Katolik mezhebinde kalmıştır. Bölgedeki mezhep farklılığı birçok toplumsal, politik ve askeri olayın zemininde yatan ana sebeplerden birisi konumundadır.

“1532 yılında VIII. Henry, Protestanlığı kabul etmiştir. İngilizler, Galliler ve İskoçlar Protestanlığı kabul etmiş fakat İrlandalılar Protestanlığı reddetmişlerdir” (Çınar, 2017, s. 102).

“1534 yılında İngiliz Parlamentosu’nun çıkartmış olduğu egemenlik yasası ile kralın kilise üzerindeki hâkimiyeti onanmıştır” (Shagan, 2003, s. 29)

İngiltere Kralının kilise üzerinde hâkimiyet kurmasının bir etkisi olarak, VIII. Henry İrlanda Katolikleri üzerinde kiliseler aracılığıyla baskı kurmayı amaçlamıştır. İngiltere’nin İrlanda üzerindeki mutlak hakimiyeti I. Elizabeth tarafından çıkartılan kanunlar ve yaptırımlar aracılığıyla sağlanmıştır. Egemen İngiliz Krallığı İrlanda’da Protestanlığı yaymak amacıyla, İrlanda’da İngiliz ve İskoç Protestanlar’dan oluşan koloniler kurmuştur. Bu uzun soluklu asimilasyon çalışması uzun soluklu ayaklanma ve müdahalelerle uzun süre devam etmiştir. Asimilasyon ve uzun yıllar süren kanlı mücadelelerin sonucunda, İrlanda adasında iki farklı ideoloji kendini göstermektedir; İngiltere’ye bağlı kalmayı savunan Birlikçiler ve bağımsızlığı savunan Ulusalcılar.

“Bir taraf, birleşik bir İrlanda istiyor, diğer taraf ise Birleşik Krallık’a bağlı kalmak istiyor” (Blair, 2012, s. 206).

1920’lerde İngiltere hükümetinin yaptığı düzenlemelerin bir sonucu olarak İrlanda, Kuzey İrlanda ve Güney İrlanda olmak üzere iki farklı parlamentoyla yönetilmiştir. İrlanda nüfusunun İngiltere destekçisi olan Protestan kısmı Kuzey İrlanda, İngiltere’ye bağlı kalırken, Katolik olan Güney İrlanda, İngiltere ile yaptığı anlaşma sonucunda bağımsızlığını elde etmiştir. İrlanda’nın Kuzey ve Güney olarak ikiye bölünmesi ve taraflardan birinin İngiliz yönetimini benimsemiş olması, İrlanda toplumunun içindeki bir takım milliyetçi ideolojilerin tetiklenmesiyle sonuçlanmıştır.

“Birinci Dünya Savaşı sonrasında İrlanda Cumhuriyeti’nin bağımsızlığını kazanması ile beraber adada Katoliklerin egemenliğinde bir devlet kurulmuştur. Protestanlar ise Kuzey İrlanda’da Birleşik Krallık ile birlikte kalmayı tercih etmiştir. Fakat Kuzey İrlanda’da yaşayan Katoliklerin, oluşturulan devlet otoritesi altında saki Protestan

egemenliği altında yaşıyormuş hissine kapılmaları, Kuzey İrlanda sorununun bir çatışmaya evrilmesine sebep olmuştur” (Çınar, 2017, s. 100).

1921 yılında İngiltere ve İrlanda arasında imzalanan İngiliz – İrlanda Antlaşması ile Kuzey İrlanda İngiltere’ye bağlı kalırken, Güney İrlanda, Serbest İrlanda Devleti adıyla bağımsızlığını kazanmıştır.

İrlanda’da yaşanan mezhep çatışmaları, açlık, bağımsızlık mücadelesi gibi durumların sonucunda, toplum bütünüyle ayrıştırılmış ve silahlı gruplar aracılığıyla iç savaş ortamı kendini göstermiştir. Bu silahlı gruplardan biri olan IRA (İrlanda Cumhuriyet Ordusu – Irish Republican Army) 1913 yılında kurulmuş ve 2005 yılına kadar silahlı mücadeleyi sürdürmüştür. Egemen İngiliz güçlerinin İrlanda’da uyguladığı şiddetle orantılı bir şekilde, IRA tarafından gerçekleştirilen gerilla saldırılarının şiddeti artmıştır. Öte yandan IRA’nın siyasi kanadı olan Sinn Féin Serbest İrlanda’da iktidar konumundayken, Kuzey İrlanda’da azınlık statüsünde kalmıştır.

“Özgür İrlanda’nın bağımsız bir devlet olarak ortaya çıkmasına 1920 yılında izin verilmesi neticesinde Kuzey İrlanda’nın kuruluşu 1921 ile 1925 yılları arasında meydana gelmiştir. Güneyin bağımsızlık savaşında IRA’nın aktif rol oynaması IRA’yı öne çıkarmıştır” (Çınar, 2017, s. 117)

İngiltere yönetimi, 1920’lerin başında Güney İrlanda’da kurulan Dail adlı meclisi tanımazken; Kuzey İrlanda’da kurulan Ulster adlı İngiltere himayesini destekleyen meclisi yasal olarak tanımıştır.

Artan gerilim zaman içinde İngiltere’nin maddi ve moral olarak kaldıramayacağı bir noktaya taşınmıştır. 11 Mart 1921’de Dailresmi olarak İngiltere’ye karşı savaş ilan etmiştir. İngiltere ile Sinn Fein arasındaki

görüşmeler 1921 Aralık'ında sonuçlanmış ve Anglo-Irish (İngiltere-İrlanda) Antlaşması'yla serbest İrlanda kurulmuştur. Antlaşmaya göre serbest İrlanda bağımlı ülke (dominyon) statüsünde olmuş ve savaşa son vermesine karşın antlaşma, Kuzey İrlanda'nın bu antlaşmaya muhalefetini tanımıştır. Böylece 1925'e gelindiğinde İrlanda ikiye bölünmüş bu şekilde de olsa kesin olarak bağımsızlığına kavuşmuştur. Fakat Dail'de ve IRA içinde bir grup aynı zamanda Kral'ın yetkisine hiçbir şekilde saygı duymayacaklarını ilan ederek anlaşmayı imzalayanları sert bir dille eleştirmişlerdir. Buna göre Kraliyete bağlılık yemini edenler 'vatan haini' sayılmıştır. (Laçiner, 2001, s. 14)

1950'lerin başına kadar geçen süreçte İrlanda'da, milliyetçilik ideolojisi güçlenmiştir. İkinci Dünya Savaşı esnasında İrlanda'nın tarafsız kalarak savaşa katılmaması, İngiltere'nin İrlanda üzerindeki etkinliğinin azalmasına etki etmiştir. İrlanda üzerindeki İngiliz egemenliğinin sona ermesi refah seviyesini arttırmanın aksine, mezhep çatışmalarının şiddetlenmesi ve ülke genelinde iç savaş ortamının hakim olmasıyla sonuçlanmıştır. İç savaş ortamını tetikleyen bir diğer etken ise; İrlanda parlamentosunda çoğunluk statüsündeki Protestanların, İngiltere yönetimiyle geliştirdikleri ilişki sonucunda Katoliklerin ülkede azınlık muamelesi görmesidir.

(...) 1949'da (...) İrlanda İngiliz Uluslar Topluluğu'nu (Commonwealth) terk etmiştir. Böylece İngiliz Krallarının kâğıt üzerinde bile olsun İrlanda üzerindeki yetkileri sona ermiştir. (...) İrlanda İkinci Dünya Savaşı'nda tarafsızlığını korumuş ve bu durum İngiliz kamuoyunda büyük bir düş kırıklığı yaratmıştır. Bu tarihten sonra Kuzey İrlanda'daki parlamento tamamen Protestanların kontrolüne girmiş ve (...) Katolikler (Milliyetçiler) ile Protestanlar (Birlikçiler) arasındaki çatışmadan ibaret bir hal almıştır. (...) 1950'lerin sonunda IRA şiddeti en yüksek noktasına ulaşmıştır. (...) 1960'ların sonlarında IRA daha çok demokratik hak talebi ile yeniden sahne almış ve Kuzey İrlanda'da Katoliklere uygulanan baskı ve ayrımcılığın sonradırılmesini (...) savunmaya başlamıştır. (Laçiner, 2001, s. 15)

İrlanda'da mezhepler arası çatışma, iki tarafında da katılımıyla 1968 yılında şiddetli toplumsal olaylarla hız kazanmıştır. Çatışmaların sonucunda 1969 – 1972 yılları arasında İrlanda'da mevcut İngiliz askerlerinin sayısı artmış ve Protestan parlamentosunun yönetimi İngiliz yönetiminde devralınmıştır. İngiliz güçlerinin İrlanda'da gösterdiği askeri varlık ve baskı toplumsal öfke ve çatışmaların artmasına neden olmuştur. 1972'de İngiliz askerince silahsız göstericilerin üzerine ateş açılması suretiyle 14 kişinin öldürülmesi olayı İrlanda ve dünya da büyük yankı uyandırmıştır. “Kanlı Pazar” olarak anılan olayın ardından İrlanda'da IRA şiddete dayalı eylemlerini arttırmanın yanında bu eylemleri İngiltere'ye de taşımıştır. Eş zamanlı olarak IRA, kendi içinde Marksist ve milliyetçi olmak üzere iki gruba ayrılmıştır.

(...) çatışmalar öyle bir boyuta ulaşmıştır ki İngiliz ordusu müdahale etmek zorunda kalmıştır. 1969'da 3000 olan asker sayısı 1970'de 13.000'e, 1972'de ise 21.000'e yükselmiştir. İngiltere asker göndermekle kalmamış 1972'de Protestanların parlamentosunu da kapatmış ve tüm yetkiyi Londra'ya aktarmıştır. Fakat yetki devri sorunları çözmemiş, aksine toplumu daha fazla terörize etmiştir. 30 Ocak 1972'de Londonderry'de gösteri yapan Katoliklerin üzerine İngiliz askerlerinin ateş açması sonucu 14 kişi hayatını kaybetmiş, yüzlercesi yaralanmıştır (Kanlı Pazar). Bu olayın sorumluları bugün dahi hiçbir ceza almış değildir. Polise olağanüstü yetkiler veren yasal düzenlemeler sonucunda yüzlerce Katolik gerekli sebep gösterilmeksizin tutuklanmıştır. Tüm bu gelişmeler IRA'nın eylemlerini arttırmasına ve halkı da bu eylemlere çekmesine yol açmıştır. (...) IRA milliyetçi (Provisional IRA ya da P-IRA) ve Marxist (Official IRA, diğer bir deyişle O-IRA) olmak üzere iki takip gruba bölünmüştür. (...) 1973 yılında IRA eylemlerini İrlanda'dan İngiltere'ye taşımıştır. 10 yıl gibi kısa bir sürece 100'ün üzerinde kişiyi öldüren IRA sesini daha güçlü duyurmaya başlamıştır. (...) IRA suikast girişimlerine ek olarak kitlesel gösteriler ve açlık grevleri düzenlemiştir. (Laçiner, 2001, s. 16)

IRA adlı örgüt, Katolik İrlandalıların kendi kendilerini yönetmesi ve İrlanda'yı Protestanlardan dolayısıyla İngilizlerden temizleme gibi toplumun hassas olduğu konularda gösterdiği faaliyetler dolayısıyla Katolik halk tarafından benimsenmiş ve

korunmuştur. IRA'nın toplum tarafından benimsenmesinin bir diğer sebebiyse, gerçekleştirdiği bombalama, suikast gibi eylemleri sivil halka zarar vermeden asker, polis, politikacı, Protestan militanlara karşı uygulaması olmuştur.

Uzun yıllar bölgede süren iç savaş hali ve beraberinde getirdiği terör eylemlerinin İngiltere'ye maddi yükü ve toplum psikolojisinin yaşadığı travma göz önüne alınarak 1992 yılında İngiltere, İrlanda ve Kuzey İrlanda arasında barış görüşmeleri başlamıştır. Yıllardır süregelen silahlı çatışma ve diktatörlük ortamının ardından tarafların birbirine güvenerek iletişim kurmaya başlaması uzun bir sürece yayılmıştır. Kuzey İrlandalı Protestanlar IRA'nın silah bırakması koşutuyla görüşmelere katılmayı kabul etmiş; öte yandan IRA İngiliz askerleri Kuzey İrlanda'yı terk etmediği sürece silah bırakmayacağını deklare etmiştir.

İngiltere, İrlanda ve Kuzey İrlanda arasındaki gerilim 1997 yılında İngiltere'de Tony Blair'in başbakan olmasıyla düşüşe geçmiştir. "(...) Tony Blair ilk olarak psikolojik ortamı yumuşatmak için 150 yıl önce İrlanda'da yaşanan açlık felaketi (...) sırasında İngiltere'nin üzerine düşeni yapmadığını ve İrlandalılar'ı açlığa terk ettiğini kabul ederek, tüm İrlandalılardan özür dilemiştir" (Laçiner, 2001, s. 35)

1998 yılında İngiltere ve İrlanda arasında yapılan "Hayırlı Cuma" anlaşmasıyla IRA silahsızlanma sürecini başlatmış ve 2005 yılında küresel olarak yükseliş gösteren politikaların da etkisiyle silahlı mücadeleyi tamamen bıraktığını deklare etmiştir.

Hayırlı Cuma Anlaşması'nın kapsamı şöyledir:

- Güvenlik güçlerinin şüphelenmeleri durumunda söz konusu kişileri durdurma, sorgulama ve arama yetkisi vardır,
- Terörist bir örgütün üyesi olmak, destek vermek ya da destek olarak yorumlanabilecek eylemlerde bulunmak 'saldırı' olarak tanımlanmıştır,
- Terör örgütleri için tehditle para toplamak terör suçu arasında sayılmış, bu konudaki cezalar buna dönük yasalar tarafından belirlenmiştir,

- Terörist şüpheliler sorgulanmak üzere yedi güne kadar tutulabilir. (Laçiner, 2001, s. 43)

İngiltere yönetimi, İrlanda ile ilişkileri normalleştirme politikasının bir parçası olarak 2010 yılında Başbakan David Cameron aracılığı ile İrlanda halkından Kanlı Pazar olayına dair özür dilemiştir. Günümüzde İngiltere, İrlanda ve Kuzey İrlanda devletlerinin ortak çabalarıyla barış ortamı sürdürülse de bölge toplumlarının gündelik yaşam ve psikolojilerinde yakın geçmişteki kanlı mücadelelerin izlerini gözlemlemek mümkündür.

3.2. Karl Marks ve Marksizm

Karl Marks'ın biyografisini kısaca özetleyecek olursak; Marks 1818 - 1889 tarihleri arasında yaşamış, Yahudi asıllı filozof, politik ekonomist ve devrimcidir.

Lenin'e göre, "Karl Marx 5 Mayıs 1818'de Prusya topraklarında kalan Ren bölgesinde, Trier'de doğdu. (...) Aile varlıklı, kültürlüydü; ancak devrimci değildi" (Lenin, 2013, s. 15).

Unger'a (2007) göre, Marks'ın ekonomi alanındaki çalışmaları, günümüzde emeği, emek-sermaye ilişkisini ve bunları takip eden ekonomi düşüncesini kavramanın büyük bir kısmı için temel oluşturmuştur. Yazarlığını üstlendiği eserler arasında en çok tanınanlar *Komünist Manifesto* ve *Kapital*'dir. Karl Marks hakkında en çok eser yazılan kişiler listesinde ilk sıradadır.

Marks'ın toplum, ekonomi ve siyaset hakkındaki teorileri, yani Marksizm, toplumların sınıf savaşı mücadelesini, üretim üzerindeki kontrolü elinde tutan yönetici sınıf ile, üretim için gerekli emeği ortaya koyan mülksüz bir işçi sınıfı arasındaki çatışma ile ilerlediğini iddia etmektedir.

"Marksizm, Marx'ın görüşlerine, öğretilerine verilen addır. Marx, XIX. Yüzyılda insanlığın en ileri üç ülkesine ait üç ana düşünce akımının (klasik Alman felsefesi, klasik İngiliz ekonomi politiği, genel olarak Fransız devrim öğretileriyle bütünleşik

olarak Fransız sosyalizmi) sürdürücüsü ve tamamlayıcısı olmuştur” (Lenin, 2013, s. 23).

(...) dünyanın birliği, felsefe ve doğal bilimlerin uzun ve çileli gelişmesinin de kanıtladığı gibi, onun var oluşunda değil, maddiliğindedir... Hareket, maddenin var oluş biçimlerinden biridir. Hiçbir zaman, hiçbir yerde hareketsiz madde ve maddesiz hareket yoktur, olamaz da. Sorunu eğer düşünme nedir, bilme, anlama nedir, nereden geliyor, nasıl ortaya çıkıyor diye koyacak olursak, bunların insan beyninin ürünü olduğunu görürüz; insanın kendisi ise, doğanın bir ürünüdür; belirli ortam ve koşullarda, doğayla birlikte gelişen bir doğa ürünü. Bu noktada kendiliğinden ortaya çıkmaktadır ki, insan beyninin ürünleri, ki son çözümlemede doğanın ürünleridir ve doğada var olan öteki ilişkilerle çelişki değil uyum içindedir. (Marks, 2011, s. 28-29)

Marksist ideoloji toplum sınıflarının tümündeki çeşitli problemleri ele alırken, duruma etkisi olabilecek devlet ya da sivil teşebbüs kaynaklı ekonomik gelişme ve bağlantılara yüksek önem vermektedir.

Marksizm toplumun her düzeyindeki ilişkilerle ilgili sorunları ortaya atar; zorunlu olarak indirgemeciliğe düşmeksizin, bize sosyo-ekonomik ilişkilerin ne kadar önemki olduğunu ve otantik bir Marksizm’in bu ilişkiler içinde kültürel alanın karmaşıklıklarını nasıl anladığını hatırlatır. (...) Marksizm dikkati sinema araştırmalarını şekillendiren yalnızca metinselci ilgiden uzaklaştırır ve ekonomik kurumsal iktidar komplekslerine, özellikle de şirket ve devlet etkinliklerine çeker. Marksizm her şeyi doğal bir değişmez gerçek olarak düşünmek yerine tarihselleştirmemizi ister. (Wayne, 2005, s. 36)

3.3. Marksizm ve Marksist Estetik Algısının Sinemaya Etkileri

Karl Marks'ın edebiyat başta olmak üzere, sanat hakkında yapmış olduğu düzensiz yorumları ve Engels ile olan yazışmaları Marksist estetik anlayışının temelini oluşturmuştur. Marksist estetik, sanatın Marksist teorileri içeren bir şekilde deşifre edilmesi sonucu geliştirilmiştir.

Marksizm'e göre altyapı ve üstyapı birbiri ile bire bir bağlantılıdır. Bu ilişkiye göre bir toplumun ekonomisinin, o toplumun sanatıyla bağlantılı olduğunu söyleyebiliriz. Bir toplumun üstyapısını analiz edebilmek için altyapısını da tanımak gereklidir. Üstyapı toplumun egemen sınıfının çıkarlarını korumayı hedefler ve ideolojisini sergiler. Sanat da üstyapının parçalarından biri olduğu için, egemen sınıfın çıkarına hizmet ettiği denklemini kurabiliriz.

Sinemanın toplumsal menzili Marksistlerin bu amaca yönelik gösterdiği kuramsal ve pratik ilgiyi açıklar. Marksizm devrim, devrime teşebbüs dediğimiz her şeyin sürekliliğindeki o büyük kırılmalarda ya da toplumsal kriz veya kültür devrimleri dediğimiz toplumsal gerginliklerin o daha az yoğunlaşmalarında kitlelere belirli aralıklarla hitap eder ve onları harekete geçirir. Sinema o anlara, toplumsal karışıklıklara önemli ölçüde uyum sağlar. Bu altüst oluşların artçı sarsıntıları sinema kuramlarında ve uygulamasında dalgalar halinde yayılmış, üretimin ilk tarihsel koşullarının desteklenmesinden uzun süre sonra yeni koşullara esin kaynağı olmuş, etkilemiş ve bu koşullarda yeniden işlenmiştir. (Wayne, 2005., s. 7)

Endüstriyel ve küresel ekonomiye olan doğal ilgisi nedeniyle Marksizm birçok ekonomik film analizi ve genelde kitle iletişimi analizinin başlıca yöntemi olagelmıştır. Bu tür çalışmalar sadece finans, yapım ve pazarlama sorunlarıyla değil, devlet siyasetleriyle de ilgilenir (Pendakur, 1990; Wasko 1982).

Marksizm öteden beri siyasal eylem ve medyaya ilişkin sorunlarla ilgilenmektedir. Bu ilgi, propaganda ve ajitasyon filmleri üzerinden özellikle de sınıf analizi ya da antiemperyalist analiz edilme eğilimindedir. Yeni filmlerin, videoların

değerlendirilmesi, beğenilmesi ve belgeselin teşvik edilmesi her zaman ilgi konusu olmuştur. (Waugh, 1984; Steven, 1993)

Marksizm’de felsefe, insanların dünyanın niteliğini ve kendilerinin onun içindeki yerlerini anlamaları ve böylece dünyayı değiştirip insan toplumunu dönüştürebilecek -insanın doğa üzerindeki egemenliğini geliştirebilecek ve insanlığı baskıdan ve boş inançlardan kurtaracak- bir konuma gelmeleri için onlara yardımcı olarak halkın ihtiyaçlarını karşılar. (Cornforth, 2009, s. 28)

Marksizm sanat ve ideoloji arasında bir nedensellik ilişkisi kurar, genelleyecek olursak; sanatçı hangi sınıfa mensup ise, eseri de o sınıfın ideolojisini yansıtacaktır. Marksizm sanatı zihinsel üretim aracı olarak algılar. “Her devrin toplumsal psikolojisi, daima o devrin toplumsal ilişkileri tarafından şartlandırılır. Bu, bütün sanat ve edebiyat tarihinin açıkça ispat ettiği bir olgudur.” (Plehanov, 1987,s. 11)

Marx ve Engels dört başı mamur bir estetik kuramı yazmamış olsalar da sanat ve özellikle edebiyat üzerine yaptıkları yorumlar, batı klasiklerini değerlendiren, temsil ve anlatıda gerçekçiliğin geniş bir yorumunu el üstünde tutan bir görüş etrafında bir araya getirilebilir (Morawski ve Solomon, 1973)

Entelektüeller gişe gelirlerine dayalı sosyalist bir film endüstrisi inşa etmenin ekonomisi ve yaratıcı ürünlerin parti doktrinleri ve öncelikleriyle olan ilişkisi üzerine enerjik tartışmalar geliştirdiler. Farklı eğilimlerden entelektüeller son derece sert politik tartışmalara katılırlarken, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin ve diğerleri, sinemacılar olarak adlarından söz ettirdiler. (Taylor ve Christie, 1988)

“Adorno“nun sinemayı eleştirel ve deneysel bir araç olması yolunda umut sağlayacak “negatif” estetiğe rast geldiği istisnalar haricinde genellikle onaylamayan bir tavır takındığını belirtir” (Leslie, 2005, s. 53)

Lenin’in Karl Marks hakkında yaptığı analiz, Marksist estetik algısının temel sorgulamalarını ortaya koymaktadır.

İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yaparlar. Ama insanların, özellikle de yığınların yönelimini belirleyen nedir, çelişen düşünce ve eğilimler arasında çatışmalar nasıl ortaya çıkar, insan toplumlarını oluşturan yığınların çatışmaları sonuçta neyin ifadesidir, insanoğlunun tüm tarihsel var oluşunun temelini oluşturan maddi hayatın üretiminin nesnel koşulları nelerdir, bu koşulların gelişme yasası nedir? (Lenin, 2013, s. 34)

Karl Marks şahsen sinemaya hiç gitmemiş olsa da Marksizm, politikayla paralel ilerleyen yönetmenler vasıtasıyla hem sinemayı doğrudan etkilemiş hem de politik, toplumsal ve estetik anlamda film eleştirilerine biçim vermiştir.

Daha rafine bir Marksist medya kuramının gelişimi 1960'lardan bu yana sinemacıları etkilemiştir. Bu etki özellikle ne yaptığının farkında analitik açıklayıcı stratejilerdeki postmodernist yükselişle birleşen sosyal belgesel geleneğiyle kendisini gösterir. Bu tür yapıtlar sıklıkla ırk, milliyetçilik, AIDS gibi sosyopolitik konuları tartışır ve bu konuların egemen medyadaki temsillerinin eleştirisini yaparlar. (Kleinhans, 1998, s.113)

Marksist estetik iki ayırım noktasına sahiptir. Bunlardan ilki, Marksizme göre özünde bir bilgi biçimi olan sanat, hayatı yansıtmalıdır. Ancak sanatın hayatı yansıtması gerçeklik ve estetik arasında bir probleme yol açmaktadır. Sanat üzerine değerlendirme yaparken sadece gerçekliği nasıl yansıttığını incelersek sanat boyutu işlevsiz kalacak ve estetik problemlere neden olacaktır, öte yandan sadece estetik unsurları incelersek hayat, yani gerçeği yansıtma görevi etkisiz kalacaktır. Bu noktada biçim ve içerik ayrımı ortaya çıkar. Sanat eserinin niteliğini yorumlarken biçimini ve içeriğini ayrı maddeler olarak ele alabiliriz.

İkinci ayırım noktası ise toplumun kültürel niteliği ile bağlantılıdır. Sanatçı, kendi ideolojisine ya da karşıt ideolojiye dair iyimser – kötümser, popülist – elitist, klasik – modern gibi sınıflamalar yapar. Bu sınıflamalar toplumun kültürel durumu, ideolojisi ve bilinç düzeyine dair saptamalar içermektedir. Marksist estetiğin ikinci ayırım noktası bu saptamaya bağlı yapılan estetik tercihlerdir.

Bir yandan Sovyetler'de devrimin hemen ardından Eisenstein, Vertov ve Pudovkin, diğer yandan Almanya'da daha sonraki yirmi yılda Theodor Adorno, Walter Benjamin ve Bertolt Brecht gibi Marksist aydınlar sinema ve toplum arasındaki ilişkiyi anlamaya ve Marksist film estetiğinin kapitalist kültür endüstrisinin estetiğinden nasıl farklılaşması gerektiğini bulmaya çalışmışlardır. (Wayne, 2005, s. 1-2)

Varlığın birbirleriyle çelişen iki karşıtın birbiri üzerindeki hareketlerinin sürekli evrimi olan Marksist düşünce, Marksist estetik hakkında da yol gösterici niteliktedir. Marksist estetiğin şekillenmesinde büyük rolleri olan Ardonno, Benjamin, Brecht ve Lukâcs'ı ele alacak olursak, Ardonno ve Brecht modern estetiği, avangart ve biçimsel deneyleri savunurken, Benjamin ve Lukâcs klasik estetiği ve gerçekçi yapıyı savunmaktadır. Bununla birlikte Ardonno ve Lukâcs toplum kültürüne karşı güvensiz, elitist bir tutuma sahipken, Benjamin ve Brecht devrimci imkanlara sahip olmasını gerekçe göstererek toplum kültürüne, popüler kültüre ve sinemaya karşı daha sıcak bir tutuma sahiptir.

Sinemada Marksist estetik algısı, izleyici kitle ile doğru orantılıdır. Marksist estetik ilerleme yönünü izleyicinin filmi nasıl yorumladığı, manipülasyon karşısında ne yaptığı, aktarılan estetik algısından yola çıkarak toplumda ne gibi bir yönlendirici rolü üstleneceği üzerinden belirler. Birey ve toplum hiçbir estetik kuramında Marksist estetik kuramında olduğu gibi odak noktasında olmamıştır. Değişen dünya politikaları, coğrafi sınırlar, kültürel ve ulusal devrim gibi toplumu ve toplum bilincini doğrudan etkileyen olaylar neticesinde Marksist estetik algısı, Marksizm zeminini yitirmişse de sınıf ayrımı yerine ırksal, ulusal, cinsel gibi yeni kimlik algılarıyla odak noktasına almıştır.

Sanatçı, üstün ve özel konumunu kaybederek toplumun temsilcisi, propagandacı ve hatta sektörün işlemlerini sağlayan unsurlardan birisi haline gelerek yeniden konumlandığında, estetik anlayışı da burjuva, işçi sınıfı gibi sınıflardan tüketici, Müslüman, siyah, eşcinsel, ilkel gibi sınıflara evrilmiştir. İzleyici odaklı bu yapının yaşadığı değişimde yeni bir belirleyici unsur olan psikanalitik çözümlemenin payı yadsınamayacak kadar büyüktür.

İzleyici kimliğine dair ortaya çıkan büyük çeşitlilik, estetik algısında da çeşitliliği beraberinde getirmiş ve estetik tartışmalarının izleyicinin niteliği ile paralel ilerlemesine neden olmuştur. Kitle kültürüne karşı takınılan iyimser ya da kötümser tavrı belirleyen izleyicinin niteliğidir.

3.4. İdeolojik Çözümleme Yaklaşımı

İdeolojik çözümleme yönteminin özünde Marksist felsefe yer almaktadır. Marksist kurama göre düşünce; felsefe, inanç ve sanat gibi olgular vasıtasıyla bireye aktarılmaktadır. Bu durum kişinin sahip olduğu düşüncenin yalnızca kişinin kendisine değil, toplumsal bilince ait olduğunu göstermektedir. İnsanlar yönlendirilmelidir, çünkü insanlara belirli ideolojilerin aktarılması kapitalist ülkelerdeki sosyal ve iktisadi düzenlemenin bir koşuludur. Toplumun egemen sınıfının kabul ettiği düşünceler toplumun alt sınıflarında da gözlemlenmektedir. (Berger, 1993, s. 45-48)

Marksist kurama göre egemen sınıf yönlendirme amacıyla kitle iletişim araçlarını kullanmaktadır. Kitle iletişim araçlarıyla toplumun gerçeklik algısı manipüle edilirken öte yandan egemen sınıfın ideolojisine dair propaganda çalışmalarıyla ‘zihinleri bulandırmayı’ sağlarlar. Bazı örneklerde egemen sınıfın kitle iletişim araçları vasıtasıyla yarattığı ‘örnek kişiler’, egemen sınıfın ideolojisinin propagandasını yaparak toplumu yaratılan kahramanların eylemlerini taklit etmeye yönlendirmektedir. Genel özetiyle Marksist kuram, egemen sınıfın sınıf çatışması, politik değişiklik gibi durumların önüne geçmek ve sınıf farkını arka plana gizlemek amacıyla kitle iletişim araçlarını kullandığını savunmaktadır. (Berger, 1993, s. 51-52)

İdeolojik film eleştirisi yaklaşımının temelinde Marksist kuram bulunmaktadır. Bu eleştirel yaklaşım sinematografik kurumun bütün cephelerini kapsayan genel bir değerlendirme alanı içinde iş görmektedir. İdeolojik yaklaşımı benimseyen bir film eleştirmeninin filmle ilgili konuları ele alışı genellikle sinema endüstrisinin üretim, dağıtım ve gösterim koşullarını da kapsayan genel bir çerçeve içinde olmaktadır. (...) filmleri ideolojik belirlemeler altında

çalışan endüstriyel bir uygulama alanı olarak, egemen ideolojinin yayınlaşması ve kendisini sürdürmesi işlevini yerine getiren bir anlatı sistemi olarak ve aynı işlevin yerine getirilmesini sağlayan gösterim koşulları itibarıyla değerlendirilebilmektedir. (Özden, 2004, s. 165)

1968 Fransa olaylarının ardından şekillenen Marksist film kuramı beraberinde Marksist estetik algısının oluşmasına neden olmuştur.

“Fransa’da Mayıs olaylarının ortaya çıkardığı tartışmalar, önemli bir katkı olmakla birlikte, Marksizm içinde radikal estetik sorunu etrafında yürütülen uzun süreli bir tartışmaya katkıydı” (Harver, 1980, s. 116-117)

İdeolojik eleştiri yaklaşımında filmle ilgili olarak sorulan temel sorular ve ele alınan temel sorunlar şunlardır: Kültürel pratikler ve kültürel ürünler olarak sinema filmleri sinema izleyicilerini nasıl bir ideolojik konumlandırma içine yerleştirmektedirler? İçinde buldukları tarihsel dönem içindeki sınıfsal ilişkiler bağlamında çeşitli kültürel düşünceler ve değerler, toplumsal onular, ideolojik yansımalar filmlerde nasıl yeniden üretilmektedirler? Filmler gerçek yaşamı yansıtmaktan çok kendi gerçeklik arayışlarını sinema seyircisine nasıl kabul ettirmektedirler? İdeolojik film eleştiri bu tür sorunlar çerçevesinde, filmlerin endüstriyel üretim koşullarının kapitalist üretim mantığıyla ilişkilerini ele almaktadır. Ayrıca (...) bir anlatı sistemi olarak filmlerin mevcut sosyal ilişkileri desteklemeleri ve yeniden üretmeleri bağlamında nasıl bir işlev gördüklerini açıklama uğraşı içindedir. (Özden, 2004, s. 167-168)

İdeolojik film eleştirisinin temel amacı ideolojik bir yeniden üretim aracı olarak filmlerin doğasının belirlenmesini sağlamaktır. Sosyolojik film eleştirisi yaklaşımında olduğu gibi, ideolojik film eleştirisi de filmleri toplumun ve üretilmiş oldukları dönemin bir yansıması olarak ele almakta ve sosyoekonomik temellere sahip altyapı ilişkilerinin üst yapı ürünü olarak

filmleri nasıl belirlediğini -sosyolojik eleştiriden ayrılan yönüyle ideolojik belirlemelere vurgu yaparak- araştırmaktadır. (Özden, 2004, s. 166)

Her film ideolojik bir görüşe sahiptir ve bu ideolojiler şu üç başlık altında toplanmaktadır:

- Tarafsız (neutral): Kaçış filmleri ve hafif eğlencelik filmler bu kategori içinde yer alır. Tarafsız filmlerde ideoloji izleyiciye açıkça aktarılmaz. Anlatı dili ve film yapısı eğlencelik unsurlar üzerine inşa edilmiştir.
- Kapalı (Implicit): Kahraman ve anti-kahramanın çatışan değerleri sistemi temsil eder. Kapalı filmlerde öznel anlatı dili hakimdir. Filmden çıkartılacak sonuç bireyin kişisel çözümlemesi neticesinde açığa çıkmaktadır.
- Açık (Explicit): İzleksel olarak yönlendirilmiş filmleri kapsar. Filmin sahip olduğu ideolojiyi açıkça gözlemlemek mümkündür. Çeşitli ideolojilere hizmet eden propaganda filmleri ve siyasal temalı filmler bu kategoriye dahildir. (Gianetti, 1995, s. 392-394)

Ticari sinema endüstrisinin temelini oluşturan kurmaca sinema filmlerinin büyük bir kısmı kapalı (implicit) kategori içerisinde yer almaktadır. Kurmaca filmlerde karakterler sahip oldukları ideolojiler hakkında derinlemesine diyalog kurmadıklarından dolayı, karakterlerin ideolojileri olay ve durumlara verdikleri tepkilerin irdelenmesi sonucunda ortaya çıkartılır. (Güçhan, 1999, s.188)

Gianetti filmlerin ideolojik analizini yaparken “Sol-Merkez-Sağ” modelini kullanmaktadır. “Biz filmin ideolojisi bazı anahtar kurum ve değerlerin ve karakterlerin onlarla ilişkisini çözümleyerek anlayabiliriz. Bu anahtar öğelerin bazıları sunulan gerçekle ilgilidir” (Gianetti, 1995, s. 397)

Louis Gianetti ortaya koyduğu “anahtar karşıtlıklar” aracılığıyla bir filmdeki eleştirel ve ideolojik konumunun deşifre edilebileceğini ifade eder.

Güçhan'ın (1999) çalışmasına göre Gianetti karşıt anahtar kavramları şöyle sıralamıştır:

Demokrasi – Hiyerarşi Karşıtlığı: Solcular, insanlar arasındaki benzerlikleri, sağcılar ise farklılıkları vurgular. Sağcılara göre sosyal kurumlar, sıradan insanlar tarafından değil güçlü yöneticiler tarafından yönetilmelidir. Önemli olan elit bir kesimin yönetici olması ve bireyciliktir.

Çevre – Kalıtım Karşıtlığı: Solcular, insan davranışlarının kalıtımla değil çevresel faktörlerin etkisiyle geliştiğine ve değiştiğine inanırlar. Sağcılar ise insan karakterinin genetik mirasla oluştuğuna inanırlar ve soyu vurgularlar.

Görecelilik – Kesinlik Karşıtlığı: Sol görüşlüler, yargıların esnek olduğuna ve her durumdaki kesinliklerin değişebilir olduğuna inanırlarken, sağ görüşlüler insan davranışlarını yargılama konusunda çok kesindirler. Çocuklar, mutlaka disiplin altında ve saygılı olmalıdırlar, büyüklere itaat etmelidirler.

Gelecek – Geçmiş Karşıtlığı: Sağ görüşlü insanlar, geleceğe kuşkuyla bakarlar ve geçmişe derin bir saygı içindedirler. Eski geleneklere ve ritüellere saygı duyarlar. Solcular ise geçmişi küçümserler çünkü geçmiş, güçsüzleri sömürerek, sınıf çatışmalarıyla, cahillikle yönetilmiştir. Diğer taraftan gelecek, sonsuz ilerleme ümitleriyle doludur.

Birlik – Rekabet Karşıtlığı: Sol görüşlü insanlar, inandıkları gelişmeye ulaşmak için birlikte hareket etmeye inanırlar. Sağcılar ise toplumsal ilerleme için birlik değil rekabetin önemli olduğuna inanırlar.

Dışardakiler – İçerdekiler Karşıtlığı: Solcular; yoksulları, asileri ve toplumun, devletin bir kenara ittiği insanları romantize ederken sağcılar, tarihin yönünü belirleyen güçlü insanlar olarak tasvir edilir filmlerde. Solcular, azınlıkların ve kadınların ihtiyaçlarına karşı duyarlı ve etnik farklılıklara karşı saygılıdır. Sol eğimli filmlerde baş kahramanlar çoğunlukla köylü, işçi gibi çalışan sınıftandır.

Evrensel – Ulusalçı Karşıtlığı: Sol görüşlüler, her ne kadar ülke ve kültürler farklı olsa da insan gereksinimlerinin evrensel olduğuna inanırlar. Sağ görüşlü insanlar ise daha çok kahraman olma eğilimindedirler. Solcular, eleştiriye bir

ülkeyi daha güçlü hale getirecek unsur olarak nitelerken, sağcılar eleştirinin bir ulusu zayıflattığına inanırlar.

Cinsel Özgürlük – Tek Eşlilik Karşıtlığı: Solcular, seksin kiminle yapılıp kiminle yapılmayacağı konusunda insanları özgür olduğuna inanırlar. Onlara göre homoseksüellik, bir yaşam biçimidir. Kişisel tercihleri önemseyip, doğum kontrolünü ve cinselliğe baskı uygulamayı eleştirirler. Sağcılar ise evlilik öncesi ve evlilik dışı ilişkilere karşıdır. Önemli olan evlilik kurumu içinde gerçekleşen cinsellik ve heteroseksüel ilişkidir. (aktaran Odabaş ve Öztürk, 2017, s. 103-104)

Gianetti, filmler ideolojik çözümlene aracılığıyla deşifre edilirken din, etnik köken, kültür gibi toplumsal olguların filmdeki konumlandırımlarının da analiz edilmesi gerektiğini belirtmektedir. (Güçhan, 1999, s. 204)

3.5. In the Name of The Father (Babam İçin, 1993) Filmi

1993 yılında Jim Sheridan tarafından çekilen filmin başrollerinde Daniel Day – Lewis, Emma Thompson ve Pete Postlethwaite yer almaktadır. Film gerçek bir olayın sinemaya uyarlaması sonucu şekillenmiştir. Film gösterime girdikten sonra dünya genelinde topladığı ilgi neticesinde çok sayıda yarışmada aday gösterilmiş ve 1994 yılında 44. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülüne lâyık bulunmuştur.

3.5.1. Filmin Öyküsü

1970'lerde Londra ve Belfast arasında geçen film, daha iyi yaşam standartları için Belfast'tan Londra'ya göçen Gerry Conlon'un, komplo ve işkence ile harmanlanmış bireysel ve toplumsal bağımsızlık mücadelesini konu almaktadır. Filmin temel mekânı Londra'dır. Buradaki hayatını işgal evinde yaşayan bir hippie komünü ile geçiren Gerry, yakın çevrede bulunan bir barın IRA tarafından bombalanmasının sonucu olarak hippie komünü içinde faşist tepkilerle karşılaşır. Etnik kökeni nedeniyle komünden dışlanan Gerry Belfast'a döner. Hippie komününden bir kişinin asılsız ihbarı

neticesinde Gerry, Belfast'taki ailesinin evine İngiliz güçlerince düzenlenen baskın sonucunda tutuklanır. Uğradığı yoğun fiziksel ve psikolojik işkence sonucunda işlemediği bir suçu kabul eder. Oğluna avukat tutmak amacıyla İngiltere'ye gelen baba Giuseppe Conlon ve diğer bazı aile üyeleri de suç ortağı oldukları gerekçesiyle tutuklanır. Bombalamanın temelinde IRA'nın, iki gün önce İngiliz Hükümeti'nce yürürlüğe sokulan anti-terör yasası yatmaktadır. Yasanın çıkışından iki gün sonra yaşanan bombalama olayı IRA'nın İngiliz Hükümeti'ne karşı sürdürdüğü savaş halini kamuoyu nezdinde somutlaştırmış ve kamu görevlilerinde bombalamanın sorumlularının yakalanması için ciddi bir baskı oluşturmuştur. Bir süre sonra gerçek bombacılar polise verdikleri ifadelerinde bombalama eylemini kendilerinin yaptıklarını belirtmiştir ancak, daha önceden oluşan kamuoyu sebebiyle Gerry Conlon ve ailesinin hukuki durumunda herhangi bir değişikliğe gidilmez; aksine Conlon'ların davası ile ilgilenen polis, devletin hata yaptığını toplumdaki gizlemek amacıyla delil karartma yoluna gitmiştir. Öte yandan başından beri ailesinin suçsuzluğunu kanıtlamak için bir kampanya aracılığıyla bağımsızlık mücadelesi yürüten baba Giuseppe Conlon'un sağlık durumunun kötüye gitmesi ve ölmesi sonucunda, Gerry Conlon hukuki mücadele sürecinde etkinlik göstermektedir. 15 yıl süren tutukluluk, işkence ve hukuki sürecin sonunda, başta Giuseppe Conlon olmak üzere Conlon ailesini ve arkadaşlarını savunan avukat Gareth Peirce'nin çabaları ve delil karartan polislerin anlık bir dalgınlığı sonucunda başta Gerry Conlon olmak üzere bombalamadan sorumlu tutulan tüm suçsuz İrlandalılar aklanır.

3.5.2. Filmin Karakterleri

Filmin anlatı yapısı, Gerry Conlon, Giuseppe Conlon ve Gareth Peirce olmak üzere üç ana karakter üzerine inşa edilmiştir. Gerry Conlon, İrlanda Belfast'ta yaşayan ve ülkenin İngiltere ile sürdürdüğü mücadele ideolojisinden bağımsız, eğlence amaçlı çeşitli hırsızlıklar yapan apolitik genç bir İrlandalıdır. Babası ile yaşadığı ailesel sorunlar Gerry üzerinde çeşitli psikolojik travmalar bırakmıştır. İrlanda'da yaptığı hırsızlıklar dolayısıyla IRA tarafından tehdit edilen Gerry, babası başta olmak üzere ailesinin desteğiyle daha iyi yaşam standartlarına kavuşmak için İngiltere'ye gider ve burada bir hippie komününe dahil olur. Katolik inancıyla sahip aile yapısına karşın Gerry boynunda film boyunca taşıdığı altın haç haricinde dini konulardan uzak durmaktadır.

İngiliz polislerince yapılan sorgulama sonucunda işlemediği suçları işlemişçesine hazırlanan itirafnameyi imzalamak zorunda kalan Gerry; etnik kökeni sebebiyle işkence ve şiddete maruz kalır. Film boyunca sürdürdüğü kimlik arayışını cezaevinde sonuçlandırarak babasının başlattığı bağımsızlık mücadelesini devralır. 15 yıl süren uzun mücadele ve arayışlarının sonucunda da fiziksel ve psikolojik özgürlüğüne kavuşur. Baba Giuseppe Conlon uzun yıllar boyahanedeki işçi olarak çalışmış ve bunun sonucunda sağlık sorunları yaşayan Katolik bir İrlandalıdır. Ekonomik istikrarsızlıktan dolayı bir bahis dükkanında çalışmaya devam etmektedir. Sürdüğü yaşam standartlarının altındaki sebep – sonuç ilişkisini sorgulamaktan kaçınan Giuseppe için, adalet ve dürüstlük büyük önem taşımaktadır, öyle ki oğlu Gerry ile aynı kaderi paylaşmaya başlayana kadar Gerry'nin masumiyetini sorgulamıştır. Giuseppe, Gerry'nin aksine adaletin yerini bulacağına ve masumiyetlerinin kanıtlanacağına inanmaktadır. Hapishanede kaldığı süre içerisinde Katolik ancak IRA karşıtı ideolojisinden ödün vermez. Aklanmaları için sürdürdüğü hukuki mücadelenin somut bir biçim alması için kamuoyu desteği oluşturup olayı İngiltere ve İrlanda başta olmak üzere dünya gündemine taşıyan Giuseppe, özgürlüğüne kavuşmadan hapishanede ölür. Gareth Peirce, Giuseppe Conlon tarafından başlatılan kampanya neticesinde davayı üstlenen bir avukattır. İnsan hakları aktivisti olan Peirce, yozlaşmış polislerin delil karartma ve yıldırma çabalarına karşın Conlon'ları aklamak için uzun soluklu bir mücadele verir. Conlon'ların davasını yalnızca mahkeme salonunda savunmakla yetinmeyen Peirce, topladığı deliller ve yaptığı araştırmaları da savunmasına ekleyerek Gerry Conlon başta olmak üzere davanın tüm sanıklarının itham edilen suçtan aklamıştır.

Ailenin annesi Sarah Conlon, ailesine bağlı ancak Gerry'e güvenmeyen, hayata dair sorgulamaları ve ideolojileri olmayan bir Katolik olarak karakterize edilmiştir. Ailesinin masumiyetine dair olan inancını kaybetmez. Paul Hill, Gerry'nin İrlanda'dan İngiltere'ye yolculuğu esnasında gemide tesadüfen karşılaştığı lise arkadaşısıdır. Gerry ile benzer sebeplerden dolayı ülkesini terk eden Paul, Gerry'e kıyasla ideolojik ve etik değerler yönünden daha zayıftır. İngiliz polislerince gerçekleştirilen sorgulamada işlemediği suçları işlemişçesine hazırlanan itirafnameyi mahkemede temize çıkacağı düşüncesiyle imzalar. Paul davanın sanıklarından birisi olması haricinde, yürütülen özgürlük mücadelesinde herhangi bir yer almaz. Paddy Armstrong birkaç yıl önce

İrlanda'da artan toplumsal olaylar ve saldırılar nedeniyle İngiltere'ye göçmüş bir İrlandalıdır. Bir işgal evinde hippie komünü ile yaşayan Paddy, Gerry ve Paul'un komüne dahil olmasına aracılık etmiştir. Bu olayın bir sonucu olarak Paddy ve hippie kız arkadaşı Caroline Richardson'da, Gerry ile aynı suçlamalara maruz kalmıştır. Hippie komününün bir üyesi olan Deptford Jim en başından beri etnik kökenleri dolayısıyla İrlandalıları komünde istememektedir. Yakın çevrede gerçekleşen bombalama olayının ardından polis güçlerine bombalamaya dair IRA üyesi olmak ithamıyla Gerry ve Paul başta olmak üzere Paddy ve Caroline'nin isimlerini verir. Annie Maguire, Gerry'nin Londra'da yaşayan teyzesidir. İrlanda'dan hoşlanmayan, İngiliz kültürüne tamamiyle asimile olmuş bir şekilde karakterize edilmiştir. Gerry'nin Annie'nin evine gittiğini söylemesi sonucunda ev polis tarafından takibe alınmıştır. Giuseppe'nin İrlanda'dan Annie'nin evine gelmesi sonucunda, eve baskın yapan İngiliz güçleri Annie, kocası ve reşit olmayan çocukları dahil olmak üzere evdeki herkesi tutuklar. Ailenin tamamı bulaşık eldivenlerinde patlayıcı izine rastlandığı iddiasıyla patlayıcı hazırlamakla suçlanır ve mahkûm edilir. Robert Dixon soruşturmanın başındaki polistir. Bombalama eylemiyle bağlantılı olduğu gerekçesiyle hapisanede mahkûm durumda olan insanların suçsuzluğunu ispat edecek görgü tanığı ifadesini saklamış ve bu belgelere erişimi engellemek için büyük çaba göstermiştir. Görevi dolayısıyla sahip olduğu gücü kötüye kullanan, faşist ideoloji sahibi bir polis şeklinde karakterize edilmiştir. Dedektif Pavis İrlanda kökenli bir İngiliz polis dedektifidir. İngiltere'nin çıkarlarına hizmet etmek için İrlandalıları fiziksel ve psikolojik şiddet uygulamaktan çekinmeyen, şiddet eğilimli bir polis olarak karakterize edilmiştir. Dava yargıçı sanıkları etnik kökenlerinden dolayı aşağılar ve idamla cezalandırılmaları gerektiğini ifade ederek egemen ideolojinin ezici gücünü vurgular. Davanın savcısı İngiliz polisinin sözünün, İrlandalı bir şahısın sözünden üstün olduğunu vurgular. Savcı karakteri faşist ideolojisi gizlemeye gerek duymayan bir şahıs olarak karakterize edilmiştir. Charlie Burke uzun zaman önce İrlanda'dan İngiltere'ye göçmüş bir evsizdir. Bombalama günü tesadüfen Gerry ve Paul ile aynı bankı paylaşan Charlie İngiltere'deki İrlandalı evsizleri sembolize edecek şekilde karakterize edilmiştir. Ronnie Smalls, Conlon'ların hapisanesindeki başka bir mahkumdur. Hapishane genelindeki etnik ayrımcılığın önderi konumundaki Smalls, hapishaneye gelen IRA üyesi Joe McAndrew üzerinden gerçekleşen IRA tehdidi nedeniyle etnik gruplarlar pasifist bir işbirliği içine girmiştir. IRA üyesi olan Joe McAndrew bombalamanın faili ve itirafçısıdır. Hapishanede de eylemlerine aktif olarak devam eden McAndrew

egemen İngiliz güçlerine karşı hedef gözetmeksizin saldıran bir kişi olarak karakterize edilmiştir. Hapishanede mahkûm durumda bulunan siyahi Benbay, Gerry'nin destekçisi ve arkadaşıdır. Benbay hapishanede uyuşturucu madde temin eden ve dağıtımını yapan bir mahkûm olarak karakterize edilmiştir. Temyiz yargıcı, dava yargıcının aksine iddialara göstermelik olarak da olsa daha objektif yaklaşacak şekilde karakterize edilmiştir.

3.5.3. Filmin Mekanları

Filmin birincil kamusal mekanları Conlon ailesinin tipik Katolik İrlandalı evinin bulunduğu Belfast; Gerry'nin Belfast'ı terk etmesiyle filmin anlatı yapısına giren Londra; Gerry ve Paul'ün kaldığı komün evi, Annie teyzenin İngiliz tarzında dekore edilmiş evi; tutuklamaların başlamasıyla filmin anlatı yapısına giren karakol, mahkeme salonu ve ceza evidir.

Filmde izleyiciye aktarılan Belfast iktisadi yönden fakir, İngiliz ve IRA çatışmasının etkilerinden dolayı toplumsal hayatın gitgide zorlaştığı bir kaos ortamındadır. İşsizlik, bombalamalar, askeri müdahaleler ve insan hakları ihlallerinin yaşandığı Belfast sokaklarına karşın; Londra sokakları refah içerisindedir. İrlanda halkının Belfast'ta yaşadığı baskı düzeninin Belfast'a getirdiği iktisadi olumsuzluklardan uzak İngiliz halkı, Londra'da toplumsal ve politik işleyişin getirisi olan iktisadi gelişmeden istifade etmektedir.

3.5.4. Filmin İdeolojik Analizi

Film sol ideolojiye sahip bir yapı içinde şekillenmektedir. Filmdeki başlıca otorite figürleri İngiliz polis ve askeri güçlerini temsilen Robert Dixon ve İrlanda'yı temsilen IRA'dır. Gerry ve Guiseppe hem IRA hem de İngiliz güçleri karşısında suçlu olmadıkları halde pasif bir tutum sergilerler. Burada İngiliz Hükümeti adına Robert Dixon devletin baskı unsuru olarak devlet otoritesini temsil etmektedir. Gerry, sorgulama sürecinin üzerinde bıraktığı travmanın de etkisiyle tutuklanma sırasında ve

sonrasında isyankâr bir tavır sergilese de eylemlerini pasifist bir biçimde yasal ve insani yollardan gerçekleştirme çabasındadır. Conlon'ların tamamı İngiliz yargı sistemine karşı psikolojik bir isyan halinde olsa da hiç birisi politik ve etnik nedenlerden ötürü bir İngiliz'e karşı saldırı gerçekleştirmez. Filmdeki bu durum hiyerarşik otoriteye dair bir güzellemedir. Birey toplum içerisindeki egemen güç odaklarına boyun eğmelidir. Gerry'nin gemiye binışı esnasında yapılan "Bütün 2. Sınıf yolcuları şimdi gemiye" anonsu ile birlikte başlayan sınıfsal ayrımcılık, film süresince hapisane, karakol, mahkeme salonu gibi çeşitli mekanlarda kendini göstermektedir. Gerry Conlon'un polis karakolundaki sorgulaması esnasında sorgu odasının hemen önünde gerçekleşen doğum günü kutlaması, egemen ideolojiye sahip İngiliz ve İrlanda halkları arasındaki ayrımın somut bir görüntüsü olarak lanse edilmektedir.

Filmde aile figürüne önem verilmektedir. Gerry'nin babası Giuseppe Conlon, Gerry tutuklanınca peşinden Londra'ya gelir ve ailenin geri kalanıyla birlikte teyze Annie Maguire'ın evine gider. Eş zamanlı gerçekleşen operasyon sonucunda evde olan ve olay tarihinde reşit olmayan iki çocuk dahil olmak üzere herkes tutuklanır.

Film ataerkil bir yapı etrafında şekillenerek soy ve kalıtım vurgusu yapmaktadır. Soy ve mezhep kavramları İrlandalılar ve İngilizler nezdinde kutsal denecek kadar önemlidir. Dışarıdakiler – içeridekiler zıtlığı ilişkisinde, filmdeki İrlandalı ve İngilizler, başta birbirleri olmak üzere onlarla aynı ideolojiyi paylaşmayan herkesi dışlamaktadır.

Demokrasi – hiyerarşi zıtlığı çerçevesinde film, İngiliz hükümetinin İrlanda ve İrlandalılar üzerinde kurduğu hiyerarşik otoriteyi eleştirel bir dil ile izleyiciye aktarmaktadır. Dava yargıcı ve savcı hiyerarşik yapının zirvesinde yer alırken polis ve toplumun yozlaşmış bir bölümü ast-üst ilişkisi içerisinde yaşamlarını sürdürmektedir.

İngiliz hükümetinin otoritesi temsil eden yargı ve polis unsurları filmde yozlaşmış yetersiz, güvenilmez ve şiddete yatkın olarak gösterilmektedir. Adaletin tecelli etmesinden sorumlu olan kişi ve kurumların faşizme varan etnik ayrımcılığı

nedensellik ilişkisine başvurulmaksızın doğrudan izleyiciye aktarılmıştır. Film, Dixon'un ifadesi için yemin ederken alaycı bir biçimde seyirten dudağını gösterdiği detay çekimlerle, polis teşkilatının toplumsal, ahlaki ve dini değerlere ters düşen davranışlarını somutlaştırmıştır.

Filmde IRA, İrlanda'da toplumsal olaylara müdahale eden bir kolluk gücü olarak lanse edilse de İngiltere'deki bombalı saldırılar ve hapisane gardiyanının ateşe verilmesi gibi olaylarla hümanizm kaygısı gütmeyen, hedef gözetmeksizin saldıran bir örgüt olarak gösterilmektedir. IRA iki kırılma noktasında Gerry'nin hayatına doğrudan ve onun üzerinden diğer mağdurların hayatlarına dolaylı yoldan etki etmiştir. Gerry'nin Belfast'ı terk etmesine IRA'nın gayri resmi sürgünü neden olmuştur; öte yandan hapisanede kaldığı süreçte IRA üyesi McAndrew ve dolaylı yoldan IRA ile yakınlık kuran Gerry, McAndrew tarafından planlanan ve gerçekleştirilen gardiyanın ateşe verilmesi olayında battaniyeyle gardiyanı söndüren kişi olmuştur. Bu eylemle kimlik arayışında olan Gerry, kendisini İra ve şiddet odaklı çözüm arayışından uzakta olacak şekilde yeniden konumlandırmıştır.

Hapisanede etnik ayrımcılık hakimdir. Smalls önderliğindeki faşist İdeolojideki İngiliz grup, başta Guiseppe ve Gerry olmak üzere hapisane bloğundaki İngiliz olmayan tüm etnik gruplara karşı şiddetli bir faşist baskı ideolojisi benimsemiştir. Hapisanede Gerry'e, babası ve McAndrew haricinde samimi ve sıcak davranan tek kişi siyahi Benbay'dır. Benbay hapisanede uyuşturucu trafiği yapmaktadır. McAndrew'in Smalls'ı tehdit etmesi sonucunda hapisanedeki faşizm azalmış ve mahkumlar birlik olarak isyan çıkartmıştır. İsyanın sonucunda olay yerel medyadan küresel medyaya sıçramış ve baş İngiltere ve İrlanda olmak üzere dünya gündemini meşgul etmiştir.

Film sol ideolojik kimliği dolayısıyla feminist düşünce yapısını onaylamaktadır. Avukat Gareth Peirce filmde hukuk sisteminde etkin varlık gösteren tek kadın karakter olarak Conlon'lara ve dolaylı yoldan İngiliz adalet sistemine adaleti geri getiren isim olmuştur.

Filmin genel yapısı içinde ideolojik çatışma ve karşılaştırmalar kahraman ve anti – kahraman figürleriyle Gerry ile Guiseppe başta olmak üzere davanın tüm mahkumları ve Avukat Peirce; öte yandan Robert Dixon önderliğindeki yozlaşmış polis teşkilatı ve yargı mekanizması özelinde izleyiciye aktarılmaktadır.

Filmde hippie kültürüne dair eleştiri olarak nitelenebilecek karakter ve olaylar gözlemlenmektedir. Bombalama olayının Gerry ve onunla bağlantılı diğer insanların üzerine yıkılmasına neden olan ifadeyi, hippie komününde sergilediği faşist yaklaşımıyla İrlandalıları ötekileştiren İngiliz Deptford Jim'in vermiş olması evrensel – ulusalcı karşıtlığının bir sonucudur.

3.6. Bloody Sunday (Kanlı Pazar, 2002) Filmi

2002 yılında Paul Greengrass tarafından çekilen filmin başrollerinde James Nesbitt ve Timm Piggot-Smith yer almaktadır. Film, “Kanlı Pazar” olarak bilinen 13 silahsız ve sivil İrlandalının İngiliz askerlerince öldürülmesi olayının sinemaya uyarlaması sonucu şekillenmiştir. Bir televizyon filmi olarak yapılan film, televizyon gösteriminden önce gala yapmış; gösterime girdikten sonra da dünya genelinde topladığı ilgi neticesinde çok sayıda yarışmada aday gösterilmiştir. 52. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülüne lâyık bulunmuştur.

3.6.1. Filmin Öyküsü

Film, 1972 yılında Kuzey İrlanda'nın Derry kentinde azınlık statüsündeki İrlandalı Katoliklerin İngiltere baskısına karşı gerçekleştirdiği sivil ve demokratik yürüyüşe, İngiliz askerleri tarafından gerçekleştirilen saldırının gerçek öyküsünü anlatmaktadır. Filmin temel mekânı Derry şehridir. Gittikçe şiddetlenen Katolik – Protestan çatışmaları ve ülkede varlık gösteren İngiliz hükümetinin Protestan gruplara olan yakınlığı, Kuzey İrlanda sokaklarını kaosa sürüklemiştir. Durmaksızın devam eden çatışma ortamı ve İngiltere baskısı, İrlanda toplumunu tümüyle ayırıştırılmış ve bu

ayrışmadan doğan, şiddet eğilimli radikal grupların kendisine taraftar toplamasına zemin hazırlamıştır. Bu toplumsal ve sosyal şartlar içerisinde yürüyüşün lideri statüsündeki Londonderry İnsan Hakları Örgütü Başkanı Ivan Cooper gerçekleştirdiği basın toplantısında yürüyüşün yasal, demokratik ve tamamen barışçıl olacağını açıklar. İngiltere hükümeti bölgedeki askeri gücünü arttırmış ve komando birliklerini bölgeye sevk etmiştir. Eş zamanlı olarak İngiliz Birinci Paraşüt Tugayı'ndan Binbaşı Ford bölgedeki tüm gösteri ve yürüyüşlerin güvenlik nedeniyle yasaklandığını açıklamaktadır. Derry şehri İngiliz askerlerince kuşatma altındadır. İngiltere ordusu yürüyüş esnasında IRA liderlerini ele geçirmek amacıyla komando birliklerini bölgeye yerleştirmiş ve yürüyüş yapan grubu iki yönden ablukaya alacak biçimde bir eylem planı oluşturmuştur. Öte yandan, IRA militanları da sivil halkın arasında kamufle olarak bölgedeki İngiliz varlığına dair istihbarat çalışması yapmaktadır. Yürüyüş Derry'de düzenlenen en yüksek katılımlı mitingdir ve katılımcıların büyük bir bölümü İrlandalı genç Katoliklerden oluşmaktadır. İngiliz komandolarının şehirde olması, birbirlerinden bağımsız olmak üzere İnsan Hakları Örgütü, IRA ve İngiliz polis gücü üzerinde gerginliğe neden olmuştur. Bu gerginliğin sonucunda Londonderry İnsan Hakları Örgütü, Guildhall Meydanı'nda yapılacak mitingin Aggro Meydanı'nda yapılmasına karar vermiştir. Planlandığı şekilde başlayan yürüyüş gençlerden oluşan bir grubun Guildhall Meydanı'na doğru yürüyüşe geçmesiyle kontrolden çıkar. Barışçıl bir atmosferde başlayan yürüyüş yerini protestoya bırakır. Olabildiğince çok tutuklama yapmak ve saldırı durumunda misli ile karşılık verme motivasyonundaki İngiliz komandoları karargahtaki gizlilik planının dışına çıkarak halk ile görsel kontakt haline geçer. Bu etkileşimin sonucunda protestolar şiddetlenerek çatışmaya dönüşür. İngiliz askerleri kendilerine atılan taşlara karşılık ateş açarak cevap verir. Hedef gözetmeksizin ve hedef gözeterek, yakın mesafeden silahsız sivillerin üzerine İngiliz komandolarınca açılan ateş sonucu 13 İrlandalı ölmüş ve birçoğu yaralanmıştır. Katliamın sorumlusu ve yöneticisi konumundaki General Ford ve askerlerine soruşturma açılrsa da soruşturmanın yöneticisi konumundaki askerler yapılan insan hakları ihlallerine ilişkin bir beyanda bulunmamıştır; aksine katliamı gerçekleştiren İngiliz güçleri yalan ifadeler verilmiş ve olay yerlerine sahte deliller yerleştirilmiştir. Katliamın sonrasında İrlandalı Katolikler barışçıl demokrasi arayışından vazgeçmiş ve IRA'da silah altına girmiştir.

3.6.2. Filmin Karakterleri

Filmin anlatı yapısı Ivan Cooper ve General Ford olmak üzere iki ana karakter üzerine inşa edilmiştir. Ivan Cooper Kuzey İrlanda'nın Derry şehrinde yaşayan Kuzey İrlandalı bir politikacıdır. Ivan, barışçıl yaklaşımların ve politikanın çözüm olduğuna inanan idealist ve ılımlı bir şekilde karakterize edilmiştir. İdeolojik lider konumundaki Cooper, genç kesim başta olmak üzere toplum tarafından takip edilmektedir. Cooper'ın meydanlarda ve kürsülerde sürdürdüğü bağımsızlık mücadelesi özel hayatını olumsuz yönde etkilemektedir. Yıllardır süregelen toplumsal kriz, iç savaş ve İngiltere baskısına barışçıl yöntem ve süreçlerle son verebileceğine inanan Cooper, barışçıl yürüyüşün katliama dönüşmesinin ardından konuya dair inancını yitirmiştir. İngiltere'nin uzun yıllardır İrlanda'da sürdürdüğü emperyalist ideolojinin fiziksel iz düşümü niteliğindeki General Ford, etnik ve dini ayrımcılık yapan bir şekilde karakterize edilmiştir. Egemen ideolojiyi yaymak ve korumak için orantısız şiddet kullanımına başvurmaktan çekinmeyen Ford, İrlandalıları baskı altına almak ve IRA'yı pasifize etmek adına sivil kayıp vermektan yüksünmeyen, aksine bunu bir zafer olarak yorumlayan yozlaşmış, faşizan duygulara sahip bir İngiliz askeridir.

Kevin McCorry Londonderry İnsan Hakları Örgütü'nün aktif üyelerinden birisidir. Cooper'la aynı ideolojiyi paylaşıyor da otoriteye itaatsizliğin baskısı altında zorlanacak şekilde karakterize edilmiştir. Yarbay Steele bölgede görev alan Sekizinci Bölük'ün komutanıdır. General Ford'la aynı ideolojiyi paylaşacak şekilde karakterize edilmiştir. Tuğgeneral Maclellan askeri personelin geneline göre daha az şiddet yanlısıdır. Cooper'ın sahip olduğu faşist ideoloji yoğunluğunda olmamasına karşın, bölgede IRA ile gerçekleşen çatışmalar ve terör eylemleri dolayısıyla İngiliz askerlerinin ölmesi üzerinde baskı yaratmaktadır. Maclellan, bu baskının bir sonucu olarak General Ford'un uyguladığı orantısız şiddeti sebep – sonuç ilişkisine dayandırarak vicdani rahatlama kazanımında bulunacak şekilde karakterize edilmiştir. Yaşanacak katliama dair fikir sahibi olsa da bunu engellemek için birkaç yüzeysel girişimden fazlasını gerçekleştirmez. Gerard Lagan polis müfettişidir. Uzun süredir bölgede görev yapan ve bölge halkını yakından tanıyan Lagan, Ford ve Maclellan'ı yürüyüşün barış ortamı içerisinde gerçekleşeceği, dolayısıyla saldırı planından vazgeçirmeye çalışmış ancak

başarılı olamamıştır. Provos üst düzey IRA yetkilisidir. İngiliz güçlerine karşı radikal eylemler gerçekleştirecek şekilde karakterize edilmiştir. Cooper'a ideolojik olarak saygı duymasa da iş birliği içerisine girmekten çekinmez. Gerard Crossan siyasal suçtan hapis yapmış İrlandalı Katolik bir gençtir. İrlandalı Protestan bir kızla aşk yaşamaktadır. Mezhep çatışması ve İngiltere baskısı gibi toplumu etkileyen durumları hem toplumsal hem de kişisel seviyede yaşayacak şekilde karakterize edilmiştir. İngiliz güçlerinin yürüyüşe saldırarak sivil halka ateş açması sonucu panikleyerek kaçmaya çalışan Crossan vurulur. Bölgenin giriş çıkışlarını tutan İngiliz güçleri Crossan'ın içinde bulunduğu arabayı durdurup içindekileri göz altına alırken Crossan ölür. Oluşan kamuoyu baskısı nedeniyle olayı sebep – sonuç ilişkisine dayandırmak için İngiliz askeri tarafından Crossan'ın bedenine sonradan suç aleti eklenir.

3.6.3. Filmin Mekanları

Filmin birincil kamusal mekanları Derry sokakları, Londonderry İnsan Hakları Örgütü Merkezi, ordu karargâhı ve hastanedir. Filmin başlıca özel mekanları ise, Cooper ve Crossan'ın tipik Katolik İrlandalı tarzındaki evleridir.

Filmde izleyiciye aktarılan Derry, mezhep ve etnik köken kaynaklı çatışmaların etkilerinden dolayı toplumsal hayat ve demokrasinin temel gereksinimlerini dahi karşılayamayacak durumdadır. “Kanlı Pazar” olayına kadar geçen süreçte düzenli bir şekilde artan askeri hareketlilik ve abluka hali, bölge insanının kendi yaşam alanında özgürce dolaşma hakkını elinden almıştır.

3.6.4. Filmin İdeolojik Analizi

Film sol ideolojiye sahip bir yapı içinde şekillenmektedir. Filmin genel öykü yapısı İrlanda halkının İngiltere'ye karşı verdiği bağımsızlık mücadelesi esnasında maruz kaldığı şiddet ve travmalar üzerine inşa edilmiştir. Filmdeki başlıca otorite figürleri İngiltere'yi temsilen General Ford ve İrlanda'yı temsilen Ivan Cooper'dır. Filmin ideolojik karşılaştırması da kahraman ve anti – kahraman kavramları çerçevesinde bu

iki isim üzerinden gerçekleşmektedir. Cooper barış yanlısı bir karakter olmakla beraber IRA'ya karşı pasif konumdadır. General Ford İngiliz Hükümeti adına devlet baskısını temsil etmektedir. Öte yandan Cooper ve sorumlusu olduğu Londonderry İnsan Hakları Örgütü, İrlanda halkının silahsız çözüm arayışı içinde olan bölümü adına sivil iradeyi temsil etmektedir. Lider konumundaki Cooper ve onu takip eden İrlandalılar isyankar tavırlar içerisinde olsa da eylemlerini şiddet içermeyen, demokratik yollardan gerçekleştirmeyi planlamaktadır. Bu doğrultuda yürüyüşün rotası Cooper tarafından egemen İngiliz güçlerinin daha az bulunduğu, stratejik bir önemi olmayan bir meydana ulaşacak şekilde değiştirilmiştir. Bu değişiklik devlet egemen güce itaat olarak algılanabileceği gibi özünde doğabilecek şiddet olaylarını mümkün olan en alt seviyeye çekme kaygısı taşımaktadır.

Film sol ideolojik kimliği dolayısıyla cinsel özgürlüğe dair olumlamalarda bulunmuştur. Çatışan mezheplerden iki gencin toplumdaki gizli olarak yaşadığı ilişki filmin sahip olduğu sol ideoloji tarafından onaylanırken, gençlerin çatışma ortamında tetiklenen travma ve korkuları üzerinden, egemen ideolojinin toplum üzerinde kurduğu baskıya dair gerçekleştirilen eleştiri izleyiciye aktarılmaktadır. Egemen ideolojiyi temsil eden General Ford despot bir karakterdir. Karakter özellikleri ve kendinden düşük rütbeye sahip olan askeri personel üzerinde kurduğu emir – komuta zinciri nedeniyle egemen İngiliz güçlerinin görevi kötüye kullanım, orantısız güç kullanımı gibi insani ve demokratik hakların ihlaline dair açtığı soruşturmalara maruz kalmamıştır. General Ford, demokratik bir yürüyüşü bir katliama dönüştürerek İngiltere'nin bölgedeki hakimiyetini arttırmayı planlamaktadır. Bu planın bir parçası olarak yerel ve ulusal basın olayların İngiliz denetiminde gerçekleştiği bir bölgeye konumlandırılmış ve egemen ideolojinin propagandasını yapması amaçlanmıştır. Film, demokrasi – hiyerarşi karşıtlığı çerçevesinde otoriteye karşı eleştirel bir bakış açısı sunmaktadır. Vurgulanan etnik köken kaynaklı sınıfsal ayrımcılık filmin geneline yayılmış durumdadır.

Film, İngiliz komandolarının operasyon öncesi, esnası ve sonrasında kendi aralarında girdiği diyaloglar aracılığıyla, İngiliz ordusunun asıl hedefinin olabildiğince çok IRA mensubunu tutuklamak ve İrlanda toplumu üzerinde baskı kurmak olduğunu

anlatmaktadır. Egemen gücün temsilcisi konumundaki askerler faşist, dengesiz ve şiddet eğiliminde tasvir edilmiştir. Egemen güç, İrlanda'nın toplumsal düzenine dair müdahalelerinin gerekçesi olarak IRA'ya bağlı terör olaylarını gösterse de Protestan mezhebine tanıdığı hak ve ayrıcalıklarla İrlanda toplumunun ayrışmasına hizmet etmektedir.

Film, hiyerarşik otoriteyi yadsımaktadır; egemen gücü temsil eden asker ve polis teşkilatının kendi içerisindeki vicdani sorgulama ve çatışmaları olayların oluşum sürecini ve sonrasını etkilememektedir. Egemen güç ve ona dair unsurlar izleyiciye vahşi, kötü, ayrımcı ve uzak durulması gereken bir varlık olarak sunulmaktadır. Yürüyüş öncesinde İngiliz komutan, birliğine olabildiğince saldırganlaşmaları yönünde emir vermiştir. Bunun sonucunda, faşist duygular içindeki yozlaşmış askerler üzerindeki fren mekanizması boşalmış ve sadistik izler taşıyan bir katliam gerçekleştirilmiştir. Bu süreci tetikleyen olay, yürüyüş içinden büyük bir gurubun Aggro Meydanı yerine Guildhal Meydanı'na yürümek için İngiliz askerlerini taşlaması olmuştur. Egemen İngiliz güçlerinin göstericilere basınçlı su ve göz yaşartıcı gaz ile müdahalesi esnasında paraşütçülerden bir askerin kişisel inisiyatifiyle sivil halkın üzerine ateş açması sonucunda halkın tepki ve protestoları şiddetini arttırmış ve bunun sonucunda Birinci Paraşüt Alayı'na müdahale izni verilmiştir. Plastik mermi kullanarak uyarı ateşi açması planlanan askerler gerçek mermi kullanarak sivil halkı ateş altına almıştır. Film, 13 İrlandalının ölümü ve perde arkasında IRA'nın güçlenişi ile sonuçlanan süreci izleyiciye sunarken, egemen ideolojiyi, İngiltere ve İrlanda'da askeri ya da sivil kayıpların sorumlusu olarak göstermektedir. Askerlerin hazırlık sürecinde kendilerini mağdur ve mağrur olarak gördükleri gözlemlenmektedir. IRA tarafından gerçekleştirilen eylemlerden çocuk, genç, kadın, yaşlı gibi temel insani ayrımlara dahi uğratılmaksızın tüm İrlanda halkı sorumlu tutulmaktadır. Temel insani ayrımların sorgulamasını yapan İngiliz askerinin kendi silah arkadaşlarıyla ötekileştirilmekle üstü kapalı tehdit edilmesi evrensel – ulusalcı karşıtlığının bir sonucudur.

Çatışmaların dinmesinin ardından egemen güce hizmet eden askerler, toplum üzerinde emperyalist ideolojiyle kurduğu baskıyı, ölü, yaralı ve yaralı yakınlarıyla dolan

hastanede elleri tetikte bekleyerek devam etmiştir. Egemen ideolojinin bu insanlık ve etik dışı tutumu eleştirel bir dil vasıtasıyla izleyiciye aktarılmaktadır. İfadesi alınan askerler ağız birliği yaparak orantısız şiddet kullanılmadığını ve yaşanan her şeyin kurallara uygun olduğunu savunmuş ve bu sürecin sonunda operasyona katılan askerler İngiltere Kraliçesi tarafından madalya ile onurlandırılmıştır. Benliğiyle vicdani çatışma içerisine giren askerin egemen ideolojinin istekleri doğrultusunda kendi inanç ve değerlerine sırtını dönmesi üzerinden emperyalist sistem eleştirilmiştir.

Bloody Sunday filmi bireyci bir anlayıştan öte, birlik olgusunu öne çıkartmaktadır. Filmin sahip olduğu sol ideolojik kimliğine bağlı olarak bir belgeselmişçesine aktüel kamera kullanımı ve sekanslar arası geçişlerde planları birbirine bağlamak yerine uzun karartmalı geçişleriyle izleyiciyi filmin içerisine, olay anına götürmeyi hedeflerken, öte yandan izleyicinin film izlediği algısından kopmamasını da hedeflemektedir.

Sivil halk maruz kaldığı askeri saldırı sonrasında barış ve demokratik haklara olan inancını kaybetmiştir. Köhne ve karanlık bir binada, çocuk, genç ve yaşlı gibi çeşitli yaş gruplarından birçok erkek İrlandalıların IRA'ya katılırken görüntülenmesi yaşanan olaylar bütününe sebep – sonuç ilişkisine dayandırmaktadır. Londonderry İnsan Hakları Örgütü Lideri Ivan Cooper yürüyüş esnasında ve sonrasında gerçekleşen olaylardan İngiltere Hükümeti'ni sorumlu tutmuş, öte yandan IRA ve İrlanda toplumu arasındaki ideolojik savaşın kazananının IRA yani şiddet olduğunu deklare etmiştir.

3.7. The Wind That Shakes the Barley (Özgürlük Rüzgârı, 2006) Filmi

2006 yılında Ken Loach tarafından çekilen filmin başrollerinde Cillian Murphy, Padraic Delaney ve Liam Cunningham yer almaktadır. Film, IRA'nın oluşum sürecine de yer vermek kaydıyla 1919 – 1921 yılları arasında gerçekleşen İrlanda Bağımsızlık Savaşını ve ardından 1922 – 1923 yılları arasında gerçekleşen İrlanda İç Savaşını konu almaktadır. Gösterime girdikten sonra küresel çapta büyük dikkat uyandıran film, 2006 Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülüne lâyık bulunmuştur.

3.7.1. Filmin Öyküsü

Film, 1920 yılında İngiltere egemenliği altındaki İrlanda'nın County Cork kentinde geçmektedir. İrlanda'nın bağımsızlık arzusu ve mücadelesi ortaya Sinn Fein adlı cumhuriyetçi ideolojideki siyasi partiyi çıkartmış, bu gelişmenin sonucunda İngiltere Krallığı isyan ve bağımsızlık mücadelesini bastırmak adına Black and Tan adlı özel kuvvetlerden oluşan askeri birliği İrlanda'ya sevk etmiştir. İşçi ve emekçilerin sendikalar aracılığıyla organize bir biçimde İngiliz güçlerine karşı gerçekleştirdiği pasif direniş, toplum hayatının birçok alanında etkisini göstermektedir. Kariyerinin başında genç bir doktor olan Damien O'Donovan, kariyerine Londra'da devam etmeyi planlamaktadır. Ağabeyi Teddy O'Donovan başta olmak üzere aile ve yakın çevresinin bağımsızlık savaşına katılması yönündeki telkinlerini reddeden Damien, devasa Kraliyet Ordusu'na karşı hiç şansları olmadığı argümanını sunmaktadır. Black and Tan gurubunun faşist ve sadistik eylemleri artan bir ivme ile devam etmektedir. Kraliyet güçlerinin İrlanda toplumuna uyguladığı zorbalık ve şiddet Damien'in ideolojisine ve kararlarına etki etmeye başlar. Damien, Micheal O Súilleabháin'in İngilizce konuşmadığı ve kraliyet askerlerine mukavemet gösterdiği gerekçesiyle herhangi bir yargılama ya da soruşturma süreci olmaksızın katledilişine tanık olur; ardından Londra'ya gitmek için tren garına gelen Damien, kraliyete bağlı Black and Tan grubunu taşımayı reddeden tren makinisti, kondüktörü ve biletçisinin silahlı gurup tarafından vahşice dövülmelerine tanıklık eder. Damien'in gördükleri karşısında cumhuriyetçi ağabeyi ve arkadaşlarına sunduğu argümanlar anlamını yitirir ve İngiliz askerlerine karşı savaşan Sinn Fein'in askeri kanadı olan IRA'ya katılır. Gerilla savaş taktikleriyle İngiliz askerlerine saldırmaya başlayan IRA, aynı zamanda İngilizlerle iş birliği içerisinde olan soylu sınıfına karşı da mücadele vermektedir. Öte yandan bölge halkı IRA'ya mümkün olan her yardımı yapmaktadır. Bir soylunun ihbarı sonucunda Damien, Teddy ve Dan başta olmak üzere birçok IRA üyesi yakalanmıştır. İrlanda asıllı bir İngiliz askerinin yardımıyla kurşuna dizilmeden kaçmayı başaran IRA üyeleri eylemlerine şiddeti arttırarak devam eder. IRA'nın özgürlük mücadelesi amacına ulaşır ve İngiltere ile İrlanda arasında ateşkes imzalanır. Ateşkesin sonucunda İrlanda Özgür Devleti kurulmuş, İngiliz silahlı kuvvetleri silahlarını yerel yönetime bırakarak ülkeyi terk etmiştir. Ancak anlaşma, İrlanda'yı İngiltere'nin dominyon ülkesi

konumuna getirmekte, parlamentosunu İngiltere Kralına bağlamaktadır. Anlaşma ülkede bölünme ve ayrışmalara sebebiyet verir. Damien tam bağımsız İrlanda için savaşıma devam edilmesi gerektiğini savunurken, onu bu savaşa girmesi için ikna eden ağabeyi Teddy savaşın bittiğini, bağımsızlığın zamanla kazanılacağını savunmaktadır. Egemen İngiliz güçlerine karşı birlikte savaşan aile ve arkadaşlar ideolojik zıtlıklardan dolayı birbirlerine düşman olmuş ve bu gerginlik iç savaşla sonuçlanmıştır. Özgür İrlanda Devleti'nin kolluk kuvveti, IRA'yı pasifize etmek ve mevcut silah ve mühimmatı ele geçirmek amacıyla Black and Tan grubuna benzer eylemlerle iç savaşta yer almıştır. IRA'nın üst düzeyi konumundaki Damien ve Özgür İrlanda Devleti askeri gücündeki ağabeyi Teddy karşı karşıya gelir. Damien, Teddy'nin yönetiminde kurşuna dizilir.

3.7.2. Filmin Karakterleri

Filmin anlatı yapısı Damien O'Donovan ve Teddy O'Donovan olmak üzere iki ana karakter üzerine inşa edilmiştir. Damien O'Donovan, İrlanda'nın County Cork kentine yaşayan yeni mezun olmuş bir doktordur. Mesleki kariyerine Londra'da devam etmeyi planlayan Damien, İngiltere'ye karşı verilecek bağımsızlık mücadelesinin fiziki savaşla kazanılamayacağını savunmaktadır. Ağabeyi ve yakın çevresinin tüm ikna çabalarına karşın Londra'ya gitmek için yola çıkan Damien, tren garında kraliyet askerlerinin tren görevlilerini darp edişine şahit olur. Bölgede yaşanan kraliyet kaynaklı sistematik zulüm ve işkence sonucunda Damien O'Donovan, Londra'da yapacağı kariyer planlarından vazgeçerek henüz oluşum sürecindeki IRA'ya katılmıştır. Aile ve arkadaşlarına son derece bağlı olan Damien savaş ortamının getirdiği psikolojik ve fiziksel travmalar karşısında duruma adapte olmayı başarsa da İngiltere Krallığı ile İrlanda arasında imzalanan anlaşmaya karşı gösterdiği direnç dolayısıyla başta ağabeyi Teddy O'Donovan olmak üzere kraliyet askerlerine karşı savaştığı eski savaş arkadaşlarıyla fikir ayrılığına düşmüştür. Tam bağımsızlık ideolojisinden son ana kadar vazgeçmeyen ve bunun gerekliliği olarak IRA'nın sahip olduğu silah ve mühimmatın yerini dominyon hükümetiyle paylaşmayı reddeden Damien O'Donovan ağabeyi Teddy O'Donovan'ın komutasındaki Özgür İrlanda Devleti'nin askerleri tarafından kurşuna dizilerek öldürülür. Bu bağlamda Damien, koyu bir idealist ve sosyalist olarak karakterize edilmiştir. Teddy O'Donovan, kardeşi

Damien'den farklı olarak en başından beri bağımsızlığın silahlı mücadeleye geleceğine inanmaktadır. IRA'nın kurucuları arasında yer alan Teddy O'Donovan bağımsızlık mücadelesini zafere erdirmek adına sivil ve askeri kayıp vermektен çekinmeyen, militarist bir şekilde karakterize edilmiş ve bunun bir sonucu olarak kahraman konumundan anti-kahraman konumuna evrilmiştir. IRA'nın bölgedeki lideri konumundaki Teddy O'Donovan İrlanda Parlamentosu'nun kararlarını yok sayarak askeri kazanç için toplumsal adaleti ötelemesiyle savunduğu ideolojiye ters düşmektedir. Takip eden günlerde İngiltere Krallığı ile imzalanan anlaşmanın getirisi olarak Teddy O'Donovan, Özgür İrlanda Devleti'nin bölgedeki askeri lideri konumuna yükselir. İngiliz Kraliyetinin çıkarları için silah altına giren Teddy, IRA'daki eski silah arkadaşlarını pasifize etmek için kraliyet askerleriyle aynı yöntemleri kullanmaktadır. Teddy, şiddete meyilli, bastırılmış duygulara sahip ve askeri disipline uygun bir şekilde karakterize edilmiştir. Teddy O'Donovan geçmişte kendi komutasında İngiltere Krallığı'na karşı bağımsızlık mücadelesi veren ve hâlen bu mücadeleye devam etmekte olan birçok insanın, eski silah arkadaşları tarafından öldürülmesini komuta etmiştir.

Dan, sendikaya bağlı çalışan bir makinisttir. Dan'ın kendisi gibi makinist olan babası Londra'da işkence altında öldürülmüştür. İrlanda'da gerçekleşen toplumsal, askeri ve politik gelişmelerin de bir getirisi olarak Dan, kraliyet güçlerine karşı sürdürülen silahlı mücadelede etkin bir rol almıştır. Savaşçı kimliğinin yanında sergilediği ideolojik analizler ve kültür sanata dair kurduğu diyaloglar aracılığıyla seyirci üzerinde sorgulayıcı ve muhalif bir etki yaratacak şekilde karakterize edilmiştir. Dan, Damien'le birlikte IRA'nın silahlarını Teddy'nin yönetimindeki Özgür İrlanda Hükümeti askerlerinden kaçırmaya çalışırken girdikleri çatışmada öldürülür. Sinéad Ní Shúilleabháin yerel halkın geneli gibi IRA destekçisidir. IRA'ya silah, mühimmat ve çeşitli lojistik konularda destek sağlayan Sinéad, Damien'in sevgilisidir. Olaylar karşısında verdiği tepkiler ve Damien'a karşı beslediği inanç ve sadakat ile izleyicinin gözünde ideal kadın imajı çizecek şekilde karakterize edilmiştir. Damien'in üzerinde yarattığı kırılma dolayısıyla önem taşıyan yan karakter Micheál Ó Súilleabháin kraliyet askerlerinin faşizan eylemlerine karşı gösterdiği mukavemet nedeniyle evinin kümesinde vahşice öldürülmüştür.

Filmde kraliyeti sembolize eden Black and Tan askeri Johnny Gogan istisnası haricinde emperyalist ideolojide ve şiddete meyilli olarak karakterize edilmiştir. Kadın, yaşlı, erkek gibi ayrımlar yapmaksızın, emperyalist ideolojinin nüfuzunu arttırmak ve İrlanda'daki bağımsızlık mücadelesini bastırmak için her türlü şiddet ve işkence türünü kullanmaktadır. İrlanda asıllı bir İngiliz olan Johnny Gogan, tanık olduğu işkence ve infazlar sonrasında psikolojik kırılmaya uğramış ve aralarından Damien, Teddy ve Dan'ın da bulunduğu birçok IRA üyesinin yargılamadan yani kurşuna dizilmekten kaçmasını sağlamış ve IRA'ya katılmıştır.

İrlanda'da yaşayan soylu sınıftan toprak sahipleri Sir John Hamilton üzerinden İngiliz muhbir ve iş birlikçisi olarak izleyiciye sunulmuştur. Kraliyete, çalışanlarından biri olan Chriss Reilly'e dair şüphelerini içeren bir mektup yazan Hamilton, Reilly'i konuşturmak için ailesi ve yakın çevresine zarar vereceğini deklare etmiş; böylelikle emperyalist ve ırkçı bir şekilde karakterize edilerek izleyiciye sunulmuştur. Hamilton, Damien'in eliyle IRA tarafından önce esir alınmış ardından da infaz edilmiştir. Chriss Reilly 17 yaşında, İrlandalı bir çiftlik işçisidir. Toprak sahibi Hamilton ve kraliyet askerlerinin kendisi ve ailesi üzerinden gerçekleştirdiği tehdit karşısında IRA'ya dair isim ve bilgileri egemen güçlerle paylaşır. Bu eyleminin sonucunda IRA kararıyla Damien tarafından infaz edilir. Reilly, sindirilmiş ve çaresiz bir şekilde karakterize edilmiştir.

Filmdeki İrlandalı gerilla karakterlerini Özgür İrlanda Hükümeti'nin kuruluşundan sonra iki grup halinde incelemek mümkündür. Damien O'Donovan yönetiminde kalan ve aktif olarak silahlı mücadeleye devam eden gurup, fiziki ve diplomatik olarak tam bağımsızlık istemektedir. Gurup idealist ve kararlı biçimde karakterize edilmiştir. Öte yandan Teddy O'Donovan yönetiminde Özgür İrlanda Hükümeti üniforması giyen eski gerilla gurubu konformist ideolojide karakterize edilmiştir.

3.7.3. Filmin Mekanları

Filmin başlıca kamusal mekanları County Cork şehir merkezi ve kırsalı, bar, tren garı, kilise, karakol, İrlanda Parlamento binası ve sinema salonu olarak izleyiciye sunulmaktadır.

Filmin başlıca özel mekanları ise, IRA'nın County Cork kırsalındaki hücre evi, Peggy'nin IRA karargâhı olarak da kullanılan çiftlik evi, Sin John Hamilton'un çiftliği, Danny ve Peg'in kırsal alandaki evidir. Sir John Hamilton'un çiftliği haricinde filmdeki özel mekanların geneli aynı yapı ve durumdadır. İrlanda halkı duvarları örme taş, çatısı ise kuru otlarla kaplı evlerde yaşamaktadır.

Soylular haricinde bölgede toprak sahibi yoktur. İrlanda halkının evindeki eşyaların nitelik ve niceliği toplumun iktisadi gücünün düşüklüğünü sergilemektedir. County Cork sokakları kırsal bölgelere göre yapısal bazda daha fazla ilerleme kaydetmiştir.

3.7.4. Filmin İdeolojik Analizi

Film, İrlanda'nın bağımsızlık süreci esnasında doğup şekillenen IRA ve İrlandalıların egemen hiyerarşi karşısında verdikleri varoluş mücadelesi üzerine inşa edilmiştir. Film, İrlanda toplumunun kendi içinde ve dış güçlerle yaşadığı ortak sıkıntı ve çatışmaları anlatarak birey ve gruplar arasındaki benzerlik ve farklılıkları izleyiciye aktarmaktadır. Filmde hiyerarşik otorite yadsınırken, egemen ideolojinin temsilcileri eleştirel bir anlatı diliyle izleyiciye aktarılmıştır. Öte yandan kullanılan anlatı dili ve görsel dil ile egemen hiyerarşik otorite vahşi, emperyalist, şiddete eğilimli bir tasvir ile izleyiciye sunulmaktadır.

Toprak sahibi soylular, kraliyet ordusu ve polis teşkilatı gibi egemen ideoloji temsilcileri filmde İrlanda toplumunun genelini sınıf farkı gözetmeksizin dışlamakta ve ötekileştirmektedir. Egemen ideolojinin bu tutumu eleştirel bir dil ile izleyiciye sunulmaktadır.

Filmin sol ideolojide üretilmesinin bir sonucu olarak, filmdeki kahraman figürlerinin büyük bir kısmı sıradan halk kitlelerinden, işçi sınıfından oluşmaktadır. Filmin genel yapısı içerisinde ideolojik eleştiri, karşılaştırma ve yargılamalar kahraman ve anti – kahraman çerçevesinde Damien O'Donovan ve Teddy O'Donovan üzerinden gerçekleştirilmektedir. Birlik algısından öte bireysel anlayışa sahip, apolitik bir yapıdayken, egemen ideolojinin toplum üzerindeki eylemlerine şahit olduktan sonra sol ideolojik kimliğe bürünen Damien, sol ideolojinin temsilcilerinden olan ağabeyinin izinden ilerlemektedir. Kahramanlıktan anti – kahramanlığa evrilen süreç içerisinde Teddy O'Donovan, sol ideolojinin lideri ve temsilcisi durumundayken İngiltere ile imzalanan, ülkedeki fiziki İngiliz varlığını sona erdirip, iktisadi ve kültürel sömürünün devamını yasallaştıran anlaşmanın sonucunda, İngiltere'ye bağlı bir dominyon olan İrlanda Özgür Hükümetinin silahlı kuvvetlerinde rütbe sahibi olmuştur.

Dışarıdakiler – içeridekiler karşıtlığı kapsamında karakterler kendi ideolojileri haricinde kalan kişi ve örgütleri dışlamaktadır. Filmin genel anlatı yapısında egemen ideolojiyi temsil eden kraliyete bağlı silahlı kuvvetlerin İrlanda toplumuna yaklaşımları, egemen ideolojiyi olumlayan davranışları ve şiddet olayları, İrlanda hakkında bağımsızlık mücadelesini başlatan ortak toplumsal psikolojinin oluşumunda yer alantemel etkenler olarak izleyiciye sunulmaktadır.

Film, egemen ideolojinin emperyalist gelişim şeklini eleştirel bir anlatı diliyle yadsıyarak izleyiciye aktarmaktadır. Kraliyete karşı sürdürülen bağımsızlık mücadelesi devam ederken ülkede baş gösteren yoksulluk ve kıtlık, fahiş faizlerle çalışan tefecilerin türemesine neden olmuştur.

İrlanda toplumunun temsilcisi durumundaki parlamento üyeleri konformist ve zayıf karakterler olarak tasvir edilmektedir. Egemen ideolojiyi temsil eden İngiltere'nin savaş tehdidi karşısında direnç göstermeyen İrlanda Parlamentosunun IRA ve IRA üzerinden İrlanda toplumunun vermiş olduğu bağımsızlık mücadelesini yok sayarak

kralın yaptırımlarını kabul etmesi eleştirel bir dil ve karşılaştırmalar aracılığıyla izleyiciye sunulmaktadır.

Filmde, insan davranışlarına karşı yargılamada katı bir tutum gözlemlenmektedir. Hem İrlandalı hem de İngiliz liderler, toplumu kendi ideolojilerinin ilan ettiği kurallara uymaya zorlamaktadır. İrlanda Parlamentosu tarafından olumsuz bir bakış açısıyla değerlendirilen Teddy O'Donovan'ın kraliyetle imzalanan anlaşma sonrasında egemen gücün hizmetine girerek kardeşi ve silah arkadaşlarını, yine silah arkadaşları tarafından kurşuna dizilmesini emretmesi bu durumun örneği niteliğini taşımaktadır.

Filmde çevre – kalıtım karşıtlığı net bir şekilde kendisini göstermektedir. Soy ve kökenler İrlanda toplumuna dahil bireylerin yaşam tarzları ve standartlarını belirleyen başlıca etkenler arasında önce çıkmaktadır. Örneklendirecek olursak, kraliyet güçlerine karşı savaşan tren makinisti Dan'ın babasının da bir tren makinisti olması ve egemen ideoloji tarafından işkence altında öldürülmesi çevre – kalıtım karşıtlığının bir sonucudur.

Film demokrasi – hiyerarşi karşıtlığı kavramını otoriteye karşı eleştirel bir yapı ile sunmanın yanında, askeri ve sivil tüm organlarda hakim olan emir komuta zinciri, ast – üst ilişkisi ve bunun bireyler üzerindeki psikolojik yan etkilerini eleştirel bir dille aktarmaktadır.

İrlanda toplumunun kraliyete karşı verdiği fiziksel bağımsızlık mücadelesi, İngiltere İrlanda Anlaşması'nın ardından ilan edilen dominyon statüsündeki Özgür İrlanda Hükümeti'nin kurulmasının ardından İrlanda iç savaşına dönüşmüş ve egemen ideoloji tek bir mermi ateşlemeden İrlanda topraklarını iktisadi olarak sömürmeye başlamıştır. Toplumsal güç dengeleri ve dinamiklerindeki değişimin bireylerin ideoloji ve inançlarına olan etkileri yadsınarak izleyiciye aktarılmaktadır.

3.8. *Hunger* (Açlık, 2008) Filmi

Siyahi İngiliz yönetmen Steve McQueen'in 2008 yılında çektiği "Hunger" adlı film yönetmenin ilk uzun metrajlı filmidir. Filmin başrolünde Michael Fassbender yer alırken, ikincil karakterler Liam Cunningham, Stuart Graham, Davey Gillen ve Stuart Lohan tarafından canlandırılmıştır. Film, egemen ideolojiye karşı bağımsızlık mücadelesi vermek amacıyla genç yaşta IRA'ya katılarak aktif mücadele veren Bobby Sands'ın cezaevinde maruz kaldığı insanlık dışı muamele ve bu duruma karşı kendi bedenini bir eylem aracı olarak kullanmasının gerçek öyküsünü konu almaktadır. Film, gösterime girdikten sonra senaryo, çekim teknikleri, oyunculuk ve filmin izleyici üzerinde bıraktığı psikolojik etkiler dolayısıyla küresel çapta büyük ilgi uyandırmış ve gösterime girdiği 2008 yılından itibaren Cannes Film Festivali de dahil olmak üzere birçok yarışma ve festival tarafından çeşitli ödüllere lâyık bulunmuştur.

3.8.1. Filmin Öyküsü

Film, 1980 – 1981 yıllarında Kuzey İrlanda, Belfast'ta bulunan ve filmde Maze Hapishanesi olarak adlandırılan Long Kesh Hapishanesinde geçmektedir. Film, İngiltere'ye karşı silahlı bağımsızlık mücadelesi veren ve tutuklanan IRA militanlarının İngiliz hükümetinden talep ettiği politik hakları ve bu amaç doğrultusunda gerçekleştirilen eylemleri konu almasının yanında, tutuklu ya da tutuksuz IRA militanları ve hapishane personelinin içinde olduğu psikolojik ve fiziksel şiddet alışverişini izleyiciye aktarmaktadır.

1969'dan 1980'e kadar geçen süreç içerisinde İngiltere - İrlanda çatışmalarının yanı sıra bölgede gerçekleşen Katolik Protestan çatışmalarının sonucunda 2187 kişi silahlı saldırı, çatışma ve bombalama gibi olaylar neticesinde öldürülmüş ve bunun sonucunda İngiltere Hükümeti milis mahkumlara tanınan serbest kıyafeti ve iş kollarından muafiyeti kapsayan politik hakları yürürlükten kaldırmıştır. Tutsak durumdaki IRA militanlarının hapishane üniforması giymeyi reddetmesi sonucunda "battaniye protestosu" olarak anılan, mahkumların hapishane kıyafeti giymeyerek çıplak ya da battaniyeye sarılı bir şekilde yaşamlarını sürdürdüğü protesto eylemi

başlamış, bu durum mahkumlar ve hapishane personeli arasındaki gerilimin yükselmesine sebebiyet vermiştir. IRA militanlarının direnişlerini kırmak amacıyla hapishane üniforması giymeyi reddeden mahkumların temel yaşam şartlarında kısıntıya gidilmiştir. Direnişçi mahkumların hücrelerinden eşyaları çıkartılmış ve mahkumlara verilen yemek miktarı minimum seviyeye indirilmiştir. Uygulamaya geçirilen yaptırımların sonuçsuz kalması üzerine, hükümet yetkililerince protestoya katılan mahkumların havalandırma izinleri kaldırılmış, mahkumlar 24 saatlik hücre hapsine tabi tutulmaya başlanmıştır. Gerilimin büyük bir ivmeyle yükselişe geçmesi iki tarafta da şiddetle ilişkili sonuçlar doğurmuş, toplamda 19 hapishane görevlisi öldürülmüş ve onlarca IRA üyesi işkence ve dayığa maruz kalmıştır. Militan mahkumlar, duş esnasında hapishane yönetiminden şiddet gördüklerini gerekçe göstererek “yıkanmama protestosu”nu başlatmıştır. Yıkanmama protestosu esnasında hapishane görevlisine mukavemet gösteren IRA militanının tecrit koğuşunda şiddete maruz kalması sonucunda mahkum durumdaki IRA militanları hücrelerindeki eşyaları parçalayarak hapishane yönetiminin duş inşa etmesini talep etse de, yönetim hücrelerden tüm eşyaları çıkartarak mahkumlara şilte, battaniye ve lazımlık dağıtarak mahkumların taleplerini görmezden gelmiştir. Talepleri karşılanmayan mahkumlar hücrelerinden çıkmayı reddederek lazımlıkta biriktirdikleri kişisel atıkları ile hücre duvarlarını sıvamışlardır. Battaniye ve yıkanmama protestoları ile birlikte mahkum IRA militanları tarafından hükümetten talep edilen politik hakların kabul edilmemesi sonucunda mahkumlar açlık grevi başlatmışlardır. Açlık grevinin ilerleyen günlerinde bir mahkumun komaya girmesi sonucunda Başbakanlık görevini Margaret Thatcher’ın üstlendiği İngiltere Hükümeti mahkumların politik hak taleplerinin kabul edildiğini bildirerek açlık grevini sonlandırsa da, taleplerin hiçbiri yürürlüğe girmemiştir. İngiltere Hükümeti’nin kabul ettiği şartların yürürlüğe girmeyişi ve hapishanede mahkumların maruz kaldıkları insanlık dışı muamele sonucunda, bir bombalı saldırının faili olmakla itham edilen ve mahkum durumda olan Bobby Sands önderliğindeki toplam 10 mahkum açlık grevine başlamıştır. Thatcher hükümetinin taviz vermeyen ve kraliyet yanlısı politikaları nedeniyle IRA açlık grevindeki mahkumlara açlık grevine son vermeleri yönünde yönlendirmede bulunsa da, Sands ve diğer mahkumlar eylemlerine hayatlarını kaybedinceye kadar devam etmişlerdir. Mahkumiyeti esnasında parlamento seçimlerine Sinn Fein tarafından aday gösterilen Bobby Sands milletvekili seçilmiştir. Tutuklu ve açlık grevindeki bir milletvekili

olarak dünya kamuoyunun ilgisini üzerine ve savunduğu davaya çekmeyi başaran Sands, açlık grevinin 66. gününde hayatını kaybetmiştir.

3.8.2. Filmin Karakterleri

Filmin anlatı yapısı Bobby Sands'i ana karakter konumuna alarak inşa edilmiştir. Bobby Sands, Kuzey İrlanda, Belfast'ta bulunan Long Kesh hapisanesinde mahkum durumda olan bir IRA önderidir. Egemen ideolojinin hapisane görevlileri eliyle uyguladığı fiziksel ve psikolojik şiddet karşısında hayatı pahasına savunduğu davasından vazgeçmeyerek ideolojisine olan bağlılığını eylemselleştirmiştir. Çocukluk yıllarında aldığı papazlık eğitiminin yanı sıra kırsal bölgede uzun mesafeli koşu yarışlarına katılmış olan Sands, sahip olduğu psikolojik ve fiziksel dayanıklılığın yanı sıra gerektiğinde sorumluluk almaktan ve fedakarlık yapmaktan çekinmeyen bir lider olarak karakterize edilmiştir.

Filmdeki yan karakterler iki farklı grup altında incelenebilir; ilk grup, ideolojisi Bobby Sands ile aynı doğrultuda olan Peder Dominic Moran, Davey Gillen ve Gerry Campbell başta olmak üzere mahkum durumdaki IRA militanları ve militanların ailelerinden oluşmaktadır. Peder Dominic Moran, Londonderry, Killrea bölgesinde yaşayan ve kraliyet güçlerince hoş karşılanmayan Katolik bir pederdir. Piskoposluk ile ideolojik farklılıklar taşıyan Peder Moran, kendisinden 8 yaş küçük olmasına karşın 28 yaşında Katolik Rahibi olarak maddi ve toplumsal statü kazanan kardeşinin aksine düşük bir ücretle gezici pederlik yapmaktadır. Peder Moran, Sands'in davranış ve niteliklerine karşı duyduğu saygıyı deklare etmekten çekinmeyecek biçimde karakterize edilmiştir. Davey Gillen IRA mensubu olmaktan 6 yıl, Gerry Campbell ise aynı suçtan 12 yıl hüküm giymiş mahkumlardır. Tutuklu durumdaki IRA militanlarını temsilen izleyiciye sunulan karakterler gördükleri fiziksel ve psikolojik işkence sonucunda, fiziken ve psikolojik olarak çeşitli travmalar geçirseler de baskı karşısında ideolojilerinden feragat etmeyecek biçimde karakterize edilmişlerdir. Mahkum durumdaki IRA militanlarının aileleri ve sevgilileri mahkumlarla aynı ideolojinin destekçileri olarak karakterize edilmiştir. Mahkum yakınları, mahkumların

dış dünyada olanları öğrenmeleri ve eylem planı oluşturmaları yönünden yüksek önem taşımaktadır.

Yan karakterlerin ikinci grubu hükümet görevlileri, hapishane görevlileri ve polis gücünden oluşmaktadır. Filmin anlatı yapısı, hapishane görevlilerini ve içinde buldukları tedirgin ruh halini ve travmalarını temsilen Gardiyan Raymond Lohan'ı öne çıkartmaktadır. Lohan, IRA mensubu mahkumlara uyguladığı işkence ve şiddetin IRA aracılığıyla geri tepmesine dair yaşadığı korku nedeniyle sivil yaşantısındaki her adımını sorgulayarak ve korkarak atan, donuk, hissiz biri olarak karakterize edilmiştir. Mahkumlara uyguladığı insanlık dışı muamele esnasında hiçbir vicdani emare göstermeyen Lohan, bilinci kapalı durumda olan ve huzurevinde yaşayan annesine yaptığı ziyarette psikolojik ve fiziksel korunma güdüsünü göz ardı etmiştir. Bu eylemin bir sonucu olarak, bir IRA tetikçisi tarafından başının arkasından vurularak bilinci kapalı durumdaki annesinin kucağında öldürülmüştür. Kraliyete bağlı kolluk kuvvetleri duygusuz, şiddete meyilli ve vahşi bir şekilde karakterize edilmiştir. Mahkumlara karşı gerçekleştirilen işkence ve şiddet içerikli insanlık dışı uygulamaların öncesinde ve esnasında takındıkları tutum ve gerçekleştirilen eylemden aldıkları haz, gerçekçi bir anlatı dili ile izleyiciye aktarılmaktadır.

3.8.3. Filmin Mekanları

Filmin başlıca kamusal mekanları Maze Hapishanesi, Belfast sokakları ve Londonderry bölgesinin kırlık alanlarıdır. Maze Hapishanesi, IRA mahkumlarının hücreleri haricinde standartlara uygun nitelikte olsa da, IRA mahkumlarının hücre ve koridorları gerek mahkumların protestoları gerekse hapishane görevlilerinin uyguladığı fiziksel ve psikolojik işkencenin bir parçası olarak kirli ve viran durumdadır. Öte yandan Belfast sokakları sakin ve boş olarak gösterilmektedir.

Filmin başlıca özel mekanları ise Raymond Lohan'ın evi ve Lohan'ın annesinin kaldığı huzurevidir. Gardiyan Lohan'ın karısıyla birlikte yaşadığı, orta sınıfın iktisadi gücü ile örtüşen evi, klasik İngiliz tarzında dekore edilmiştir.

3.8.4. Filmin İdeolojik Analizi

Film, Demir Leydi lakaplı Margaret Thatcher'ın başbakanlığı döneminde hapishanelerde mahkum durumda olan IRA militanlarının İngiltere Hükümeti'ne karşı, politik haklar konusunda sürdürdükleri mücadele üzerine inşa edilmiştir. Film İngiltere ve İrlanda arasında süregelen çatışmaları, Bobby Sands'i olay örgüsünün merkez noktasında konumlandırmak suretiyle izleyiciye aktarmaktadır. Öte yandan görsel ve işitsel anlatı dili dolayısıyla derin bir gerçeklik algısı sunan film izleyiciyi hapisanedeki kaos ortamının içine çekmektedir.

Film demokrasi – hiyerarşi karşıtlığı çerçevesinde mevcut olan hiyerarşik otoriteyi eleştirel bir perspektifle seyirciye sunmaktadır. Egemen ideoloji mevcut her alanda mahkumların üzerinde baskı oluşturmak amacıyla acımasız ve şiddete meyilli bir yapı içerisinde gelişmektedir. İngiltere Başbakanı Margaret Thatcher egemen ideolojinin zirvesini temsil ederken, vali, hapishane müdürü, hapishane görevlileri ve polis gücü emperyalist ideolojilerinin gerekliliği olarak ast – üst ilişkisi içerisinde eylemlerini gerçekleştirmektedir. Vali ve hapishane müdürü egemen ideolojinin yönetim ve karar mekanizması içerisinde konumlanırken, hapishane görevlileri ve polis gücü otorite figürü olarak konumlanmıştır. Mahkumların direnişlerini kırmak amacıyla egemen ideolojinin hizmetindeki hapishane görevlileri tarafından gerçekleştirilen şiddet ve işkence eylemleri görevlilerin üzerinde herhangi bir psikolojik yük ya da sorumluluk bırakmamaktadır. Öte yandan sürecin içinde şiddet kullanarak düzeni sağlamakla yükümlü olan polis gücünün, gerçekleştirdiği eylemden haz aldığı gözlemlenmektedir. Bu durumun neticesi olarak film hiyerarşik otoriteyi eleştirmenin yanında, egemen ideolojiye karşı sürdürülen bağımsızlık mücadelesini yüceltmektedir.

Filmde, dışarıdakiler- içeridekiler karşıtlığı hapishane görevlileri ve polis gücünün mahkum durumdaki IRA militanlarına uyguladığı fiziksel ve psikolojik işkence ile kendisini göstermektedir. Öte yandan mahkum durumdaki IRA militanlarının hapishane görevlilerine ve polis gücüne karşı saldırıları da dışarıdakiler - içeridekiler karşıtlığının bir göstergesidir.

Filmde egemen ideolojinin son ve en küçük halkasını temsil eden Gardiyan Raymond Lohan'ın mahkumlara karşı olan tavrı, mahkumlara karşı gerçekleştirdiği şiddet eylemleri ve IRA militanlarını egemen ideolojinin eliyle asimile ya da bertaraf etme çalışmaları, Lohan'ın annesini ziyaret ettiği bakım evinde bir IRA militanı tarafından vurularak öldürülmesinin gerekçesi olarak sebep – sonuç ilişkisi içerisinde izleyiciye aktarılmaktadır. Film Gardiyan Lohan'ın ölümüne kadar geçen süreç içerisinde gerçekleştirdiği eylemleri ve bu eylemlerin ait olduğu ideolojiyi yadsırken, IRA militanlarının adalet ve intikam için egemen ideolojiye karşı silahlı mücadele içerisine girmelerini olumlamaktadır.

Film egemen ideolojinin emperyalist eylem ve kararlarını eleştirel bir tavırla izleyiciye aktarmaktadır. Birey, egemen ideolojinin karar ve isteklerine itaat etmek zorundadır. Aksi takdirde egemen ideoloji eliyle uygulanacak fiziksel ve psikolojik şiddet unsurları, egemen ideoloji tarafından nedensellik ilişkisine dayandırılacaktır.

Filmde ideolojik farklılıklar eleştiri ve yadsıma amacıyla izleyiciye aktarılmaktadır. Davey Gillen adlı mahkum durumdaki IRA militanı, kendi kıyafetlerini giymeyi de kapsayan politik haklara dair talepte bulunması sonucunda hapishane kayıtlarında “uyumsuz mahkum” olarak fişlenmiştir. Emperyalist egemen ideolojiye göre bağımsızlık mücadelesi içerisindeki Katolik İrlandalılar susturulması, etkisiz hale getirilmesi ve asimile edilmesi gereken bir topluluktur.

Filmde, İngiliz Hükümeti'nin otorite ve baskısını temsil eden hapishane görevlileri ve polis gücü acımasız, şiddete meyilli ve faşist ideolojide tasvir edilir. İngiltere Hükümeti'nin otoritesini temsil eden kimselerce mahkumlara uygulanan insanlık dışı işkence ve şiddet gerçekçi bir görsel dil vasıtasıyla izleyiciye aktarılmaktadır. Filmde Başbakan Thatcher, vali, hapishane müdürü, hapishane görevlileri ve polis gücü eleştirel bir anlatı ile yadsınmaktadır. Egemen ideoloji bağımsızlık mücadelesi veren sol ideolojiyi mahkûm ederken, benzer eylemler gerçekleştiren sağ ideolojiyi ve ona bağlı grupları korumaktadır. Sands ile ilgilenen hastabakıcının elindeki UDA dövmesi;

UDA'nın Katolik IRA'ya karşı savaşan bir Protestan örgütü olması bu durumu kanıtlar niteliktedir.

Filmde hemen her sekansta gözlemlenen egemen ideoloji eleştirisine dair bir diğer örnek, kullanılan “tüy” metaforudur. Hapishanenin revir odasında yavaşça süzülerek yere düşen tüy, açlık grevi nedeniyle gün geçtikçe kilo kaybedip adeta eriyen Sands'ın bedeninin kendisini tüketmesini sembolize etmektedir.

Film sol ideolojik kimliğine bağlı olarak, gerek egemen gücün baskısı, gerekse IRA'nın telkinlerine karşın savundukları ideolojiden ve davadan vazgeçmeyen başta Bobby Sands olmak üzere mahkum durumdaki IRA militanlarının ideoloji ve eylemlerini olumlamaktadır.

Film öyküsünün gerçekliğini görsel dilinin bünyesinde barındırdığı uzun sekanslar, sabit kamera, yakın plan çekimler ve alan derinliğindeki değişikliklerin yanında filmin geneline yayılan diyalogsuz sahneler ile pekiştirerek egemen ideolojinin yadsınması ve eleştirilmesi amacıyla izleyiciye sunmaktadır.

Film egemen ideolojinin ırkçı ve mezhepsel ayrılıkçı yapısını katı bir şekilde eleştirirken vatanseverlik ve direniş olgularını olumlamaktadır. Sands'in Peder Moran'la hapishanenin görüşme salonunda gerçekleştirdiği konuşma esnasında çocukluk yıllarında maruz kaldığı şiddet ve ayrımcılık karşısında gösterdiği mücadelesi bu duruma örnek teşkil edecek niteliktedir. Öte yandan bu durum Sands üzerinden İrlanda toplumunun maruz kaldığı, temelinde Katolik – Protestan çatışmalarını neden – sonuç ilişkisi ile izleyiciye aktarmaktadır.

SONUÇ

İrlanda ve İngiltere arasında yaşanmış ve halen toplumsal, politik ve askeri etkileri sürmekte olan bağımsızlık – egemenlik mücadelesi her ne kadar yapısı itibariyle politik olsa ve materyalini üreticisinin ideolojisinden sinema sanatı aracılığıyla dünya toplumlarına aktarsa da, filmlerin ideolojik ve propagandaya dair amaçları üzerinde durulmamıştır. İrlanda, IRA ve İngiltere temalı filmler sinema çevrelerinde ve toplum bilincinde daha çok biyografi, dram ya da savaş filmi türünde ticari sinema yapıtları olarak değerlendirilmiştir. Bu filmlerin ticari sinema yapımlarıyla gösterdikleri türsel ve biçimsel benzerlikler yadsınamaz, ancak bu filmler aynı zamanda birden çok ideolojik yapının izleyiciye aktarılmasına da aracılık etmektedir.

Ticari olarak popüler tür isimleriyle nitelendirilen bu filmler egemen ideoloji ve karşıt ideoloji yönünden değerlendirilirken ve filmlerde aleni olarak izleyiciye sunulan politik söylemler çözümlenirken, filmlerde izleyiciye sunulan karakter ve toplulukların yaşam tarzları, ideolojileri, talepleri ve iddiaları da bu çözümlenmeye dahil edilmelidir.

Siyasal İrlanda sinemasının etrafında şekillendiği başrol oyuncularının karakterleri irdelenirken, karakterlerin mensubu olduğu, egemen ideolojinin İrlanda halkına uyguladığı baskı ve sömürge politikası sonucunda yönelmek durumunda kaldıkları ya da egemen ideoloji tarafından mensubu olmakla suçlandıkları IRA adlı örgütün irdelemenin kapsamına alınması gerektiği gibi, karakterlerin bu örgütle olan ilişkilerini de irdelemenin kapsamı içerisine dahil etmek gerekmektedir. Siyasal İrlanda sinemasında, İrlanda'yı temsil eden başrol karakterleri arasında eğitim, iktisadi güç ve meslek gibi konularda farklılıklar gözlemlense de din, ideoloji, azim, sadakat ve kararlılık gibi ortak noktalar öne çıkmaktadır. İrlanda toplumundaki genç nüfusa yaptığı propagandaya dair niteliği irdelendiğinde, filmler başrol oyuncularının İrlanda toplumunun maruz kaldığı baskı ve işkence neticesinde İngiltere'ye karşı sürdürülen silahlı bağımsızlık mücadelesi içinde yer almaları, bu ideolojik davanın destekçisi olmaları gerektiği ve IRA'nın saldırılarının nedensellik ilkesine dayandığı görüşünü

izleyiciye aktarmaktadır. Örneğin *In the Name of the Father* filminde, gençlik heyecanlarının peşinden koşarak İngiltere'ye göçen apolitik Gerry Conlon, kendisi, arkadaşları ve başta babası olmak üzere ailesinin büyük bir kısmı tutuklandıktan sonra maruz kaldığı fiziksel ve psikolojik şiddet ve babasının ölümünün ardından politik görüş sahibi olarak bağımsızlık mücadelesinin bir temsilcisi olmuştur. *Bloody Sunday* filminde, silahlı mücadeleye bütünüyle karşı olan Ivan Cooper, İngiliz askeri gücününün sivil halka saldırması ve 17 silahsız sivili öldürmesi sonucunda demokratik mücadeleye olan inancını yitirmek sureti ile ölenlerin isimlerinin açıklandığı basın toplantısı esnasında İrlanda halkının IRA'dan başka çaresi kalmadığını deklare etmiştir. *The Wind That Shakes The Barley* filminde iktisadi olanakların ve kariyer olanaklarının gelişmişliğinden faydalanmak adına İngiltere'ye göçmeye hazırlanan, komformist düşünce yapısındaki Damien O'Donovan, İngiliz güçlerinin İrlanda toplumuna karşı yürüttüğü baskıcı ve vahşi uygulamalar sonucunda politik görüş kazanarak IRA'ya katılmış ve örgütün kurucu üyeleri arasında yer almıştır. *Hunger* filminde IRA önderlerinden Bobby Sands mahkûm durumdayken dahi egemen güçle işbirliği yapmayı reddederek ömrünün son anına kadar benimsediği ideoloji için savaştan vazgeçmemiştir.

Siyasal İrlanda sinemasında egemen gücü temsil eden başrol karakterleri arasında eğitim, din, sınıf ve ideolojik olarak ortaklık gözlemlenmektedir. Filmlerde egemen gücün otorite figürleri acımasız, şiddete eğilimli, teknolojik, sayıca IRA ve bölgedeki tüm milis örgütlerden daha yüksek olduğu vurgusuyla izleyiciye aktarılmaktadır. Üretilen filmlerin üreticisinin ideolojisinde olması durumu ve filmlerin yapım sürecinde egemen gücün temsilcisi İngiltere'nin de bulunduğunu göz önüne alındığında, siyasal İrlanda sinemasında egemen gücü temsil eden başrol karakterlerinin egemen gücün yayılmacı ve ideolojik nedenler dolayısıyla şiddet kullanımından çekinmeyecek yapıda olduğunun, öte yandan uygulanan şiddetin gerçekleşen toplumsal olaylarla nedensellik ilişkisi içinde olduğunun propagandası yapılmaktadır. Filmlerde egemen güç tarafından yargılanan, suçlanan ve cezalandırılan karakterlerin masumluluğu ya da haklılığı ortaya çıksa da egemen gücün herhangi bir yaptırıma maruz kalmayıp, egemen gücün dokunulmaz olduğu izlenimini alt metinler aracılığıyla izleyiciye vermektedir. Öte yandan egemen gücün uyguladığı şiddetin IRA'nın gerçekleştirdiği eylemlerde nedensellik ilişkisi ile birlikte izleyiciye

sunulması suretiyle, egemen gücün uyguladığı şiddet birey ve toplum psikolojisi nezdinde normalleştirilmektedir. *Bloody Sunday* filminde göstericilerin kraliyet güçlerine taş atarak saldırıya geçmesi ya da *In the Name of the Father* filminde sivil bir mekânın bombalanması üzerine IRA militanının herhangi bir pişmanlık emaresi göstermemesi, İngiltere'nin uyguladığı şiddetin izleyici nezdinde sebep – sonuç ilişkisine yerleştirilmesine hizmet etmektedir. Örnekleme dahil olan filmlerin tümünde, egemen ideolojiyi temsil eden, aynı zamanda egemen ideolojinin amaç ve çıkarları için çeşitli fiziksel ve düşünsel eylemler gerçekleştiren başrol oyuncularını umursamaz, şiddete eğilimli ve organize bir biçimde izleyiciye aktarılmıştır.

Genel anlamıyla özgürlük, temel insan haklarından biridir. Fakat özgürlük algısının sinemaya aktarılması, sinemacının ideolojik görüşüyle bağlantılı olarak değişiklik göstermektedir. Gerçekçi ve toplumsal sinema çerçevesinde, silahlı bağımsızlık mücadelesi içerisine girmek durumunda kalan sıradan bireyler, gerçekleştirdikleri ya da maruz kaldıkları eylemler neticesinde egemen gücün ve sahip olduğu emperyalist ideolojinin hedef ve kurbanları olarak izleyiciye sunulmaktadır. Örneğin *Hunger* filminde IRA mahkumlarının politik hakları için açlık grevi eylemine başlayarak ölüme yatan Bobby Sands, çocukluk yıllarında din eğitimi alırken İrlanda'ya İngiltere'den sığırayan ve Protestanların mezhepsel birlik dolayısıyla İngiltere tarafından pozitif ayrımcılık ile koruma altına alınmasıyla tırmanışa geçen Katolik – Protestan çatışmanın ortasında doğup büyümüş bir karakterdir ve son nefesine kadar bu çatışmanın bir parçası olarak kalmıştır. Örnekleme dahil olan filmlerde öne çıkan bir başka yaklaşım karakterlerin eylem ve kararları kabullenmeye dair yaklaşımlarıdır. Filmlerde karakterler, uygulanacak eylemler ve şiddet içerikleri, adalet sistemi, iç hukuk gibi olgularda ortak bir paydada buluşmasalar da, anti – konformizm, eşitlik ve bağımsızlık olgularında ortaklık göstermektedirler.

Sinema, üretim ve gösterim süreçleri dolayısıyla politik amaçlarının ve kitle iletişimine yönelik unsurların yanında ticari kazanç olgusunu da bünyesinde barındırmaktadır. Dünya üzerinde gerçekleşen toplumsal, politik ve askeri olaylar tekil olarak ele alındığında birbirinden bağımsız durumda olsa da, altında yatan ideoloji ve toplumların maruz kaldıkları fiziksel ve psikolojik etkiler yönünden ortaklık

göstermektedir. Filmler konu ve ideolojileri gereği İrlanda ve İngiltere toplumlarını doğrudan hedef kitle statüsüne aldığı gibi, dünyanın herhangi bir bölgesinde benzer olayları yaşayan birey ve toplumlara da hitap etmektedir. Bu durumun bir neticesi olarak filmler egemen ideolojinin gizli propagandasını yapmasının yanında, egemen ideolojinin kapitalist bir yaklaşımla kendi yarattığı toplumsal ve siyasal olayları sinema aracılığıyla iktisadi kârlılığa dönüştürmesine hizmet etmektedir. Öte yandan bahsi geçen filmlerden elde edilen kâr, ülke ve yönetici sınıfın ideolojisine bağlı kalmaksızın sinema filmi üretilmesini ve bağımsız sinemacılar tarafından üretilen sinema filmlerinin üretim niteliklerinin ticari sinema filmleriyle eşdeğer seviyeye taşınmasını mümkün kılmaktadır.

İrlanda – İngiltere ortak yapımı filmlerde İrlanda'yı, IRA'yı ve İngiltere'yi temsil eden otorite figürlerinin izleyiciye aktarılış biçimleri, üzerinde durulması gereken bir husustur. İrlanda ve IRA'yı temsil eden otorite figürleri sınıf, meslek, ekonomik güç gibi unsurlar dikkate alınmaksızın izleyici ile etkileşime girebilecek ve izleyici üzerinde neden olduğu empati duygusu ile izleyiciyi olayın ve filmin gerçekliğine dahil edecek biçimde izleyiciye sunulmaktadır. Egemen ideolojiye karşı bağımsızlık ve var olma mücadelesi veren karşıt görüşlü karakterler azimli, ketum, güvenilir, organize, cesur ve özgürlükçü kişilik özellikleriyle filmin anlatı yapısı içerisinde konumlandırılmıştır. Bu bağlamda *The Wind That Shakes the Barley* ve *Hunger* filmlerinde IRA militanlarının gördükleri şiddet ve işkenceye karşın konuşmayarak dava arkadaşlarını koruma çabaları, bireysel düşünce ve eylemden ziyade toplu hareket ve birlik olma olgusunu destekleyen eylemleri vasıtasıyla bu duruma örnek teşkil etmektedir. Egemen ideolojiye karşı sürdürülen bağımsızlık mücadelesinde otorite figürü olarak şekillendirilen karakterler oluşumun en zayıf ve etkisiz parçasıyla dahi etkileşim halinde olarak izleyicinin zihninde birlik algısının oluşumuna hizmet etmektedir. Öte yandan egemen gücü temsil eden otorite figürleri tamamen zıt yönde karakterize edilmiştir. Egemen ideolojinin fiziksel eylemlerinden sorumlu olan asker ve polis gücü acımasız, şiddete eğilimli, duygusuz ve duyarsız bir biçimde karakterize edilmesinin yanında kendi içerisinde ağır, sınıf ayrımı etrafında şekillenen çok yönlü bir hiyerarşik yapıda izleyiciye sunulmaktadır. *Bloody Sunday* filminde saldırıyı gerçekleştiren Birinci Paraşütçü Tugayı'nın sorumlusu konumundaki Binbaşı Ford'un

kendi bölüğü haricindeki asker ve polis gücüne yönelttiği örtülü tehdit ve restleşmeler bu duruma örnek niteliği taşımaktadır.

Siyasal İrlanda sinemasına dair ele alınması gereken bir diğer konu filmin anlatı yapısında eylem ve düşünsel olarak sorgulaması yapılan adalet olgusudur. Örnekleme dahil olan filmlerde adalet olgusunun yokluğuna dikkat çekilmektedir. Filmlerde adaletin sağlanması durumu, kanun ve kanunların uygulanmasından sorumlu teşkilatlar yerine, birey ve topluluklar tarafından intikama dayalı olarak gerçekleşmektedir. Egemen güç tarafından İrlanda toplumuna dayatılan adalet sistemi, İngiliz ve Protestanlara tanıdığı ayrıcalıklar vasıtasıyla Katolik İrlandalılara uygulanan şiddet ve işkence politikalarını meşrulaştırmak amacıyla kullanılmaktadır. Egemen güç kendi çıkarlarını nedensellik ilkesine dayandırmak ve gerçekleştirdiği eylemlerin toplumsal etkilerini en düşük seviyede tutmak adına adalet sistemini manipüle etmektedir. Bu durumun bir sonucu olarak, Siyasal İrlanda sinemasında karşımıza çıkan adalet olgusu, izleyicinin zihninde egemen gücün adalet anlayışının bireylerin sahip olduğu ideoloji, sınıf ve etnik köken gibi değişkenlere bağlı olarak, taraflı bir şekilde işlediği algısını oluşturmaktadır. Örneklendirecek olursak, *The Wind That Shakes the Barley* filminde egemen gücü temsil eden Teddy O'Donovan'ın kardeşi Damien O'Donovan'ın infaz emrini vermesi, adalet sistemi ile nedensellik ilkesine dayandırılmakta ve böylelikle gerçekleştirilen infazın bir cinayet yerine yasal bir gereklilik olarak algılanmasına hizmet etmektedir. Öte yandan, *Hunger* filminde başta Bobby Sands olmak üzere IRA militanlarına karşı işkence ve şiddet eylemlerini yasal prosedürlere dayandırarak herhangi bir soruşturma ya da cezaya maruz kalmayan hapisane görevlisi Raymond Lohan'ın bir IRA militanı tarafından öldürülmesi, izleyicinin zihninde IRA'nın uyguladığı şiddetin adalet ve dolayısıyla nedensellik ilkesine dayandığı algısını oluşturmaktadır. *In the Name of the Father* filminde egemen güç tarafından suçsuz yere mahkum edilen Conlon ailesinin egemen güce karşı sürdürdüğü hukuki mücadele ve *Bloody Sunday* filminde sivil halkın katledilmesinden sorumlu kişilerin herhangi bir ceza ya da yaptırıma maruz kalmak bir yana egemen güç tarafından ödüllendirilmesi durumları siyasal İrlanda sinemasındaki adalet olgusunun yozlaşmış ve taraflı olduğu algısını oluşturmaktadır.

Siyasal İrlanda sinemasında izleyiciye sunulan aile yapısı ataerkil yapıda şekillenmektedir. Ailenin otorite figürü ve karar mekanizması erkek karakterler üzerinden şekillendirilmek suretiyle erkek egemen bir dünya düzeni kurgulansa da, karar ve eylem gerektiren noktalarda bireysel ve toplumsal bazda sundukları psikolojik ve lojistik destek vasıtasıyla kadının aile yapısı içerisindeki yeri ve önemi yüceltilmiştir. Filmlerde aile ve ideoloji çatışması öne çıkan bir kırılma noktası teşkil etmektedir; ideolojik değerler ailevi değerlerden daha güçlü ve kutsal kabul edilmektedir. Örneğin, *The Wind That Shakes the Barley* filminde aynı ideolojiye sahipken ailenin gücü ve öneminden dem vuran O'Donovan kardeşler, ideolojilerinin değişime uğraması sonucunda ideolojik bağları aile ve kan bağına tercih ederek ideolojik bağın biyolojik bağdan üstte olduğu düşüncesine hizmet etmektedirler. Öte yandan birey ve ailelerin ideolojileri aynı doğrultuda ise aile kavramı egemen güce karşı yürütülen bağımsızlık mücadelesinin önemli bir unsuru konumundadır. *In the Name of the Father* filminde Gerry Conlon'un aynı ideolojiyi paylaştığı babası Guiseppe Conlon'a sözlü saldırıda bulunmasından sonra baba Conlon'un sağlık durumunun kötüye gitmesi ve baba Conlon'un takip eden süreç içinde ölmesi, Gerry Conlon üzerinde derin bir suçluluk hissiyatı bırakmıştır. Filmin anlatı yapısı gereği babasına karşı takındığı tavır ve tutum dolayısıyla cezalandırılan Gerry Conlon yaşadığı psikolojik hesaplaşma ve travma sonrasında babasının başlattığı bağımsızlık mücadelesini devralarak babasına karşı duyduğu saygıyı deklare etmek suretiyle baba figürünün klasik ataerkil Katolik ailesi içindeki konumlandırmasını olumlamıştır. Anne Conlon'un eşi ve oğlunun masumiyetini savunmasıyla birlikte süreç boyunca tüm davalara katılması kadının aile yapısındaki konumlandırılmasına ve birlik olgusuna dair örnek teşkil etmektedir. *Hunger* filminde hapisanedeki IRA mahkumlarının haberleşme ve iletişim ihtiyaçlarına yönelik mesaj ve ekipmanların nakliye ve teslimi, kocalarıyla aynı ideolojiye sahip kadınlar tarafından gerçekleştirilmektedir. *Bloody Sunday* filminde İrlandalı ev kadınları göstericilerin kaçması ve saklanması için kaos ortamı oluşturarak kraliyet güçlerinin atlatılmasında rol oynamaktadır. Bu örnekler ışığında, siyasi İrlanda sinemasında kadın, aile ve toplum içerisinde egemen ideolojiye karşı verilen savaşın etkin bir ferdi ve birleştirici unsuru olarak lanse edilmektedir. Filmlerde aile kurumunun önemine ve birlikteliğe dair olumlamalara rastlansa da, ideolojik birlik ve beraberlik aile kurumunun kutsallığından daha üstün olarak izleyiciye sunulmaktadır.

Siyasal İrlanda sinemasında egemen gücün yüzyıllardır İrlanda ve İrlandalılar üzerinde sürdürdüğü emperyalist politikaların etkisiyle geçmiş olgusu yadsınmaktadır. Egemen gücün gelenekçi yapıyı temsil ettiği bu filmlerde izleyiciye baskıcı, sömürge sistemine dayalı eylemler vasıtasıyla baskı altına alınmış bir toplum sunulmaktadır. Filmlerde acımasız, sömürgeci ideolojiye sahip ve şiddete meyilli olarak lanse edilen egemen gücün temsilcileri, geçmişteki emperyalist eylemlerinden güç alarak İrlanda toplumu üzerinde çeşitli baskı ve asimilasyon politikaları yürütmektedir. Bu durum egemen gücün İrlanda halkı üzerinde kurduğu egemenliğin temel motivasyonlarından birisi olarak izleyiciye sunulmaktadır. Siyasal İrlanda sinemasında egemen gücün düşünsel ve fiziksel sömürü ve baskı sistemine başkaldıran birey, toplum ve militanlar olumlanırken, davasından vazgeçen ve konformizme yönelen birey ve topluluklar yadsınmaktadır. *Hunger* filminde Bobby Sands'ın çocukken maruz kaldığı Katolik – Protestan çatışması ve mensubu olduğu mezhep ve etnik köken dolayısıyla egemen gücün temsilcileri tarafından ötekileştirilmek suretiyle cezalandırılması bu duruma örnek teşkil etmektedir. Öte yandan Katolik İrlandalılar üzerinden gerçekleştirilen bölgesel ve mezhepsel örf, adet ve kültürel güzellemeler aracılığıyla egemen gücün İrlanda toplumu üzerinde yürüttüğü asimilasyon ve kültür erozyonu yadsınırken, Katolik İrlanda toplumunun sevgi ve saygı duyduğu geleneksel değer ve kavramlar yüceltilmektedir.

Siyasal İrlanda sinemasında gelecek kavramı olumlamalarla anılan ve umut, zafer, barış gibi unsurları bünyesinde barındıran bir olgudur. Karakterler var olan durum ve şartları değiştirmek amacıyla kendilerini çeşitli eylem ve mücadelelerin ön cephelelerinde konumlandırmaktan çekinmedikleri gibi, uzun vadede çözüm getirecek eylem ve politikalar için kendilerini ve değer verdiklerini davalarına adamaktan çekinmezler. Bu durum izleyicinin zihninde geleceğe dair olumlamalara sebebiyet vermekle birlikte geçmişte gerçekleşen olaylar doğrultusunda egemen gücü yadsımayı da beraberinde getirmektedir. Filmler geçmiş dönemlerde kaybedilenlerin yeniden elde edilmesi üzerine inşa edilmişse de, egemen gücün İrlanda toplumu üzerinde kurduğu baskının çok büyük bir zaman dilimine yayılmış olmasının ve mezhep çatışması gibi İrlanda toplumunun lokal problemleriyle harmanlanmasının bir sonucu

olarak, filmlerde egemen güç ile etkileşim halinde olan geçmiş, egemen ideolojinin var olanı koruma güdüsünü işlevsizleştirmek amacıyla yadsınmaktadır.

Siyasal İrlanda sinemasında, egemen ideolojiye karşı bağımsızlık mücadelesi veren Kuzey İrlanda'ya ve Katolik İrlanda toplumunun yaşadıklarına dair gerçek kişi, kurum ve olaylara dayanan ya da bunlardan esinlenen tarihi bir varoluş mücadelesinin dönüm ve kırılma noktaları belgesel sinema gerçekçiliği çevresinde izleyiciye aktarılmaktadır. Siyasal İrlanda sinemasında yaratılan karakterler filmlerin sol ideolojide üretilmesinin bir gerekliliği olarak halkın içinden, sıradan kimselerden oluşturularak izleyicinin zihninde kişisel mücadelelerden öte, ideolojik mücadele ve zaferlerin yüceltilmesini amaçlamaktadır. Filmlerde öne çıkan dürüstlük, sadakat, onur, cesaret gibi karakter özellikleri dünyanın hemen her yerinde egemen ideolojiye karşı sürdürülen bağımsızlık mücadelesinde, egemen ideolojinin yumruğu altında ezilmek istenilen halk kitlelerine rol model olarak, bireylerin zihninde bağımsızlık ve örgütlenme gibi sol ideolojinin temel dinamiklerine hizmet eden kavramların sinema filmleri aracılığıyla toplum ve birey bazında propagandasının yapılmasına hizmet etmektedir. Bu durumun siyasal İrlanda sineması vasıtasıyla görselleştirilmesi, egemen ideoloji ve sömürülen toplumun ırk, din, dil gibi ayırım noktalarına maruz kalmaksızın, bağımsızlık ideolojisinin sömürü ve baskı ideolojisine maruz kalan birey ve toplumlarca benimsenmesine hizmet etmektedir. Bu bağlamda siyasal İrlanda sineması, emperyalist güçlerin oluşturduğu sömürü sisteminin itaate dayalı normlarını yadsımanın yanında, birey ve toplumları karşı harekete geçmek için teşvik etmektedir.

Siyasal İrlanda sinemasında izleyiciye sunulan görsel dünya, dönemin sahip olduğu gerçeklikle örtüşecek şekilde kurgulanarak, izleyiciyi filmin geçtiği dönem ve olayların içerisine çekmeyi hedeflemektedir. Filmlerde kullanılan gerçeklik algısı ile izleyicinin empati duygusunu harekete geçirmek suretiyle izleyiciyi filmin ideolojik kimliğiyle orantılı bir ruh haline bürünmeye yönlendirmektedir. Sinemanın kitle iletişimdeki yadsınamaz gücü ve sinemasal tekniklerin katkısı sebebiyle öykü anlatımında meydana gelen güç artışı, izleyicinin psikolojisi üzerine binen yük ve gerilimi arttırarak izleyici özelinden toplumun bütününe yayılan bir silsile ile evrensel bir gerçeklik algısının yaratılmasına sebebiyet vermektedir. Filmler, konularını gerçek

olaylardan almaları ve sol ideoloji ile üretilmelerinin bir sonucu olarak konu aldıkları olayların tüm gerçekliklerini ve detaylarını ortaya koymak suretiyle izleyiciyi harekete geçmeye teşvik etmektedir. Olaylar gerçeklik ilkesine dayanarak izleyiciye sunulurken, üç farklı film üretim yöntemi kendini göstermektedir. İlk olarak *In the Name Of the Father* ve *The Wind That Shakes the Barley* adlı filmler, ana akım sinema kuramları çerçevesinde çekilmiştir. Filmler görsel ve anlatı dili vasıtasıyla izleyiciyi olay örgüsünün içine çekecek biçimde oluşturulmuş ve ticari sinema normlarında kamera hareketleri, çekim ve kurgu teknikleri kullanılmıştır. Filmlerin görsel dünyasının büyük oranda ticari sinema etkisi altında oluşturulmasına karşın, filmin öyküsünün içinde konumlandırılan karakterler ve diyaloglar aracılığıyla gerçekleştirilen ideolojik propaganda çalışması izleyiciye alt metinler vasıtasıyla sunulmaktadır. İkinci olarak, *Bloody Sunday* filminde mevcut olan aktüel kamera kullanımı ve planların birbirine bağlanma şekli bir kurmaca film olarak üretilen filme belgesel ve haber filmi niteliği kazandırmaktadır. Filmin tamamının omuzda taşınan bir kamera ile çekilmesinin sonucunda film izleyiciyi temposu yüksek sahnelerde kendisini çatışma ortamının ortasında hissedecek şekilde konumlandırarak gerçeklik algısını mümkün olan en yüksek seviyede aktarmayı hedeflemektedir. Üçüncü olarak, *Hunger* filminde kullanılan sabit kamera tekniği ile oluşturulan uzun planlar ve filmin tüm diyaloglarının birkaç sekansa sıkıştırılması izleyiciyi filmin geçtiği hapisane ortamına adapte etmeyi amaçlamaktadır. Bu durumun neticesinde izleyicinin mahkûm durumdaki IRA militanlarıyla empati yapmak suretiyle egemen ideolojiye karşı yürütülen mücadele ve propaganda çalışmasının bir parçası haline dönüşmesi amaçlanmaktadır.

Filmlerde IRA adlı örgüt, temelinde egemen güce karşı sürdürdüğü bağımsızlık mücadelesi olmak kaydı ile üç farklı biçimde izleyiciye sunulmaktadır. *In the Name of the Father* adlı filmde filmin açılış sekansında bir barın bombalanması olayı IRA ile ilişkilendirilmiş ve bombalamanın faili olan IRA militanının sivil ya da askeri hedef ayrımı yapmaksızın gerçekleştirdiği saldırılar yadsınarak izleyiciye sunulmuştur. Filmde IRA'nın savunduğu ideolojiye yer verilmeksizin sadece gerçekleştirdiği saldırı eylemlerine yer verilmiştir. Bununla birlikte filmde betimlenen İrlanda toplumu IRA destekçisi olmaktan öte IRA'dan rahatsız ve şikayetçi durumdadır.

Bloody Sunday filminde IRA emir – komuta zincirine tabi, disiplinli, temkinli ve güvenilir bir örgüt olarak lanse edilmektedir. Kraliyet güçlerinin saldırısına kadar barışçıl çözüm ortamını sabote edecek eylemlerden kaçınan ve düzeni sağlamaya yönelik eylemlerde bulunan IRA, kraliyet güçlerinin sivil halkı hedef almasının sonucunda saldırıya geçmiştir. İngiltere tarafından sivil halka karşı gerçekleştirilen saldırının sonucunda demokratik hakların barışçıl bir çözüm süreci ile kazanılacağına inanan Ivan Cooper'ın halkın IRA'dan başka çaresi kalmadığını deklare etmesiyle birlikte, IRA İrlanda'nın bağımsızlığı ve İrlanda toplumunun temel insan hakları için savaştan bir halk ordusu olarak lanse edilmiştir. Bu durum halkın IRA'ya katılmasını ve IRA'yı desteklemesini nedensellik ilkesine dayandırmaktadır. Filmde Katolik İrlanda halkı IRA destekçisi olarak izleyiciye sunulmaktadır.

The Wind That Shakes the Barley adlı filmde IRA, İrlanda toplumunun maruz kaldığı şiddet ve baskı sonucunda İrlanda'yı İngiliz işgaline karşı savunmak adına halkın bireysel gayret ve çabalarıyla var olan silahlı ve politik bir örgüt olarak lanse edilmektedir. Film, egemen gücün otorite figürleri tarafından sivil halka ayırım yapılmaksızın uygulanan işkence ve cinayet eylemleri, öte yandan ülkedeki İngiliz egemenliğinin neden olduğu iktisadi çöküş ve kıtlık gibi sorunlar vasıtasıyla izleyicinin zihninde IRA'nın gerekliliği ve eylemlerinin doğruluğuna dair olumlamalara sebebiyet vermeyi amaçlamaktadır. Filmde Katolik İrlanda halkı, IRA destekçisi ve konformizm kaynaklı uzlaşmacı tavrı nedeniyle IRA düşmanı olarak izleyiciye sunulmaktadır.

Hunger adlı filmde IRA, İrlanda toplumu için savaştan, adanmışlığa ve iradeye dayalı bir oluşum olarak lanse edilmektedir. Tutuklu IRA militanlarının politik haklar için sürdürdüğü mücadele, önderliğe tam bağlı durumdaki üyeler ve egemen gücün temsilcilerine karşı gösterdiği direnç ile IRA ve savunduğu ideolojinin haklılığı ve gerekliliği olumlanmaktadır. Filmde Katolik İrlanda halkının IRA'ya yaklaşımına dair bir gösterge mevcut olmasa da, egemen gücün gözünden IRA intikamcı, kararlı ve acımasız bir örgüt olarak izleyiciye sunulmaktadır.

Filmlerin tamamında egemen güç savaşılmaması, eleştirilmesi gereken bir olgu olarak izleyiciye sunulsa da, egemen gücün rejimi altında yaşayan topluma dair herhangi bir olumlama yapılmadığı gibi, IRA'nın çeşitli eylemleri yadsınmaktadır. Örneğin *In the Name of the Father* filminde sivil halkın olduğu bir barın IRA tarafından bombalanması ya da hapisane görevlisinin IRA militanları tarafından yakılması eylemleri ile IRA'nın şiddet odaklı eylemleri yadsınmaktadır. Öte yandan *Hunger* filminde IRA'dan Bobby Sands'e eylemine son vermesi yönünde yapılan çağrı IRA'nın bağımsızlık mücadelesindeki etkinliğine dair bir yadsıma niteliği taşımaktadır.

Bu bağlamda siyasal İrlanda sineması, İrlanda'nın egemen ideolojinin temsilcisi konumundaki İngiltere ve İrlanda adasında egemenlik gösteren İngiltere yanlısı Protestan çoğunluğa karşı sürdürdüğü bağımsızlık mücadelesini ideolojik ve eylemsel unsurlardan faydalanarak izleyiciye sunmaktadır. Bu filmler, içeriklerinde bulunan karakterlerin propagandaları aracılığıyla, birey ve toplumların zihinlerinde bilinç ve kamuoyu yaratmak amacıyla kullanılmış ve amaçlarında başarıya erişmişlerdir. Öte yandan dünya üzerinde çokça örneği olan toplumsal hassasiyetlerin, yapısı gereği kapitalist olan sinema endüstrisinde ticari kâra dönüştürülmesinin mümkün olması neticesinde egemen ideoloji filmlerin üretim ve gösterim süreçlerinde aktif olarak yer almıştır. İktisadi getirisinin yanında filmler vasıtasıyla, bağımsızlık mücadelesi sürecinde yaşanan gerçek olaylar ticari sinema filmlerinin öznesi konumuna gelerek toplum zihninde normalleştirilmiştir.

Yedinci sanat olarak anılan ve birçok sanat dalını özümseyerek var olan sinema sanatı, kendisine yüklenen tüm ideolojik yapıların temsil ve propagandasını yapabilecek niteliktedir. İcadından günümüze kadar geçen süreç içerisinde onlarca farklı ideolojiye çeşitli yollarla hizmet eden sinema, bünyesinde barındırdığı üretim ve gösterim süreçlerinin maliyeti ve karmaşıklığından dolayı kapitalist düzen içerisinde şekillenerek egemen ideolojinin sınırlamaları doğrultusunda film üretebilmektedir.

Öte yandan film üretim süreçlerinde yaşanan teknolojik gelişmeler doğrultusunda üretim bütçelerinin kabul edilebilir seviyelere gerilemesi ve ekipmanların erişilebilirliği sonucunda ticari sinema endüstrisine alternatif çeşitli boy ve ölçeklerde bağımsız sinema endüstrileri açığa çıkmıştır. Ticari sinemayı temsil eden ana akım sinema ile etkileşim halinde olsa da siyasi İrlanda sineması egemen ideolojinin ve destekçilerinin dünya görüşlerini yadsıyarak, izleyiciyi alternatif çıkış noktaları aramaya teşvik eder. Filmin örneğine dahil olan filmler, İrlanda'nın varoluş ve bağımsızlık mücadelesinin ideolojik, eylemsel, görsel, kurgusal bir bütünlük içinde eleştirel ve destansı bir biçimde beyaz perdeye uyarlanmaları konumundadır.

Araştırmanın amaçları doğrultusunda siyasi İrlanda sinemasında egemen gücün propaganda unsurlarına dair anlamlı bir sonuç gözlemlenmemiştir. Öte yandan örneklem grubuna dahil filmlerin görsel ve anlatı dili vasıtasıyla karşıt ideolojinin propaganda amaçlarına hizmet ettiği gözlemlenmiştir. Örneğe dahil filmler üreticilerinin aleni olarak deklare ettiği ideolojik çerçevede üretilmiş olsalar da, filmlerde aleni propaganda unsurları yer almadığı için araştırmanın sınırlılığı olarak kabul edilebilirler.

Yapısı gereği kesitsel olan bu çalışma, aynı ideolojideki sinemacılar tarafından, farklı zamanlarda ve farklı bakış açılarıyla üretilen sinema filmlerinin alt metnelerinin ideolojik analiz yöntemiyle deşifre edilmesine dayanmaktadır. İdeolojik analize dayalı bu çalışmada farklı zamanlarda üretilmiş filmlerin günümüz psikolojisinde analiz edilmesi araştırmanın kesinliğini düşürmektedir. Bu durum araştırmanın bir diğer sınırlılığı olarak dikkate alınmalıdır. Örneğe dahil olan filmler, üretildikleri dönemin toplumsal psikolojisi ile ya da filmlerin konu aldığı dönemin toplumsal psikolojisiyle ideolojik analize tabi tutulursa daha kesin sonuçlar elde edilebilir.

Bu araştırma sinema ve siyaset arasındaki ilişki ile ilgili olduğundan kurmaca sinema ve belgesel sinema başta olmak üzere prodüksiyon alanında çalışan uzmanlar ve sinemanın kitle iletişimindeki gücünün etkilerini gözlemlemek isteyen politikacılar gibi toplumla etkileşim halindeki uzmanların bu çalışmayı değerlendirmeleri uygun olabilir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Adalı, B. (1986). *Belgesel Sinema*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Andrew, D. (2000). *Sinema Kuramları*. (Atam, Z. Çev.) İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Armes, R. (1976). *The Ambiguous Image – Narrative Style in Modern European Cinema*. Londra: Martin Seeker & Warburg Limited.
- Armes, R. (1985). *French Cinema*. New York: Oxford University Press.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik, Tarihsel Bir İnceleme*. (Özen Bardot, Z. Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Barnouw, E. & Krishnaswamy, S. (1963). *Indian Film*. New York: Columbia University Press.
- Barsam, R. M. (1973). *Nonfiction Film a Critical History*. New York: Dutton.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir ?*. (Şener, İ. Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Berberoğlu, B. (1981). *Turkey: The Crisis of the Neocolonialist System, Race and Class 22, 3*. London: Zed Press.
- Berger, A.A. (1993). *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları.
- Birri, F. & Channan, M. (ed) (1983). *Twenty-five Years of the New Latin American Cinema, Cinema Underdevelopment*. Londra: British Film Institute / Channel Four Television.
- Biryıldız, E. (2000). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Basım Yayın.
- Blair, T. (2012). *Bir Yolculuk*. (Günsel, E. Çev.) İstanbul: Pegasus.
- Borde, R. & Bouissy, A. (1959) *Le Néoréalism Italien*. Clairefontaine: Lausanne.
- Brown, J.A.C. (1992). *Siyasal Propaganda*. (Yazar, Y. Çev.) İstanbul: Ağaç Yayıncılık.

- Burns, J. & Peltason, J. (1960). *Government by The People*: Fourth Edition. New Jersey: Prentice Hall.
- Cahiers du Cinéma Seçkisi (1991). *Godard Godard'ı Anlatıyor-Söyleşiler*. (Derman, A. Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Cem Büyük Ansiklopedi (1984). İstanbul: Cem Ansiklopedik yayınlar A.Ş.
- Coad, M., Marcano, N., Barreto & Cowie, P. (1980). World Survey: *Venezuela, International film Guide*. London: Tantivy.
- Cornforth, M. (2009). *Pozitivizm ve Pragmatizme Karşı Felsefeyi Savunmak*. (Ok, T. Çev.) İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Coşkun, E. (2003). *Dünya Sinemasında Akımlar*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Çınar, Y. (2017). *Çatışmayı Dönüştürme Safhasında Rehabilitasyon Süreci: Kuzey İrlanda Örneği*. İstanbul: Bilgesam Yayınları.
- Das Gupta, C. (1981). *Talking About Films*. New Delhi: Orient-Longman.
- Daugherty W.E. & Janowitz, M. (1959). *A Psychological Warfare Casebook*. Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- Dorsay, A. (1984). *Sinema ve Çağımız*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Dorsay, A. (1988). *Yönetmenler, Filmler, Ülkeler-2*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Ellis, C. & McLane, B. (2012). *A New History of Documentary Film*. London: Continuum.
- Erksan, M. (1986). *Tutsak Filmler, ...Ve Sinema*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Gaffar, F. (1973). *Le cinéma en Iran*. Tahran: High Council of Culture and Art Center for Research and Cultural Coordination.
- Garcia Riera, E. (1963) *El cine mexicano*. Mexico City: Ediciones Era.
- Gevgilili, A. (1989). *Çağını Sorgulayan Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Gianetti, L. (1995). *Understanding Movies*. New Jersey: Prentice Hall.
- Glaser, H. (1997). *Film*. Enzyklopedie des Nationalsozialismus içinde (pp. 186-191). Münih: Deutscher Taschenbuch Verlag

- Güçhan, G. (1999). *Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Harvey, S. (1980). *May 68 and Film Culture*. Londra: British Film Institute.
- Hayward, S. (2006). *Cinema Studies: The Key Concepts*, 3rd Edition. New York: Routledge.
- Hennebelle, G. (1975). *Quinze Ans de Cinéma Mondial, 1960-1975*. Paris: Editions du Cerf.
- Hitler, A. (2002). *Kavgam*. (Çuhadır, A. Çev.) İstanbul: Kum Saati Yayınları.
- Izaguirre, R., Hennebelle, G. & Gumucio-Dagron A. (ed) (1981). *Les cinémas de l'Amérique latine*. Paris: Lherminier.
- Jabre, F. & Sadoul, G. (ed) (1966). *The Cinema in the Arab Countries*. Beyrut: Interarab Center for Cinema and Television / UNESCO.
- Karaganov, A. (2009). *Sinema ve Devrim: Edebiyat ve Sinemada Yaşayan Lenin*. (Yerguz, İ. Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Kazgan, G. (2009). *Küreselleşme ve Ulus Devlet Yeni Ekonomik Düzen*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kellner, D & Ryan, M. (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (Özsayar, E. Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kleinhans, C. & J. Hill & P. Church-Gibson (Ed.). (1998). *The Oxford Guide to Film Studies: Marxism and Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Kleinhans, C. (1998). *Marksizm ve Sinema*, The Oxford Guide to Film Studies. Oxford: Oxford University Press.
- Laçiner, S. (2001). *İngiltere, Terör Kuzey İrlanda Sorunu ve İnsan Hakları*. Ankara: Avrasya-Bir Vakfı / Avrasya Stratejik Araştırmalar Merkezi.
- Laswell, D. (1927). *Propaganda Technique in World War*. New York: Peter Smith.
- Lenin, V.İ. (2013). *Karl Marx ve Marksizm Üzerine*. (Beyhan, M. Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.

- Leslie, E. (2005), “*Adorno, Benjamin, Brecht and Film*”, Mike Wayne (ed.) Understanding Film: Marxist Perspectives, Londra:Pluto.
- Leyda, L. (1972). *Dianying: Electric Shadows-An Account of Films And Film Audience in China*. Cambridge: MIT Press.
- Mansfield, P. (1979). *The Arabs*. Harmondsworth: Penguin.
- Martin, M.T. & Martin, M.T. (ed) (1997) *The Unfinished Social Practice of the New Latin American Cinema: Introductory Notes*, New Latin American Cinema, Studies of National Cinemas, 3. Detroit: Wayne State University Press.
- Marx, K. (2011). *Kapital* Cilt: 1. (Selik, M. Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Miller, T. & Wayne M. (ed) Hollywood, Kültür Politikası Kalesi. *Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler* (Yılmaz, E. Çev.) içinde (pp. 171-182). Ankara: De Ki Basım Yayın LTD.
- Moradini, M. & Smith, G.N. (ed). (2003). *Dünya Sinema Tarihi, Faşizmden Yeni Gerçekçiliğe İtalya*. (Fethi, A. Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- O’Brien, M.E. (2002). *The Celluloid War, Art, Culture and Media Under the Third Reich*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Odabaş, B. (2013). *Fransız Siyasal Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Odabaş, B. (2013). *Üçüncü Sinema*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Parkan, M. (1992). *Sinema Estetiği ve Godard*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Pendakur, M. (1990). *Canadian Dreams and American Control: The Political Economy of the Canadian Film Industry*. Detroit: Wayne State University Press.
- Plehanov, G. V. (1987). *Sanat ve Toplumsal Hayat*. (Karakaya, C. Çev.) İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Reichel, P. (1991). *Der Schöne Schein des Dritten Reiches*. Münih: Carl Hanser Verlag.

- Ryans, T. & Meek, S. (1980). *Electric Shadows: Forty-five Years of Chinese Cinema*. Londra: British Film Institute.
- Sadoul, G. (1962). *Le Cinéma Français (1890-1962)*. Fransa: Flammarion.
- Schnitzer, L. & Schnitzer, L. (2009). *Gerçekliğin Yansıması, Edebiyat ve Sinemada Yaşayan Lenin*. (Yerguz, İ. Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Schurmann, F. & Schell, O. (ed) (1968). *China Readings, vol. 2: Republican China*. Harmondsworth: Penguin.
- Shagan, E.H. (2003). *Popular Politics and the English Reformation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shaw, T. (2007). *Hollywood's Cold War*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sklar, R. (2002). *Film: An International History of the Medium 2nd Edition*. New York: Prentice Hall.
- Solanas, F., Getino, O. & Chanan, M. (ed) (1983). *Towards a Third Cinema, Twenty-five Years of the New Latin American Cinema*. Londra: British Film Institute.
- Solomon M. (1973). *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*. Detroit: Wayne State University Press
- Stam, R. & Burton, J. (1990). *The Hour of the Furnaces and the Two Avan-Gardes, The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Steven, P. (1993). *Brink of Reality: New Canadian Documentary Film and Video*. Toronto: Between the Lines.
- Taylor, R. & Christie, I (Ed.). (1988). *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. Cambridge: Harvard University Press.
- Teksoy, R. (2005). *Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Unger, R. (2007). *Free Trade Reimagined: The World Division of Labor and the Method of Economics*. Princeton: Princeton University Press.
- Vertov, D. (2003). *Sinema-Göz: Savaşan Belgeselciler Nasıl Doğdu?, Devrim Sineması*. (Ergenç, A. Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Wasko, J. (1982). *Movies and Money: Financing the American Film Industry*. Westport, Connecticut.
- Waugh, T. (1984). *Show us Life!: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
- Wayne, M. & Mike Wayne (ed.) (2005). *Introduction: Marxism, Film and Film Studies*, *Understanding Film: Marxist Perspectives*. Londra: Pluto.
- Wayne, M. (2001). *Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği*. (Yılmaz, E. Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Wayne, M. (2005). *Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler*. (Yılmaz, E. Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayın LTD.
- Willemsen, P. & Pines, J. (ed) (1989). *Questions of Third Cinema*, *The Third Cinema Question: Notes and Reflections*. Londra: BFI.
- Yutkevic, S. & Schnitzer, L. & Martin, M. (ed) (2003). *Devrimin Delikanlı Sanatçıları, Devrim Sineması*. (Akınhay, O. Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Diğer Kaynaklar

- Binet, J., Boughedir F. & Bachy, V. (ed) (1983). *Cinemas noirs d'Afrique*. *Cinema Action*, 26, 42.
- Cahiers du Cinéma Yayın Kurulu (1972). *Cahiers du Cinéma*, "II. *Deus Lignes, Deus Voies*", 238-239. Paris.
- Clawson, P. (1981). *The development of Capitalism in Egypt*. *Khamsin*, 9, 77-116.
- Cumhuriyet Gazetesi (1994). "Sıkıyönetim" filmi tanıtım yazısı. İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi.
- Giles, D. & Şahin, H. (1982). *Revolutionary Cinema in Turkey*: Yılmaz Güney. *Jump Cut*, 27, 35-37.
- Güney, Y. & Rayns, T. (1983). *Form Isolation*. *Sight and Sound*, 52(2), 88-96.

Karaşın, H. (2005), *Emperyalist Siyasetten Sinemaya: Hollywood'un Hası Beyaz Saray Sineması*. Yeni Sinema. 16.

Lattuada, A. (1945). *Paghiamo i nostri debiti*, Film d'oggi, 4. Milano.

Martin, M. (1970). *Le Groupe "Dziga Vertov"*, Cinema 70, 151. Fransa: Paris.

Özdemir, A. (1995). *Propagandanın Araç ve Yöntemleri*. Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Düşünceler Dergisi, (özel sayı), 83. İzmir.

Samir, F. (1973). *Les six générations du cinema égyptien*. Ecran, 15, 38-48.

Sklar, R. (1994). *The Devil's Director*, Cineaste, 3.

Türkmen, F. (2005). *ABD'nin Dış Politikası: Devamlılık ve Değişim*. Doğu Batı. 32.

Zimmer, C. (1974). *Cinéma et Politique*. cinéma 2000/Seghers. Fransa: Paris.

Çevrimiçi Kaynaklar

Kelly, M. (2014). *Frank Capra: Finding His American Identity Through Film*. 18.03.2016 tarihinde <http://the-artifice.com/frank-capra-american-identity-film/> adresinden indirilmiştir.

Odabaş, B. (b.t.) *İtalyan Yeni Gerçekçiliği*, 16.03.2016 tarihinde <http://bodabas.tripod.com/itayenge.htm#fn0> adresinden indirilmiştir.

Odabaş, B. (b.t.). *Propaganda Sineması: Propaganda Yapan Sinema*, 14.03.2016 tarihinde <http://bodabas.tripod.com/PropSine.htm#fnB13> adresinden indirilmiştir.

ÖZGEÇMİŞ

1990 yılında İstanbul’da doğdu. Lise eğitimini tamamlamasının ardından, 2013 yılında İstanbul Ticaret Üniversitesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü’nden mezun oldu. Lisans eğitimi süresince yarı zamanlı olarak çeşitli prodüksiyon firmalarında görev aldı. 2015 yılında Maltepe Üniversitesi’nde başladığı Radyo, Sinema ve Televizyon Yüksek Lisans Programı’nı 2017 yılında tamamladı. 2015 yılından bu yana reklam ajansında Prodüksiyon Amiri olarak çalışmalarını sürdürmektedir.

Burak Gönülşen

burakgonulsen@gmail.com

05354940342