

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

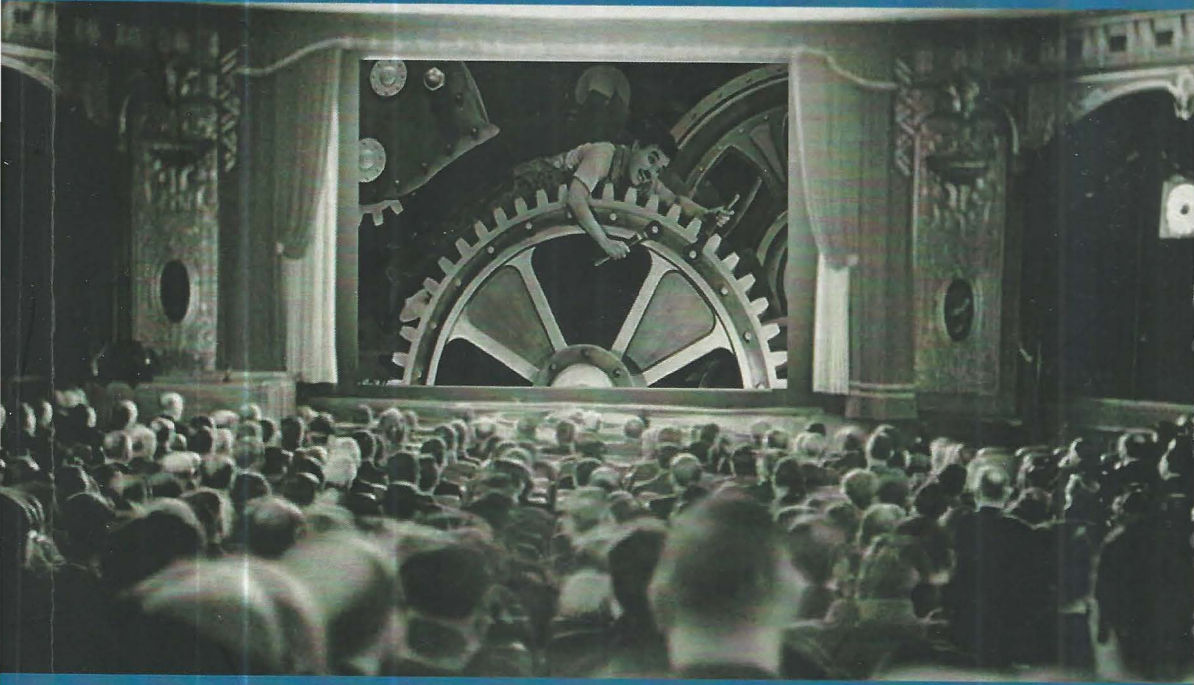
RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



Sinema Sosyolojisine Giriş

Dr. M. Çağlar KURTDAS



Sinema Sosyolojisine

Giriş

Dr. M. Çağlar KURTDAS



Paradigma Akademi

Ekim - 2020

Sinema Sosyolojisine Giriş
Dr. M. Çağlar KURTDAS *ORCID: 0000-0002-8292-9977*
Yayın Koordinatörü: Ünal ŞENTÜRK
ISBN: 978-625-7881-66-1
Sertifika No: 32427
Matbaa Sertifika No: 43370

Paradigma Akademi Basın Yayın Dağıtım
Fetvane Sokak No: 29/A
ÇANAKKALE
Tel: 0531 988 97 66

Mizanpaj: Fahri GÖKER
fahrigoker@gmail.com
Dizgi: Gürkan ULU
gurkanulu@gmail.com
Kapak Tasarım: Gürkan ULU

Matbaa Adres:
Ofis2005 Fotokopi ve Büro Makineleri San. Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Merkez Mah. YTÜ Kampüsü
Güngören / Esenler
İSTANBUL

**Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir şekilde çoğaltılamaz.**

**Bu Kitap T.C. Kültür Bakanlığında alınan bandrol ve ISBN ile
satılmaktadır. Bandrolsüz kitap almayınız.**

Paradigma Akademi – Ekim 2020



Sinema Sosyolojisine

Giriş

Dr. M. Çağlar KURTDAS



Paradigma Akademi

Ekim - 2020

Dr. M. Çağlar KURTDAS

Malatya’da doğan yazar, lisans eğitimini İnönü Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümünde tamamladı. Yüksek lisans eğitimini İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Ana-bilim dalı, doktora eğitimini ise Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uygulamalı Sosyoloji Anabilim dalında tamamlayan yazar halen Adıyaman Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyoloji bölümünde Dr. Öğr. Üyesi olarak görev yapmaktadır. Yazarın toplumsal değişme, küreselleşme, modernleşme, kitle iletişimi, medya okur-yazarlığı ve sinema alanında çeşitli çalışmaları mevcuttur.

Canlarım; eşim ve kızma....

ÖNSÖZ

Büyük beyaz perdeler ve loş ışıklı geniş salonlarla insanların zihinlerine işleyen sinema, aslında gerisinde önemli bir tarihsel ve toplumsal gerçeklik barındırır. Yüzyılı aşkın bir geçmişi bulunan sinema, ortaya çıktığı dönemin ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel koşullarını yansıtmaktadır. Bilimsel gelişme, teknolojik ilerleme ve sanayi devrimiyle yakından ilişkili olan sinema, bir sanat dalı olması yanı sıra işlediği konu, kullandığı teknolojik ürün ve sahnelendiği mekâna kadar toplumsal bir arka plana sahiptir. Fotoğrafların ya da resimlerin hareketlendirilmesiyle ilk örnekleri verilen sinema, bilim ve teknolojideki gelişmelere paralel olarak ilerleyen süreçlerde büyük sahnelerde kalabalık kitlelerin izlemek için heyecanlandığı bir serbest zaman değerlendirme yöntemi, milyarlarca dolar bütçelerin harcandığı, binlerce insanın istihdam edildiği devasa bir sektör konumuna gelmesi yanında işlediği konuların çeşitliliği, kurguları ve vermek istediği gizli mesajlarla önemli bir değişim ajansı olmaktadır. Başrol oyuncularının giydiği kıyafetler ve saç kesimlerinden, kullandıkları kavramlara; müziğinden repliklere, filmde işleyen ana temadan “finish” şekline kadar hemen her sinema, sahnelendiği toplum ve dönemde önemli değişimlere kaynaklık etmektedir. Moda, müzik, eğlence, teknoloji başta olmak üzere birçok alanla yakından ilişkili olan ve buralardaki değişimlerden beslenen sinema, seyircileri bağlamında da büyük değişimler yaratmaktadır.

Sinema, ortaya çıktığı dönemin toplumsal hafızasıdır. Seyredilen her sinema filmi, amaçları farklılaşsa da içinden geçtiği dönemin ekonomik, sosyal ve siyasal kaydını tutmaktadır. Soğuk savaş yıllarının filmlerinin konularında genelde deniz altılar, savaş uçakları, uzay mekiklerine, “Berlin Duvarı”nın yıkılmasından önceki filmlerde azınlıklar, kaçak insan hikâyeleri, gelişmişlik düzey farklılıklarına daha çok yer verilmektedir. 1970’ler sonrasındaki Türk Sineması’ndaki ana tema Almanya başta olmak üzere yabancı ülkelere iş bulmak için yapılan göçler, yeni yerleşilen yerdeki karşılaşılan problemler, kırdan büyük kentlere yapılan iç göçler ve beraberinde beliren sıkıntılardır. 1980 sonrasında değişen siyasal ve sosyal koşullarla birlikte sinemada işlenen konular, kısa yoldan zengin olma, azalan dayanışmayla artan rekabet, hızlı statü atlama şeklinde kendini göstermektedir. 1990’larda uzak doğu ülkelerinde çevrilen silah endüstrinin bir anlamda pazarlamasının yapıldığı filmler popülerdir. Değişimin hızlandığı ve yeryüzünde kısa sürede yer bulduğu 2000’li yıllarda ise daha çok fantastik ve bilim kurgu filmler seyirci bulmaktadır. Bir yerden bir yere özel jetleriyle seyahat eden zengin iş insanlarının, yüksek eğitilmiş şirket

yöneticilerinin, ihale alabilmek ya da sermayesini büyütülebilmek için her türlü oyunların döndüğü plazaların öne çıkarıldığı yakın tarihli filmler ise içinde bulunulan süreci aksettirmektedir. II. Dünya savaşı sonrasındaki Polonya'daki bir Nazi kampındaki yaşananları sahneleyen "*Schindler'in Listesi*", öğrenme güçlüğü çeken bir gencin yaşamını öyküleyen "*Forrest Gump*", Alzheimer bir yaşlı eşle yapılan yolculuğu canlandıran "*Karavan (The Leisure Seeker)*", Anadolu'daki feodalizmden kapitalizme geçişi işleyen "*Züğürt Ağa*", dar gelirli ailelerin yaşam mücadelesi karşısındaki dayanışmayı öne çıkaran "*Neşeli Günler*", üç farklı idealle mühendislik fakültesini kazanan gencin yaşantısı anlatan "*3 İdiot*" filmlerinin hepsinde toplum vardır. Toplumsal yaşamın farklı kesitlerindeki gerçeklik, sinemaya taşınmaktadır. Toplumdaki sınıfsal yapılanmalar, yaşam mücadeleleri, gündelik yaşam işleyişleri, denetim mekanizmaları, değişim sancıları ve gelecek kaygıları gibi gerçeklikler ya da kurgular dram, komedi, aksiyon ve gerilim gibi türlerle sinemada sahnelenilmektedir.

Sinemanın işlediği, yansıtmaya çalıştığı sosyal gerçeklikler kadar kendisi de zamanla değişmekte; teknolojideki akıl almaz gelişme sinema alanında da varlık bulmaktadır. Küçük fotoğrafların birleştirilmesiyle başlayan sinemanın serüveni, fotoğraf makinaları ve kayıt yapan cihazların ortaya çıkmasıyla gelecek yüzyıla damgasını vuracak sinema salonlarının ortaya çıkmasıyla devam etmiştir. En ücra yerleşim yerlerine açılan sinema salonlarını, televizyondaki filmler takip ederken birden bire videokaset filmler, CD filmler toplumların yaşamına girmiştir. Daha insanlar taşınabilir minicik hafıza kartlara yükledikleri filmlerden bahsederken, tablet ve akıllı telefonlardan izlenilen formatta filmler, kendinden söz ettirmektedir. Bugün ise sadece film izlenilen yüzlerce televizyon kanalları, özel film siteleri ve film uygulamaları modern insanların tüketimine sunulmaktadır.

İletişim teknolojisi başta olmak üzere teknolojinin olağan üstü değişimiyle çok yakından ilişkili olan küreselleşmeyle hemen her alanda olduğu gibi sinema da etkilenmektedir. Zaman ve mekânın sınırlayıcı gücünün azalmasıyla birlikte vizyona giren bir film, çok kısa sürede milyonların ilgisini çekmektedir. Daha sahnelenmeden önce fragmanlarının ya da kamera arkası görüntülerinin reklam edilmesiyle herhangi bir film, aylar öncesinden yeryüzündeki çok farklı ülke insanın gündelik yaşamında ilgi odağı olabilmektedir. Toplumların ve kültürlerin yakınlaşması da olarak okunan küreselleşmeyle, farklı toplumların yaşamışlıklarını, sorunlarını veya umutlarını dillendiren filmler piyasada tutunmaya başlamaktadır. Hint, İran ve Türk sineması geçmişten daha fazla

kendine yer bulmakta, bu ülkelerdeki yaşam kesitleri film senaristleri ve yapımcılarının daha çok ilgisini çekmektedir. Bu bağlamda, çok genel hatlarıyla bazıları için bir serbest zaman etkinliği veya eğlence etkinliği olarak tanımlanan, bazıları için bir hobi veya bir gündelik yaşam rutini olarak görülen ve genelde bir tüketim nesnesi olarak kullanılan sinema, aslında toplumun kendisini sızdırdığı, hissettirdiği ve yansıttığı bir olgudur. Konusu, teknolojisi, pazarlanması, sahnelenmesinden yarattığı etkiye kadar hemen her karesinde toplum bulunan sinema ya da “*hayatın kendisi bir film*” şeklinde nitelendirilen sinema toplum ilişkisi çok önemli veri ortaya çıkaracak sosyolojik bir araştırma alanıdır. Dr. M. Çağlar Kurtdaş’ın kaleme aldığı “Sinema Sosyolojisine Giriş” isimli bu çalışmada da sinemanın gerisinde gizlenen sosyolojik gerçekliğe yer verme hedeflenmektedir. Çalışmada, sinemanın tarihi gelişimiyle birlikte onu ortaya çıkaran koşullar, toplumsal yapı ve yaşamla sinema arasındaki ilişkisellik; kültür, ideoloji ve değişimin sinemadaki yeri ve süreçlerle sinemanın birlikte aldıkları yol konu edinmektedir.

03.10. 2020

Prof. Dr. Ünal ŞENTÜRK

Malatya

YAZARIN ÖNSÖZÜ

Kitap yazmak zor, meşakkatli ve yorucu bir iştir. Ancak ben kendini çok şanslı hissediyorum. Çünkü bu kitap çok sevdiğim iki alanı yani sinema ve sosyolojiyi bir araya getirme ve üzerinde çalışma fırsatı yarattı. Bu yüzden bu kitabı yazarken çok büyük zevk aldığımı söyleyebilirim. Umarım okuyan herkes`de benim yazarken hissettiğim duyguları hisseder.

Son olarak bu eserde payı olanları anmadan geçemeyeceğim. Öncelikle kitabın edite edilmesinde ve basımında destek olan değerli hocam Prof. Dr. Ünal Şentürk'e teşekkür ederim. Ardından kitabı yazmamda bana her türlü desteği veren, kitabın ilk kontrolünü ve düzeltmelerini yapan, görüşleri ve önerileri ile bana destek olan aynı zamanda meslektaşım olan eşime, son olarak da elinden geldiği kadar bana destek olan ama her şeyden önemlisi varlığı ile bana güç ve sevinç veren kızıma çok teşekkür ederim.

M. Çağlar KURTDAS

Malatya – Ekim 2020

ÖNSÖZ.....	IX
GİRİŞ.....	19

1. BÖLÜM

SOSYOLOJİK BİR OLGU OLARAK SİNEMA

1. Sinema Nedir? Sinemanın İcadı	23
2. Sinema – Toplum – Sosyoloji İlişkisi	28
2.1. Kültürel Bir Ürün Olarak Sinema	35
2.2. Kitle İletişim Aracı Olarak Sinema	36
2.3. Sanat Olarak Sinema	37
2.4. Endüstri Olarak Sinema	38
2.5. Toplumsal Gerçekliği Yeniden Üreten Bir Olgusu Olarak Sinema	39

2. BÖLÜM

SİNEMA ve KÜLTÜR

1. Kültür: Toplumsal Üretim Mekanizması	43
2. Kültür Tartışmaları	44
2.1. Kitle Kültürü ve Kültür Endüstrisi	46
2.2. Popüler Kültür	53
2.2.1. Popüler Kültüre Olumsuz Yaklaşımlar	54
2.2.2. Popüler Kültüre Olumlu Yaklaşımlar	57
3. Sinemanın Kültürle Olan İlişkisi	63
3.1. Popüler Kültür Ürünü Olarak Sinema	63
3.2. Kitle Kültürü Üretiminde Sinemanın Rolü	72

3. BÖLÜM

SİNEMA VE İDEOLOJİ

1. Kavramsal ve Olgusal Anlamda İdeoloji	79
1.1. Marksist Gelenekte İdeoloji Kavramı	83
1.1.1. Karl Marx ve İdeoloji	83
1.1.2. Antonio Gramsci’de Hegemonya ve İdeoloji	85
1.1.3. Louis Althusser ve Devletin İdeolojik Aygıtları	86
1.1.4. Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi	88
1.2. Marksist Gelenek Dışında İdeoloji Kavramı	88
1.3. İdeolojilerin Sonu Tezi	90

2. İdeolojik Bir Araç Olarak Sinema	91
2.1. Sinema ve İdeolojiye İlişkin Bazı Kuramsal Yaklaşımlar	97
2.2. Sinema – İdeoloji İlişkisine İki Örnek Sinema: Hollywood ve Üçüncü Sinema.....	100
2.2.1. Hollywood ve İdeoloji	100
2.2.2. Sinema ve Devrim: “Üçüncü Sinema”	108
2.3. Bir Propaganda Aracı Olarak Sinema	111
2.3.1. Amerikan Propaganda Sineması	113
2.3.2. Alman Propaganda Sineması	116
2.3.3. İtalyan Propaganda Sineması	121
2.3.4. Sovyet Propaganda Sineması	123

4. BÖLÜM

MODERNİZM – POSTMODERNİZM ve SİNEMA

1. Modernite, Modernleşme ve Modernizm	129
1.1. Modernist Bir Sanat: Sinema.....	132
2. Bir Geç Modernlik Denemesi: Postmodernizm	140
2.1. Postmodernist Sinema Anlayışı	148
2.1.1. Postmodern Sinemada Metinlerarasılık	152
2.1.2. Postmodern Sinemada Pastiş ve Parodi	153
2.1.3. Postmodern Sinemada Zaman ve Mekân Sıkışması.....	156
2.1.4. Postmodern Sinemada Sunulamaz Olanı Gösterme	157
2.1.5. Postmodern Sinemada Değişen Konu Başlıkları.....	161

"Fotoğraf gerçektir. Sinema, saniyede 24 defa gerçektir."
Jean-Luc Godard

GİRİŞ

Üretim ilişkilerinin değişmesi ile birlikte sanayi toplumu ya da kapitalist toplum olarak da adlandırılan yeni bir toplum tipi ilk olarak Batı Avrupa’da ortaya çıkmıştır. Bu yeni toplumun değişen ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel yapısı ile birlikte pek çok yenilik de ortaya çıkmış ve toplumsal yaşam üzerinde önemli etkiler yaratmıştır. Bu yeniliklerden biri olan sinema, yeni gelişen kent merkezli sanayi toplumunun gördüğü en büyüleyici icatların başında gelmiş ve icat edildiği günden beri kitleleri peşinden sürükleyen önemli bir eğlence aracı olmuştur. Sanayileşme ile birlikte toprakla bağları kopan ve artık şehirlerdeki fabrikalarda çalışmaya başlayan büyük bir kitlelerin çalışma zamanının dışında kendilerine ait boş zamanları ve harcayacak paraları vardı. Bu yüzden bu boş zamanın kapitalizmin kuralları içinde doldurulması gerekliydi. Bu noktada ise devreye sinema girmiş, sinema kısa sürede bu yeni toplumun en büyük ve popüler eğlencesi haline gelmiştir.

Sinemayı popüler yapan ve kitlelerin onun peşinden sürüklenmesini sağlayan esas özelliği onun “büyü”lü bir olay olmasından kaynaklanır. Bir sinema salonunda ışıklar kapanıp film makinesi çalışınca, insanlar o anda bulunduğu zaman ve mekândan koparak sinemasal zaman ve mekâna geçiş yaparlar. Büyülenmiş bir şekilde beyaz perdeye bakarken eğlenir, korkar, heyecanlanır ya da hüzünlenirler. Bütün bu duyguları rahat koltuklarından kalkmadan ama beyaz perdedeki oyuncularla bütünleşerek ve adeta onların yerine geçerek yaşarlar. Rüya görür gibi başka âlemlere dalar, film bittiğinde ise gerçek dünyaya geri dönerler. Sinemanın yaratmış olduğu bu büyümlü etki çoğu zaman onun sadece duygulara ve duygulara hitap eden bir eğlence aracı olarak görülmesine neden olmuştur. Çünkü sinemanın bir kurgu olduğu ve dolayısıyla beyaz perdeye yansıyanın gerçek olmadığı düşünülür. Oysa sinemada kurgudan ve eğlenceden çok daha fazlası vardır. Sinema sahip olduğu nitelikler sayesinde eğlence aracı olmasından öte çok farklı işlevlere sahiptir. Sinema toplumsal hayallerin, düşlerin, korkuların bir yansımasıdır. Toplumsal hafızanın bir parçasıdır. Duygulara dokunduğu gibi da akla hitap eder.

O halde sinema nedir? Bu sorunun cevabı kolay gibi görünse de sinemanın tanımı, sinemaya nereden bakıldığına göre değişir. Bu nedenle sinemanın pek çok tanımı yapılabilir. Örneğin sinema her şeyden önce hareketli resimleri kaydeden, yeniden üreten ve gösteren bir aygıttır. Bunun yanında anlam yaratan ve estetik değerlere sahip bir sanat, yani 7. sanattır. Dahası bir kitle iletişim aracıdır. Bu özelliği ile eğitim, eğlence ve ideolojik amaçlarla kullanılabilir. Aynı zamanda amacı kâr olan bir endüstridir. Ve son olarak sinema tüm bu özelliklerin hepsine aynı anda sahip olabilen bir olgudur.

Sinemanın birey ve toplum üzerindeki etkisi onun kısa sürede bilimin konusu haline gelmesine neden olmuştur. Sinema özellikle iletişim bilimleri, felsefe, psikoloji, tarih ve sosyolojinin ele aldığı konulardan biridir. Sinema ile sosyoloji arasında ise çok yakın bir ilişki vardır. Sinema her ne şekilde tanımlanırsa tanımlansın, sahip olduğu niteliklerden dolayı toplumla yoğun bir ilişki içindedir ve sosyolojik bir olgudur. Çünkü sinemanın yarattığı temsillerin kaynağı toplumdur. Sinema toplumsal gerçekliğin çeşitli görünümünü temsiller aracılığı ile beyaz perdeye yansıtır. Bu bakımdan çoğu zaman sinemanın toplumu ve toplumsal gerçekliği yansıtan bir ayna olduğu düşünülür. Ancak sinema toplumsal gerçekliği olduğu gibi yansıtan bir ayna değildir. Sinema toplumsal gerçekliği yeniden üreten bir araçtır. Bu nedenle sinema ürettiği temsiller aracılığı ile aynı zamanda toplumu değiştirme ve dönüştürme gücüne de sahiptir.

Sinemanın temeli her ne kadar teknik bir konu olsa da sinema bunun çok ötesinde, zamanının ruhunu taşıyan ve yansıtan bir araçtır. Bu nedenle içinde geliştiği dönemin koşullarının bir ürünü olan sinemaya daha geniş bir bakış açısıyla bakmak gerekmektedir. Görünen gerçekliğin ardında yatan nedenlere yaratıcı bir bakış açısıyla bakan sosyoloji de sinemayı anlamak ve açıklamak için oldukça faydalı perspektifler sunmaktadır. Çünkü film makinesinden çıkıp beyaz perdeye yansıyanın ardında görünenen çok daha fazlası vardır. Görünenin ardındaki gerçekliği görünür hale getiren sosyolojik bakış açısı bu noktada önemli bir işleve sahiptir. Bu bağlamda sosyolojik bakış açısını sinemaya çevirdiğimizde görünen şey, sinemanın gösterdiği dünyanın aslında hiç de görüldüğü gibi olmadığıdır. Çünkü sinema toplumda olup biteni kaydeden ve yansıtan bir araç olmaktan öte toplumsal gerçekliği yeniden üreten bir araçtır. Bu bakımdan sinema en basit tanımıyla toplumu ve toplumsal ilişkileri inceleyen bir bilim dalı olan sosyoloji için önemli bir veri kaynağıdır. Sinema toplumsal yapı ile karşılıklı ilişki içinde olan sosyolojik bir olgu ve inceleme nesnesidir.

Sinemanın sosyolojik bir olgu olduğu gerçeği onu sosyoloji biliminin konusu haline getirir. Bu kitabın amacı da sinema olgusunu sosyolojik bağlamda ele almak ve sinema ve toplum arasındaki karşılıklı ilişkiyi ortaya koyabilmektir. Sinemayı sosyolojik bir bakış açısıyla ele almak her şeyden önce sinema ile toplumun ekonomik, siyasi ve sosyo – kültürel yapısı arasındaki ilişkiyi ortaya koymak anlamına gelmektedir. Bu bağlamda bu çalışma sinema sosyolojisine giriş yapmayı amaçlamaktadır. Sinemanın toplumla olan bağlantısını, sinema ile toplumsal yapının öğeleri arasındaki karşılıklı ilişkiyi göstermeyi ve bu konuda genel sosyolojik değerlendirmeler yapmayı amaçlamaktadır.

Sinema ile toplum arasında sınırları olmayan çok yoğun bir ilişki vardır. Çünkü sinema beyaz perdeye bir anlamda “yaşam”ı yansıttığı için bu ilişkinin nerede başladığı ya da nerede bittiğine dair bir sınır koyabilmek mümkün değildir. Sosyolojik anlamda sinema ile toplumsal yapının tüm öğeleri arasında karşılıklı bir ilişki mevcuttur. Ancak bu ilişkiyi tüm boyutları ele almak çok da kolay bir iş değildir. Bu bakımdan bu çalışma sinema – toplum ilişkisinin kültür, ideoloji, değişim ve sanat boyutları üzerine yoğunlaşmakta ve bu konular çalışmanın sınırlılıklarını oluşturmaktadır. Ancak bu noktada bir zorluk ortaya çıkar. Çünkü sinemanın toplumsal boyutlarının gerek birbirleri ile gerekse toplumsal yapının diğer öğeleri ile olan ilişkisini kesin sınırları ile belirlemek ve birbirinden ayırmak mümkün değildir. Tıpkı diğer sosyolojik olgular gibi sinemanın kültür, ideoloji, değişim ve sanat ile olan ilişkisi birbiri ile iç içe geçen ve bir arada işleyen süreçlerdir. Bu bakımdan sinemanın kültürle ilişkisini ele almak aynı zamanda ideolojik bağlantıları da içerir, ya da sanatsal boyutunun kültürel ve ideolojik yönü vardır. Bu yüzden sinemaya sosyolojik bir bakış açısı bütüncül bir çabayı gerektirir ki bu çalışma elinden geldikince bunu yapmayı amaçlamaktadır.

Kitabın birinci bölümü, sinemanın icadına kısa bir bakışın ardından, sinema – toplum – sosyoloji ilişkisini ele almaktadır. Bu bölüm sinema ile toplum arasında var olan ilişkinin boyutlarını ortaya koymakta, sinemanın toplumsal gerçekliği üreten en önemli araç ya da sanat dalı olması nedeni ile sosyolojinin konusu haline gelmesini ve sosyolojinin sinemayı hangi özellikleri ile ele aldığı ana hatları ile açıklanmaya çalışılmaktadır. İkinci bölümde sinema – kültür ilişkisi ele alınmaktadır. Kültürün tanımının ardından kültür tartışmaları kısmında yüksek kültür – popüler kültür ve kitle kültürü tartışmaları kuramsal boyutları ile ele alınıp incelenmektedir. Ardından bu tartışmaların önemli bir nesnesi olan sinema özelinde konu irdelenmeye devam edilmiştir. Üçüncü bölümde ise sinema –

ideoloji ilişkisi ele alınmıştır. İdeoloji kavramına olgusal ve kuramsal bir bakışın ardından, sinema – ideoloji ilişkisi gerek kuramsal boyutlarıyla ve gerekse dünya sinemalarından verilen çeşitli örneklerle ele alınmıştır. Son bölüm ise modernizmin – postmodernizm tartışmalarına yer vermektedir. Modernist sanat anlayışının sinemaya olan yansımalarının ardından, postmodern dönemde sinemada ortaya çıkan değişim ve dönüşümler farklı boyutları ile ele alınmıştır.

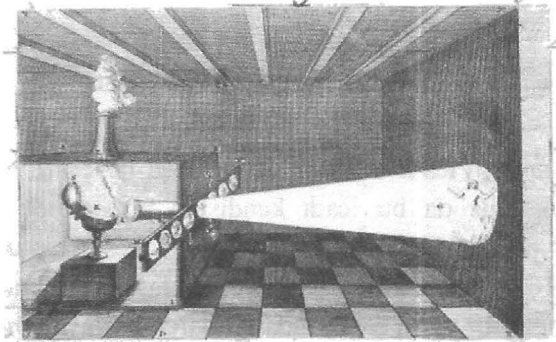
1. BÖLÜM

SOSYOLOJİK BİR OLGU OLARAK SİNEMA

1. Sinema Nedir? Sinemanın İcadı

Sinema (cinéma), sinematografi (cinématographie) sözcüğünden kısaltılmıştır. İlk olarak Lumière Kardeşler kendi buluşları olan aygıtı sinematograf (cinématographe) adını vermişlerdi. Yunanca “kinêma – atos = devinim” ile “graphein = yazmak” sözcüklerinden türetilen sinematograf, “devinimi yazan, saptayan” anlamına, sinematografi de “devinimi yazma, saptama” anlamına gelmektedir. Sadece Lumière kardeşler değil, görüntü kaydeden ve yansıtan çeşitli alıcılar yapanlar da hep “devinim”, “canlılık” ve “yaşam” kavramlarıyla ilgili adlar vermişlerdir. Çünkü yeni buluşun en belirgin özelliği; devinimi, yaşamı olduğu gibi yansıtabilmesiydi (Özön, 1984: 7).

Bilimsel, ekonomik ve endüstriyel gelişmelerin bir sonucu ve uzun bir sürecin ürünü olan sinemanın ortaya çıkışı tesadüf değildir. Fotografik sinemanın ortaya çıkışının 16.yy’dan itibaren öngörülen bir olay olduğu yaygın olarak kabul edilir (Bazin, 2011: 25). Örneğin fotografik görüntülerle “gerçeklik” arayışı fotoğraf ve sinemanın icat edildiği 19.yy’da hızlanmasına karşın, onun öncesinde “büyülü fener” de denilen çizilmiş görüntülerin yansıtılma işlemi 17.yy’dan beri kullanılmıştır. 19.yy’ın sonlarında başlayan fotoğraf ve sinemanın neredeyse el ele gelişimi ise; fotoğrafçılardan, mucitlerden ve hareketli görüntüleri geliştiren girişimcilerden, bu görüntüleri seri şekilde üreten film stüdyolarına kadar ulaşan geniş bir yelpaze içinde yirmi beş yıl gibi kısa bir sürede gerçekleşmiştir (Kolker, 2011: 34-37). Dolayısıyla sinemanın ortaya çıkışı ve gelişimi çok boyutlu ve çok yönü bir sürecin sonucudur.

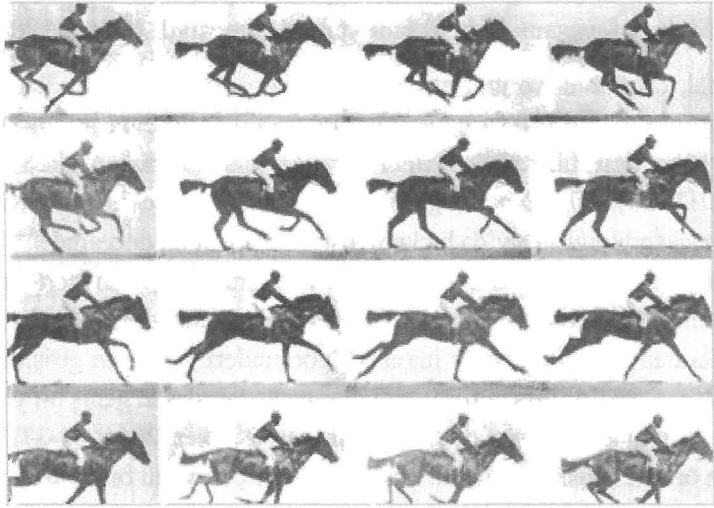


Sinemanın atası olarak kabul edilen Büyülü Fener, bir gaz lambası ve mercek vasıtasıyla, cam üzerine boyanmış resimler perdeye veya duvara yansıtılıyordu.

(https://tr.wikipedia.org/wiki/Büyülü_fener)

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Sinemanın icadı büyük oranda fotoğrafa dayanmaktadır. 1870 ve 1880’li yıllarda hayvan ve insan hareketleri incelemeleriyle uğraşan birçok bilgin, bir araştırma aracı olarak fotoğrafçılığa yönelmişlerdir. Görsel zaman ve hareket incelemelerini önemli ölçüde ilerleten proto – sinema araçlarını yaratan bu bilginlerin çoğu için bu icatlar, kâr getirecek bir ticari eğlence aracı olarak oldukça çekici olmuştur (Czitrom, 2014: 261). Fotoğrafın bulunması, fotoğraftan yararlanılarak canlıların hareketlerinin çözümlenmesini yapma isteğini doğurmuştur. Bu konuda başarılı sayılabilecek bazı çalışmalar yapılmışsa da kayda değer başarıyı Eadweard James Muybridge gerçekleştirmiştir. Bir atın koşarken dört ayağının da bir ara yerden kesilip kesilmediğini öğrenmek için yaklaşık kırk fotoğraf makinesi ile yaptığı başarılı deney (Teksoy, 2005: 23), hareketli görüntülerin elde edilmesinde önemli bir aşama olmuştur.

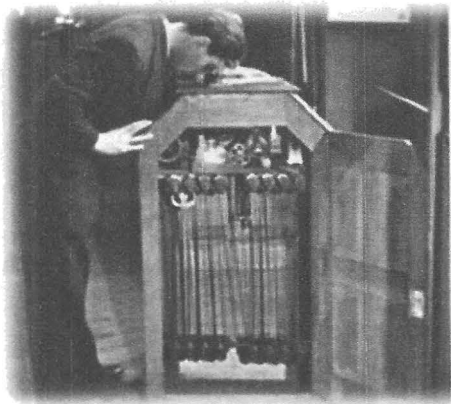


Muybridge’in at sekansı.

(<https://www.pcmag.com/news/7-incredible-things-you-didnt-know-about-eadweard-muybridge>)

Hareketli resimlerin icadı o dönemde oldukça heyecan verici olmuştur. Bu nedenle pek çok ulus da bu icadı kendisine mal etmek istemiştir. Ancak sinemanın diğer pek çok teknolojik yenilik gibi kesin bir ortaya çıkış anı ve mucidi yoktur. 16.yy’dan itibaren başlayan bilimsel ve teknik gelişmelerin bir sonucu olan sinema, 19.yy’ın sonlarından itibaren başlayan bir süreç sonucunda günümüzdeki haline kavuşabilmiştir. Bu süreçte Amerika’da Edison; Fransa’da Lumière kardeşler; Almanya’da Max Skladanowsky; Büyük Britanya’da William Friese – Greene gibi mucit/girişimciler “ilk” hareketli resimleri sunarak izleyiciyi

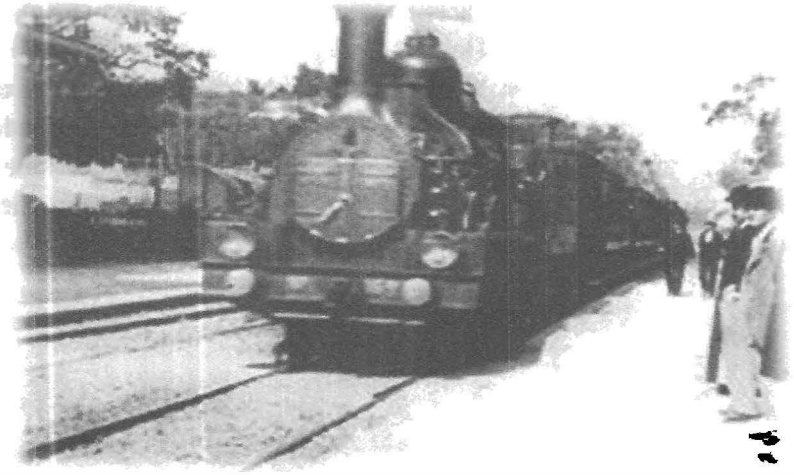
şaşkınlık içinde bırakmışlardır. Ancak bu isimlerden hiç biri için sinemanın ilk yaratıcısı denilemez (Pearson, 2003a: 30). Örneğin Edison'un projeksiyon öncesi buluşu olan kinetoskop, erken dönem film gösterim aytıtıydı. Bu aytıtta izleyiciler, filmleri kinetoskop'un kaplamasındaki bir gözetleme deliğinden tek başlarına izlemekteydiler. Yirmi ile kırk saniye arası süren bu gösteri sinemanın teknik, endüstriyel, estetik ve ticari gelişiminde anahtar bir rol oynamıştır (Parkinson, 2015: 12).



Edison'un icat ettiğı Kinetoskop ve bir Kinetoskop salonu

(<https://ascmag.com/blog/the-film-book/vr-cinema-1-google-cardboard>)

Bugün bilinen haliyle sinemanın temeli ise Louis Lumière ve Georges Mèliès adlı iki Fransız'ın çalışmalarında yatmaktadır. Lumière kardeşler, 1890'lı yıllarda kendisinden önce yapılan bazı çalışmalara dayanarak sinematograf adını verdikleri aytıtı tamamlamıştır. 28 Aralık 1895'de Paris'te, 14. Boulevarddes Capucines'deki Grand Cafe'nin altında bulunan "Indian Room"da yapılan ücret karşılığı ilk film gösterimi ise bugünkü sinemanın başlangıcı kabul edilir (Armes, 2011: 22).



Sinemanın tanımına uygun ilk film Fransız Lumiere kardeşlerin çektiği “Trenin Cioatat Garına Girişi” adlı filmidir. Lumiere kardeşlerin Paris’te sihirbazlık gösterisini izlemek için gelen Parisliler, film oynatılmaya başlandığında, perdenin üzerinden kendilerine doğru gelen trenin herkesi ezmek üzere olduğunu düşündüler.

(<https://seeitwatchit.wordpress.com/2011/12/11/tarihte-ilk-sinema-filmi-larriee-dun-train-a-la-ciotat/>)

Lumière kardeşler genellikle güncel olayları belgelemekte ve belgeseller göstermekteydi. Georges Mèliès ise sinema hileleri geliştirerek öykülü filmin başlatıcısı olmuştur. Mèliès, anlatım bütünlüğünü Jules Verne’in romanlarından esinlenerek çektiği *Le Voyage Dans la Lune* (Ay’a Seyehat, 1902) ile sağlamıştır. Yönetmenin ünlenmesini sağlayan bu filmde ilk kez çeşitli sahneler peş peşe sıralanarak bir öykü anlatılmış, böylece yeni bir anlatım dilinin ilk örnekleri verilmiştir. Sinemayı fotoğrafın bir uzantısı olmaktan kurtaran Mèliès’nin sinemaya katkısı; sinema hilelerini bulması, tiyatro olanaklarını sinemaya getirmesi ve filmin uzunluğunu on beş – yirmi dakikaya çıkararak öykülü filmin öncülüğünü yapmış olmasıdır (Teksoy, 2005: 35-36). Bu gelişme aynı zamanda yeni bir dönemin yani öykülü sinemanın da başlangıcı olmuştur.



“Le Voyage Dans La Lune” sinema tarihinin ilk bilim kurgu filmi olarak tanınmıştır.

(<https://www.imdb.com/title/tt0000417/>)

Aslında sinema başlangıçta popüler bir ticari araç olarak değil bilimsel ve eğitici bir yenilik olarak görülmüştür. Asıl çekici olan herhangi bir filmde çok sinematografik aygıtın kendisi ve hareketi yeniden üretebilmesiydi. Bu nedenle birçok ülkede hareketli resim makineleri ilk kez dünya fuarları ve bilimsel sergilerde görülmüştür. Ancak sinema gösterimi kısa sürede ve büyük bir hızla popüler kültür mekânlarıyla bütünleşmiş, Amerika ve Avrupa’da sinema, çağdaş kapitalist girişimlere benzemeye başlamıştır. Buna bağlı olarak da sinema, kısa sürede büyük bir endüstriye dönüşmüştür (Pearson, 2003a: 40; Pearson, 2003b: 42). Ancak bu süreç Amerika’da daha hızlı bir şekilde gelişmiştir. Edison’un ilk kinetoskop gösterisini yaptığı dönemde Amerika, sanayi toplumuna dönüşmenin

sancılarını yaşamaktadır. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden gelen göçmenlerle kentlerin önemi artmış, birçok kentin nüfusu kısa sürede ikiye katlanmıştır. Tek toplumlu eski Amerika kenti yerini, her biri belli sınırlarla birbirinden ayrılmış çok toplumlu yeni bir kent toplumuna bırakmıştır. Yeni göçmenlerden oluşan bu kent toplumunu oluşturan bireylerinin en önemli özelliği, birçoğunun İngilizceyi bilmemeleriydi. Bu nedenle kısa sürede önce Edison'un kinetoskopu, ardından da sinema, İngilizce bilmeyen bu kitlelerin temel eğlence aracı haline gelmiştir. Amerika'da böyle büyük bir seyirci kitlesinin varlığı, sinemanın burada olağanüstü bir gelişme göstermesinin ana nedenlerinden biridir. Sinemanın bu özelliği aynı zamanda aydınların onu küçümsemesine ve ucuz halk eğlencesi olarak nitelendirmesine yol açmıştır (Teksoy, 2005: 61-62). Dolayısıyla sinemanın popüler hale gelmesinin temelinde toplumsal değişim süreçlerinin rolü bulunmaktadır.

Hareketli görüntüleri kaydedip onu yansıtan bir aygıttan kısa bir sürede bir halk eğlencesi, büyük bir endüstri ve yedinci sanat payesine erişen sinemanın gelişiminin temelinde, içine doğduğu dönemin bilimsel, ekonomik, politik ve sosyo – kültürel gelişmeleri yatmaktadır. Bu nedenle sinemayı anlamak ve açıklamak için bu gelişmelerle birlikte ele almak gerekir. Bu ise ancak sinemaya sosyolojik bir bakış açısı ile bakmakla mümkün olabilir. Böylece sinemanın birey ve toplum üzerindeki etkileri ve potansiyeli daha kolay anlaşılır bir hale gelebilir.

2. Sinema – Toplum – Sosyoloji İlişkisi

İnsan toplumsal bir varlıktır ve yaşamını sürdürebilmesi için diğer insanlarla bir arada, grup olarak yaşama zorunluluğu vardır. Bir arada yaşayan insanların oluşturduğu bu gruba toplum adı verilir. En genel anlamda toplum; belli bir toprak parçasında yerleşik, ortak bir kültüre sahip, birbirileri ile etkileşim halinde olan ve kendilerini birleşik ve özgün bir varlık olarak gören insan topluluğu olarak tanımlanabilir (Marshall, 1999: 732; Macionis, 2017: 88). Ancak sosyolojide topluma dair tek bir yaklaşımdan bahsedebilmek mümkün değildir. Örneğin klasik sosyoloji toplum kavramını ele alırken bireyden çok insan yaşamının kolektif gerçekliğine odaklanmıştır. Durkheim toplumu bağımsız bir gerçeklik olarak görmüş ve toplumu; insanın üzerinde var olan ve sınırları belirlenmiş bir alan içindeki bireyler üzerinde biçimlendirici etkiye sahip bir yapı olarak kavramıştır. 20.yy boyunca sosyolojide egemen olan bu anlayış, 1970'li yıllardan itibaren ise sorgulanmaya başlamıştır. Eleştirilerin temelinde, klasik yaklaşımın toplum anlayışının ulus – devlete dayandığı düşüncesi yer almaktadır. Oysa toplum, ulus – devlet anlayışının dışında da var olabilirdi. Örneğin

küreselleşme ile birlikte sosyal süreçlerin küresel düzeye taşınması yeni bir toplum kavramının ortaya çıktığını gösterir (Giddens ve Sutton, 2014: 46-47). Bunun yanında bazı sosyologlar da 20.yy boyunca egemen olan klasik toplum anlayışını basmakalıp olarak nitelendirmişlerdir. Örneğin birey merkezli bir bakış açısına sahip bazı Sembolik Etkileşimciler, toplum diye bir şey olmadığını iddia ederek; toplumu, hakkında bilgi sahibi olunamayan ya da doğru anlaşılamayan şeyleri kapsayan yararlı bir terim olarak tanımlarlar (Marshall, 1999: 732). Görüldüğü gibi sosyolojinin varlık nedeni olan toplumun sosyoloji bilimi içinde tanımı ve etkileri konusunda bir uzlaşma söz konusu değildir. Dahası bu durum sosyolojinin temel tartışma konularının başında gelmektedir ve yapı – fail ikiliği olarak adlandırılır.

Yapı – fail ikiliği tartışmasının temelini toplumun birey üzerindeki belirleyiciliği (yapı) ile eylemde bulunma ve toplumu şekillendirmede bireyin özgürlüğü/ aktifliği (fail) arasındaki ikilik oluşturmaktadır (Giddens ve Sutton, 2014: 52). Yapı taraftarı klasik sosyoloji, toplumun birey üzerinde belirleyici olduğunu, bireylerin kendi dışında kalan sosyal yapılarla şekillendirildiğini iddia ederken, aktör ya da fail odaklı bazı modern sosyoloji kuramları ise fail ya da eylem odaklı bir anlayış ile bireyin toplum üzerindeki etkisine odaklanmıştır. Yapının belirleyici olduğunu düşünen yaklaşımlarda birey daha çok pasif, fail odaklı yaklaşımlarda ise birey aktif bir rol oynamaktadır. Tartışmanın bir diğer boyutunda ise toplumu hem yapı hem de failin etkileri bakımından ele alan görüşler bulunmaktadır. Örneğin Mills'e (2010: 18) göre, her birey belli bir toplumda yaşar ve yaşamı belli bir düzen içinde devam eder. Birey her ne kadar toplum tarafından oluşturulmuş olsa da kendi yaşamının gerçeğiyle, toplumun şekillenmesine ve tarihin akışına az da olsa katkıda bulunmaktadır.

Yapı – fail ikiliği üzerine mevcut tartışmalar bu kitabın konusunu oluşturmamakla birlikte toplum – sosyoloji – sinema ilişkisini ele almada önem arz etmektedir. Çünkü toplum – sosyoloji – sinema ilişkisini anlamada birey – toplum ilişkisi kilit bir rol oynamaktadır. Toplum basitçe tek tek bireylerin toplamından oluşan bir insan topluluğu değildir. Aksine bireyleri aşan, onu yönlendiren, şekillendiren, konumlandıran ve tamamlayan bir özelliğe sahiptir. Bireylerin birbirileri ile kurmuş olduğu ilişkiler zamanla yerleşik davranış kalıpları haline gelir. Bireyler gelip geçici olsa da toplumsal kurum olarak da adlandırılan davranış kalıpları kalıcı olur. Böylece toplum, varlığını kuşaklar boyunca sürdürür. Yeni doğan bir birey de toplumda hazır bulunduğu bu organizasyon içinde toplumun bir parçası haline gelir. Ancak bu bakış açısı bireyi

pasifleştiren ve toplum karşısında etkisiz hale getiren bir yaklaşımdır. Oysa toplum statik bir yapı değildir. Toplumsal yaşamda sürekli bir değişim ve dönüşüm mevcuttur. Bu değişimde bireylerin etkisi görmezden gelinemez. Toplum, karşılıklı etkileşim halinde olan bireylerden meydana gelir. Bu iletişimi belirleyen çeşitli toplumsal kalıplar olsa da bu iletişim sürecinde bireyler kısmen de olsa özgür hareket edebilmektedirler. Birey, toplum karşısında tamamen pasif alıcı değildir, aynı zamanda aktif bir öznedir. Bireyler arası ilişkiler değişip farklılaştıkça davranış kalıpları da değişir. Bu nedenle toplumsal gerçekliğin oluşmasında toplum ile birey arasında karşılıklı bir ilişki söz konusudur.

Toplum bireylerin birbirleri ile kurmuş olduğu ilişkiler sonucu oluşan sosyal organizasyonların bütünüdür. Kurumlar, örgütler, normlar, değerler vb. bu organizasyonu oluştururlar ve bireylerin toplumun bir parçası olması yönünde onu şekillendirirler. Bu unsurlar aynı zamanda toplumsal gerçekliklerdir. Doğal gerçekliklerden farklı olan bu gerçeklikler, toplum olarak yaşamının bir sonucudur. Sosyoloji de kendisine toplumu dolayısıyla toplumsal gerçekliği konu edinen ve bu toplumsal gerçekliği sistematik olarak inceleyen bilim dalıdır.

Sosyoloji, bireyin dünyaya ve yaşama farklı bir bakış açısı ile bakmasını sağlar. Çoğu birey yaşamı kendi bildik özellikleri bakımından görür. Sosyoloji ise bireye, neden olduğu insan olduğunu ve davranışlarının nedenleri hakkında daha geniş bir bakış açısı sunar. Sosyoloji toplumsal gerçekliğin doğal ve kaçınılmaz olmadığını, iyi ya da doğru olarak görünenlerin aslında öyle olmayabileceklerini gösterir. Toplumsal gerçekliğin büyük oranda tarihsel ve toplumsal güçler tarafından belirlendiğini öğretir (Giddens, 2008: 38). Bu bakımdan sosyoloji görünen, alışlagelen, bilinenin aksine bireylerin davranışlarının ardında yatan asıl gerçeklikleri ortaya koyar. Bunu yaparken de Mills'in "sosyolojik tahayyül" dediği şeyi kullanır. Özgün bir eleştirel düşünme biçimi olan sosyolojik tahayyül, tarihsel faktörler ile yaşam arasında kurulan ilişkileri anlamayı sağlar. Tarihsel faktörlerin bireyin yaşamı üzerindeki etkisinin anlaşılmasını sağlar. Sosyolojik tahayyül, bireyin içinde yaşadığı toplumu kendi deneyimleri ve önyargıları ile değil de dışardan birinin gördüğü gibi görme yeteneğidir (Mills, 2010: 18-21; Newman, 2013: 8; Schaefer 2013: 5). Bu sayede sosyoloji, bireyin dünyaya ve insanlara bakış açısını genişleterek toplumsal gerçekliğin altında yatan asıl nedenleri görmesini sağlar.

Sosyolojinin sinema ile olan ilişkisi, tıpkı diğer toplumsal olgular gibi, bu bağlamda ele alınabilir. Sinemanın ne olduğu sorusuna öncelikli olarak ve

genellikle, sinemanın bir eğlence aracı ya da bir sanat olduğu cevabı verilebilir. Muhakkak her iki cevapta doğrudur. Çünkü sinema, estetik değerlerle anlam yaratan bir sanattır ve aynı zamanda kitlelerin eğlence ihtiyacını karşılayan bir araçtır. Ancak sinema sadece bir eğlence aracı ya da sanat değildir. Sinema her şeyden önce sosyolojik bir olgudur. Sinemanın toplumsal gerçeklikle çok yönlü bir ilişkisi bulunması ona sosyolojik olgu olma niteliği kazandırır. Örneğin Slovoj Žižek'in, Bülent Diken ve C.B. Laustsen'in "Filmlerle Sosyoloji" kitabının sunuşunda belirttiği gibi; bir film asla yalnızca bir film ya da eğlendirmeye ve dolayısıyla dikkat dağıtarak asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğin içindeki mücadelelerden uzaklaştırmaya çalışan hafif bir kurgu değildir. Filmler, sadece toplumsal gerçekliği yansıtmazlar, toplumlar filmler aracılığıyla da kendilerini üretirler (Diken ve Laustsen, 2011: 15). Bu nedenle sinema bir sanat ya da eğlence aracı gibi sınırlılıklar içine hapsedilemeyecek kadar sosyolojik niteliği bulunan bir üretim mekanizmasıdır. Sinemanın beyaz perdeye yansıtıklarının ardında yatan gerçeklere bakmak noktasında ise sosyolojiye ihtiyaç duyulmaktadır.

Sinemanın doğuşu, sinematografinin icadı ve gelişmesi ile olmuşsa da sinemayı sinema yapan içinde doğduğu toplumun özellikleridir. Bu nedenle sinemayı anlamak için içinde doğduğu toplumu, toplumsal koşulları ve oluşumu anlamak gerekir. Sinema bireyselliğin ön plana çıktığı, aklın ve bilimin dönemin ruhuna hâkim olduğu modern Batı toplumlarında ortaya çıkmıştır. Sanayileşme ile birlikte geleneksel dünyadan kopup, kentlere akın eden kitlelerin yeni yaşam biçimlerine uygun bir eğlence aracı olarak ortaya çıkan sinema, bunun ötesinde toplumsal yapının bir tezahürü ve aynı zamanda toplumun yapısını şekillendirme ve dönüştürme gücüne sahip bir olgu olarak toplum üzerinde etkili olmuştur. Dolayısıyla, bu heyecan yaratıcı hareketli görüntüleri sadece bir eğlence aracı ya da bir sanat dalı olarak görmek ve ele almak eksik bir yaklaşımdır. Nitekim sahneye konan bir film, her şeyden önce kolektif zihniyetin bir ürünü ve yansımasıdır. Yapıldığı toplumun ve dönemin ekonomik, politik ve sosyo – kültürel özellikleri hakkında eşsiz bilgiler sunar. Filmler, toplumsal gerçekliğin temsiliyle de sınırlı değildir. Aynı zamanda toplumsal gerçekliği üretirler. Bu bağlamda, her film toplumsal yapının parçasıdır ve aynı zamanda bu toplumsal yapının üreticisidir. Bir film geçmişe, şimdiye ve geleceğe dair fikirler, öngörüler ve veriler sunar. Çünkü sinema gündelik yaşamın tekrar ve tekrar yeniden üretildiği bir alandır. Bir kültür üreticisi ve aktarıcısıdır. Bunun yanı sıra sinema, amacı kâr olan büyük bir endüstridir. Sinema aynı zamanda ideolojik bir araçtır.

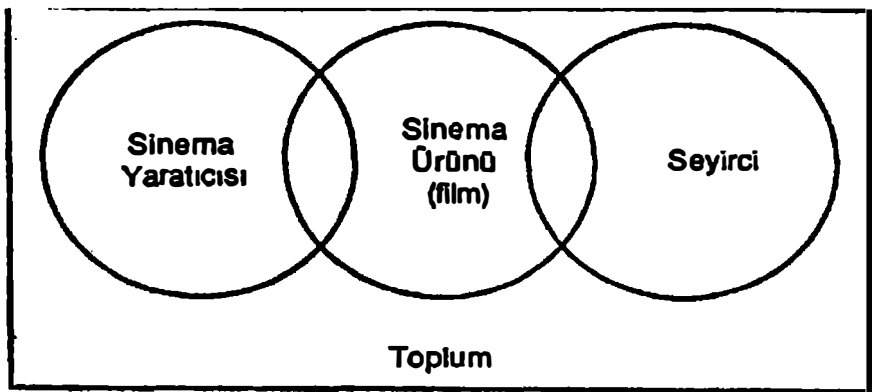
Kimi zaman var olan değer ve normları desteklerken kimi zaman da muhalif ve yenilikçi bir bakış açısıyla değişimi sağlar. Bu nedenle sinemaya sosyolojik bir bakış açısı ile bakmak, onun sınırlarını toplumun sınırlarına yaklaştırmak demektir. Dolayısıyla bir film hakkında konuşmak aynı zamanda toplum hakkında konuşmak anlamında da gelir ki bu ise ancak sinemaya sosyolojik bir bakış açısıyla yaklaşmakla mümkün olabilir.

Her film içinde yaratıldığı toplumun ve dönemin yapısına yansır. Sinemanın yaratmış olduğu anlamın kaynağı, diğer bütün sanat dallarında olduğu gibi, toplumdur. Ancak bütün sanat dalları içinde belki de toplumsal yönü en kuvvetli olan sinemadır. Her sanat dalı az veya çok içinde yaratıldıkları toplumun zihniyetinin bir ürünüdür. Ancak iki nedenden ötürü sinema, diğer sanat dallarına nazaran daha doğrudan bir şekilde toplumun zihniyetini yansıtır. Birincisi, filmler asla tek bir bireyin ürünü değildir. Bir film her zaman kolektif bir üretim sonucu ortaya çıkar. Dolayısıyla bu durum filmin anlatısına da yansır. İkincisi ise filmler, anonim bir kitleye hitap eder. Kitlenin beğenisine sunulması ve kitleden beslenmesi sinemayı diğer sanat dalları içinde onu topluma daha çok yakınlıştırır (Kracauer, 2011: 5). Sinemanın bu özelliği belki de sinemayı evrensel zihniyetin ilk temsilcilerinden biri haline getirir. Düşlemek, insana özgü evrensel bir niteliktir (Adanır, 2012a: 44). Bir düş fabrikası olarak nitelendirilen sinema da toplumsal düşlerin beyaz perdeye yansmasıdır.

Sinema çoğu kez toplumsalı yansıtan bir ayna olarak görülmüştür. Gerçekliğin kendisinden ziyade onun belli belirsiz bir temsili olduğu düşünülür. Ancak sinema hayattır ve hayat da sinemadır. İkisi de birbirinin hakikatini anlatır, birbirlerini dillendirir (Diken ve Laustsen, 2011: 21-23). Sinema, kolektif bir deneyimin parçasıdır. Film, kolektif olarak yapılır ve izlenir. Bu, sinemanın ve filmin kaçınılmaz olarak toplumsal anlamı olan ürünler olduğu anlamına gelir (Leslie, 2012: 55-56). Sinemada, fotografik imge esasına dayalı hareketli filmler mevcut gerçekliği, bir manzarayı ya da bir olayı yeniden resmetmektedir. Birtakım estetik ve teknik müdahalelerle de bu gerçeklik anlarının daha hoş görünmeleri sağlanmaktadır. Ancak bu imgelerin yer aldığı filmler ve izleyicileri arasında zihinsel, kültürel, toplumsal, felsefi ve estetik bir ilişki de bulunmaktadır. Dolayısıyla filmlerin, yalnızca teknolojik aygıtların bir ürünü olduğunu ifade etmek oldukça anlamsızdır. Böyle bir düşünme biçimi, aynı zamanda bu imgelerin yer aldığı filmlerin psikolojik, toplumsal ve kültürel yönünü yadsımak anlamına gelmektedir. Çünkü yaratıcı bir güce sahip olan birey doğduğu andan itibaren içerisinde bulunduğu toplumun kültürel kodları ile

kuşatılmaktadır (Adanır, 2012b: 34). Sinemanın toplumla olan bu ilişkisi nedeni ile sinemada toplumsal yaşam kategorilerinin hepsini bulabilmek mümkündür. Bir film, içinde yaşanan dönem ve uygarlığın ahlakını ve toplumsal yaşam kategorilerini seyirciye zorunlu olarak yansıtır (Adanır, 2012a: 26). Sinemanın bir kurgu olması da bu gerçeği değiştirmez. Çünkü bu kurgu istese de istemese de toplumsal gerçekliğe dayanır. Sinemanın kaynağı toplumsal yaşamdır. Sinema hem toplumdaki etkilenir, hem de toplumu etkiler. Bu bakımdan sinema toplumsal gerçekliği yansıtan bir araç olduğu kadar toplumsal gerçekliği yaratan bir güce de sahiptir. İçinde yaşadığı toplumun bir parçası olan birey, bir film izlerken sadece perdeye yansıyanı olduğu gibi alan pasif bir alıcı değildir. Birey perdeden yansıyanı anlamlandırır ve zihin dünyasında yeniden kurgular. Bu yönü ile sinema toplumsal gerçekliğin yeniden üretildiği bir alandır.

Güçhan'a göre (1993: 52) sinema ile toplum ilişkisi dört temel öge ile açıklanabilir. Bunlar; sinema yaratıcısı, sinema ürünü, seyirci ve hepsini kapsayan toplum. Bu öğeler arasında dinamik bir ilişki vardır ve sinema toplumbilimi bu öğeler arasındaki ilişkileri çözmeye yönelik çalışmaların bütünüdür.



Sinema toplum ilişkisi (Güçhan, 1993: 52)

Sinema toplumsal gerçekliğin bir parçasıdır. Bu yüzden sosyoloji için bir araştırma alanı, filmler de bir inceleme nesnesidir. Filmler tarihin herhangi bir döneminin gerçekliklerinin bir hayli aydınlatıcı olan toplumsal göstergeleridir. Filmler bir dönemin olaylarına, korkularına, hayallerine ve umutlarına dalar ve o dönemin toplumsal deneyim ve gerçekliklerini sinemada ifade ederler (Kellner, 2013: 16). Sinema sadece bir kurgu ya da toplumsal gerçekliğin bir aynası değildir. Sinema toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, türetir, yerinden

eder ve eğip bükür. Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. (Diken ve Laustsen, 2011: 24). Sinema görsel bir anlatım sunarak görme duyusunu dışsal, yüzeysel görünümlere odaklamakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal ilişkiler veya tarihsel süreçlerle ilgili olarak daha derin ve eleştirel vizyonlar sunabilir. Çünkü filmler belli bir dönemin olay ve fenomenlerini doğrudan tasvir ederek o dönemin toplumsal gerçekliklerini ortaya koyarlar. Dahası filmlerin aynı zamanda öngörü boyutları vardır. Gelecekte ortaya çıkabilecek olumlu veya olumsuz olayları ifade edebilecek yeteneğe sahiptir. Böylece topluma ve insanlığa içgörü sağlayabilecekleri, sanatsal vizyonlar sunar. Filmlerin toplumsal ve tarihsel gerçeklikler konusunda eleştirel görüşleri, kendilerine has ideolojik önyargılar ve perspektiflerden beslenen yorumlardır. İyi yorumlandığında ve belli bir bağlama oturtulduğunda filmler, belli başlı tarihsel kişiler, olaylar veya dönemlerle ilgili önemli içgörüler sağlayabilir (Kellner, 2013: 29-31). Filmler; tarih, sosyal kuram ve eleştirel olan medya/kültür araştırmalarıyla birlikte isabetli bir biçimde kullanıldıklarında, teşhise yönelik eleştiri için önemli bilgi kaynaklarıdır (Kellner, 2013: 61). Bu bakımdan filmler toplumu anlama, açıklamada ve yorumlamada bir belge niteliğine sahiptir. Geçmiş ile gelecek arasında bir köprü kurar. Bir yandan geçmişini anlamaya ve değerlendirmeye kaynaklık ederken diğer yandan da geleceğe dair de öngörüler sunar. Bütün bu özelliklerinden dolayı filmler, sosyoloji bilimi için önemli veri kaynaklarıdır.

Sosyoloji için bir araştırma alanı ve veri kaynağı olan sinemanın sahip olduğu eşsiz özellikler onu diğer sanat dalları ve eğlence araçlarına nazaran daha sosyolojik kılmaktadır. Bu bakımdan sosyolojinin bir inceleme nesnesi olarak sinemayı ele alması nispeten hem kolay hem de zor bir uğraştır. Öncelikle sinemayı sosyolojik bir olgu ele almak nispeten kolaydır. Sinemanın toplumla olan ilişkisi o denli yoğundur ki sosyoloji için sinema neredeyse sınırsız bir inceleme alanı sunar. Ancak bu durum aynı zamanda çeşitli zorlukları da beraberinde getirir. Her şeyden önce sinema ile toplum arasındaki yoğun ilişki, bu ilişkiyi kategorileştirmeyi zorlaştırmaktadır. Çünkü sinemanın sosyolojik anlamda toplumsal yapı ile olan ilişkisinin nerede başlayıp nerede bittiği belli değildir. Aynı zamanda sinemanın toplumsal yapı unsurları ile ilişkisi oldukça girift ve iç içe geçmiş durumdadır. Örneğin bir film aynı anda hem endüstriyel bir ürün, hem ideolojik bir araç, hem bir sanat hem de bir kitle iletişim aracı olabilmektedir. Bu nedenle sinema ile sosyoloji ilişkisi çoğu zaman bu ilişkiyi

kategorileştirmeye çok da olanak vermemektedir. Ancak bütün zorluklara rağmen sinemanın toplumla olan ilişkisi belli başlı birkaç kategoriye ayrılabilir:

2.1. Kültürel Bir Ürün Olarak Sinema

Bir film her şeyden önce kültürel bir üründür ve içinde doğduğu ortam bağlamında ele alıp incelenmesi gerekmektedir. Sinema, modern dönemin ve toplumun ekonomik, politik ve sosyo – kültürel özelliklerini ve ihtiyaçlarını yansıtır. Bu nedenle diğer pek çok sanat dalının aksine sinema, başlangıcından itibaren kitleye yönelik bir eğlence aracı olmuştur.

Klasik sanat dalları her zaman belli bir seçkin zümreye hitap etmiş ve onların tekelinde olmuştur. Geleneksel toplumlarda halkın klasik sanatlarla olan ilişkisi yok denecek kadar azdır. Oysa sinema, içinde doğduğu modern dönemin ruhuna uygun olarak, bir endüstri ve halk eğlencesidir. Batı Avrupa’da feodal yapının çözülmesi ve sanayileşme ile birlikte toprakla bağları kopan ve şehre gelen kitlelerin bu yeni eğlencesi, kent toplumunda ortaya çıkan yeni çalışma koşulları ve boş zaman olgusunun bir sonucudur. Bu bağlamda sinema en başından beri topluma yönelen ve toplumun beğenilerini dikkate alan bir halk sanatıdır.

Sanayi devrimi ile birlikte kentlerde yaşayan kitlelerin yaşam tarzları ve tüketim talepleri değişmiştir. Belli gelenekleri ve deneyimleri paylaşmayan, belli bir toplumla kendini özdeşleştirmeyen bu insanların birbirine bağlanmasında iletişim araçları toplumsal bir çimento görevi görmüştür. Bu kitlelere başkalarının deneyimlerini veren, hayatlarındaki boşluğu dolduran, iş dışındaki zamanında eğlence işlevini yerine getiren faaliyetler içinde sinema, yeni bir buluş olarak merkezde yer almıştır. Bir bakıma sinema, kentlerde oluşan ve sanayileşme ile birlikte yapısı değişen geniş halk kitlesinin istekleri ile tam olarak örtüşmüştür (Güçhan, 1999: 93-94). Sinema, modern dünyanın kültürel yaşamında oldukça önemlidir. Modern dünyada kentli halkın bütünü ve taşra halkının gittikçe artan çoğunluğu için sanatla olan ilişkilerinin hemen hemen tümünü meydana getirir (Bazin, 1966: 15-16). Bu nedenle sinema, icat edildikten kısa bir süre sonra oldukça popüler olmuştur. Çünkü filmler genellikle kültür için görsel bir imgelem ve anlatı akışı sağlamaktaydı. Popüler kültürün temel öykülerini – cinsellik ve romans, ele geçirilme ve özgürlük, aile ve kahramanlık, bireysellik ve birlik öyküleri – izleyicinin gözleri önünde hemen orada, neredeyse dokunulabilir olan görsel dünyalar içinde sunmaktaydı. Filmlerde sunulan yaşam sanki gerçektir ve diğer sanat dallarının aksine daha gerçekçi ve etkileyicidir. Aynı zamanda izleyici için filmlerde gösterilen şeylerin her yönü ile bir yanılama olması da sorun

değildir. Hareketli görüntü daha fazlasını görmek, hissetmek ve bunları karşı konulmaz bir öykünün güvenli ortamında yaşamak isteyen herkes için özel bir çekiciliğe sahipti (Kolker, 2011: 38). Bu bakımdan sinema toplumsal değişme sonucunda kentlere akın eden kitlelerin boş zaman ve eğlence ihtiyaçlarını karşılaması bakımından dönemin en popüler kültür ürünü olmuştur.

Sinema bir eğlence aracı olmanın ötesinde toplumun kültürü ve yapısı hakkında da çeşitli bilgiler verir. Filmlere yönelik yapılan çözümlemeler ve geliştirilen kuramlar, sadece sinemayı anlamayı değil, filmlerle yapıldıkları toplum ve kültür arasındaki bağları kavramada da önemli işlev görürler (Güçhan, 1999: 2-3). Sinema bir kültür aracı, bir kültür aktarıcısıdır. Sinema sadece her kültürü taşıdığı ve ifade ettiği için bir kültür olayı değildir. Aynı zamanda kendi kültürünü (daha doğrusu kültürlerini) yansıttığı ve oluşturduğu için de genel kültür birikiminin ayrılmaz bir parçasıdır (Scognamillo, 1997: 181). Sinema toplumsal gerçekliği üretirken bunu çeşitli temsiller aracılığı ile yapar. Bu temsiller aynı zamanda kültürün oluşturulması sürecinde önemli bir etkiye sahiptir. Örneğin sinemada oluşturulan yeme içme, moda, tüketim, davranış vb. temsiller kültürü etkileyip değiştirme kapasitesine sahiptir.

Filmler, toplumların kültürlerinin hayati bir parçasını oluştururlar. İçinde bulunduğu dönemin temel ekonomik, siyasi, toplumsal ve kültürel boyutlarına kök salmıştır (Kellner, 2013: 35). Bu nedenle sinema aynı zamanda kültür konusunda çeşitli tartışmaların da bir nesnesi olmuştur. Özellikle yüksek kültür, popüler kültür ve kitle kültürü tartışmalarında sinemanın özel bir yeri ve önemi vardır.

2.2. Kitle İletişim Aracı Olarak Sinema

Her toplum gündelik yaşamını, normlarını, değerlerini kısacası kültürünü üretir ve kuşaktan kuşağa aktarır. Bu üretim ve aktarım toplumların gelişmişlik düzeylerine bağlı olarak çeşitli biçimlerde (yazılı, sözlü, görsel) ve çeşitli araçlar vasıtasıyla yapılır. Örneğin ilkel toplumlarda yalnızca sözlü bir aktarım söz konusu iken, tarım toplumlarında sözlü ve yazılı bir aktarım süreci vardır. Modern dönemde ise kültür aktarımında kitle iletişim araçları ön plana çıkmıştır. Bu bakımdan gerek kültürel üretimde gerekse de aktarımda kitle iletişim araçlarının önemli bir rolü vardır. Sinema da bir kitle iletişim aracı olması bakımından bu süreçte önemli bir rol üstlenir.

Modern iletişim araçları toplumsal yapılar ve pratikler alanı dışında kavramsallaştırılamazlar. Çünkü her geçen gün daha fazla bu alanın bir parçası

haline gelmişlerdir. **Günümüzde** iletişim kurumları ve ilişkileri, toplumsal alanı inşa etmektedir. Siyasi, ekonomik ve kültürel alan üzerinde önemli etkilere ve yeniden inşa gücüne sahip olan iletişim araçları aynı zamanda kültürel ve toplumsal dünyaya ilişkin deneyimler haline gelen ikinci düzey evrenleri inşa etmekte ve yaşatmaktadırlar (Hall, 2002: 107). Dolayısıyla tıpkı diğer iletişim araçları gibi sinema da toplumsal, siyasi, ekonomik ve kültürel alan üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğu gibi özellikle toplumsal ve kültürel yaşam deneyimlerini yeniden inşa edebilecek güce ve etkiye de sahiptir. Bu yönü ile sinema sadece eğlencelik bir gösteri değil, toplumsal ve kültürel yaşam üzerinde önemli etkiye sahip bir güçtür.

Sinema modern dünyanın önemli kitle iletişim araçlarından biridir. Bu bakımdan kitle iletişim araçlarının sahip olduğu işlevlere sahiptir. Sinema her şeyden önce bir kültür aktarıcısıdır. Bir toplumun inançlarını, normlarını, tutum ve değerlerini üreten ve aktaran bir araçtır. Toplumun varlığını ve sürekliliğini sağlamada önemli bir işleve sahiptir. Bu işleve bağlı olarak çeşitli şekillerde de kullanılabilir. Örneğin eğitim ve propaganda aracı olarak kullanılır. Aynı zamanda bir yönü ile yerleşik değerleri korurken bir yönü ile değişim sağlayan devrimci bir araçtır. Bu nedenle sinema sahip olduğu özellikler bağlamında farklı amaçlarla farklı şekillerde kullanılabilen bir iletişim aracıdır.

Sinemanın bir kitle iletişim aracı olarak gücü erken fark edilmiştir. Örneğin sinemanın ortaya çıkışından hemen sonra özellikle Amerika da oldukça popüler bir eğlence aracı haline gelmesi, sinemanın toplum üzerindeki etkileri konusunda çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Suç ve şiddet, kadınların temsili, toplumsal olguları ele alış tarzı nedeni ile sinema baştan beri denetlenmeye ve kontrol altına alınmaya çalışılmıştır. Sinemaya yönelik baskının temelinde ise sinemanın bir kitle iletişim aracı olarak toplumun etik kurallarına ve değerlerine yönelik olumsuz etkileri olabileceği düşüncesi yatmaktadır. Bu düşüncenin günümüzde de devam ediyor olması sinemanın toplum üzerindeki etkisi ve gücünü göstermesi bakımından anlamlıdır.

2.3. Sanat Olarak Sinema

Sinema anlam yaratan ve estetik değerlere sahip olan bir sanattır. Sinema bir hünerdir. Onu izlemek için para ödeyen izleyiciye haz vermek amacıyla özel yollarla yapılan, özel araçlar kullanılan, özel etkiler üretmek ve yaratmak için oluşturulan bir sanattır (Kolker, 2011: 8). Sinemanın bu özelliği onu diğer sanat dallarından ayırır. Çünkü durumun doğasından kaynaklanan anlamları kullanan

sinema; insanları, nesneleri ve olayları diğerlerinden tamamen farklı bir şekilde gösteren ve sanatsal ifadenin öteki anlamlarında geçerli olmayan kaynakları kullanan bir ifade şeklidir (Rotha ve Griffith, 2001: 9). Sinemayı diğer sanat dallarından ayıran temel farklılık da bu özelliğinden kaynaklanmaktadır. Sinema diğer sanat dallarına nazaran çok daha fazla teknik içeriklidir.

Sinemanın geçmişine bakıldığında onun edebiyat ve tiyatronun mirasçısı olduğu söylenebilir (Bazin, 2011: 63). Bu bakımdan sinema bir anlamda diğer sanat dallarının devamıdır. Ancak sinemanın anlatım olanakları geleneksel sanatlardan çok daha zengin ve farklıdır (Bazin, 1966: 19). Bu nedenle sinema, diğer bütün sanat dallarından daha etkili ve popüler olmuştur. Bunun en önemli sebebi sinemanın diğer sanat dallarını içine alabilecek kadar yüksek bir potansiyele sahip olmasıdır. Sinema tüm sanat dalları içinde daha ileri bir düzeyde gerçekliğin kusursuz görünümünü verirken, aynı zamanda işin içine zaman ve ses boyutunu da katar. Aynı zamanda müzik ve edebiyatın da içinde yer aldığı bir anlatı sunan sinema, adeta hemen hemen bütün sanat dallarının temsil edildiği bir kamaval sunmaktadır.

Sinemayı diğer sanat dallarından ayıran ve çekici kılan en önemli özelliklerinin başında, yarattığı gerçeklik algısı gelmektedir. Diğer sanat dallarının gerçekliğe ilişkin yarattığı sinemanın ki kadar etkileyici ve çekici değildir. Çünkü sinema hareketli görüntüler sayesinde gerçekliği hemen orada, zaman ve uzam yaratarak oluşturmaktadır. Beyaz perdeye yansıyan insanlar, olaylar ve duygular adeta gerçektir ve hemen orada olmaktadır. Sinema tıpkı rüyada olduğu gibi insana olayları dışarıdan, tehlike olmaksızın gözlemek imkânı sunar. Oysaki diğer sanat dalları gerçekliği yaratmaya ilişkin çeşitli kısıtlılıklara sahiptir. Sinema ise bu konuda hiç olmadığı kadar geniş olanaklarla sahiptir. Adeta sonsuz rüyalar vaat eder.

2.4. Endüstri Olarak Sinema

Sinema “popüler”, yani halka yönelik ve halk tarafından tutulan bir gösteri ve eğlencedir. Aynı zamanda sinema bir kültür olayı, bir sanattır, diğer bütün sanatları bir sentez halinde potasında eriten modern çağın sanatıdır. Sanat olmasının yanında aynı zamanda büyük ve inanılmaz yatırımlarla büyük kârlar getiren bir sanayidir (Scognamillo, 1997: 9). Bu nedenle sinema, politika, kültür ve para asla birbirinden ayrılamaz (Kolker, 2011: 6). Sinema her şeyden önce ekonomik bir alandır. Parasız ve seyircisiz film olmaz. Para ve seyirci sinemayı var eden temel faktörlerdir (Adanır, 2017: 45). Çünkü sinemanın temelinde kâr

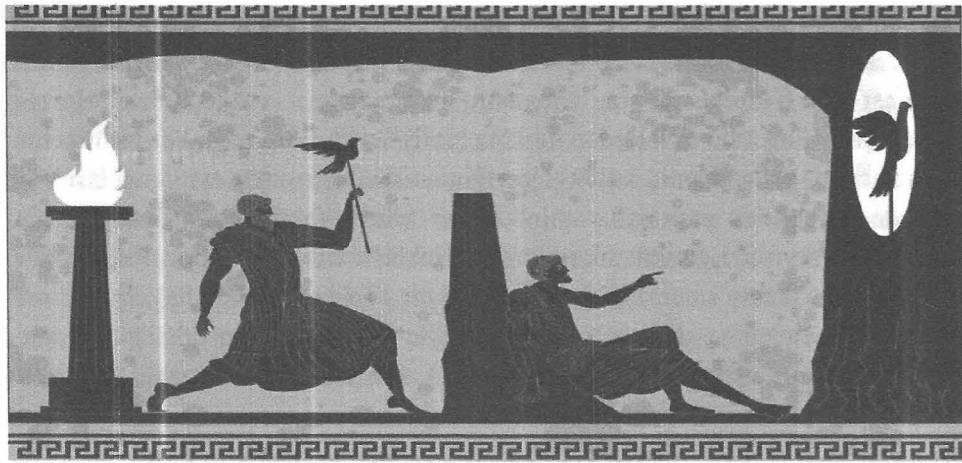
etme güdüsü vardır. **Sinema**, yapısı gereği teknik bir üretim olduğu için üretiminden seyirciye ulaşma sürecine kadar paraya ihtiyacı vardır ve eğer kâr etmezse üretimi tehlikeye girer.

Sinemanın bir endüstri olmasının diğer bir yönü, yaşamını sürdürebilmesinin ötesinde bir endüstri olarak büyük kâr getirebilme potansiyelidir. Başlangıçta kentli kitlelerin en popüler eğlencelerinin başında gelen sinema, kısa zamanda büyük kâr getiren bir sektör olarak dikkat çekmiştir. Özellikle Hollywood sineması 1930'lardan sonra dünyanın her yerinde vazgeçilmez olmaya başlamıştır. Çünkü bu tarihlerden itibaren Hollywood, filmi çoğu kez bir tüketim malı olarak değerlendirmiş, kültürel içeriğini yoksullaştırılmış, aynı konuları aynı biçimde tekrar eden gösterişli yapımlarla bir "düşler fabrikasına" dönüşmüştür. Bu sinema, seyirciyi günlük sıkıntılardan uzaklaştıran ve onları pembe düşlerle oyalayan bir "kaçış sineması" haline gelmiştir (Teksoy, 2005: 83). Bu durum beraberinde sinemayı devasa kârlarla birlikte bir endüstriye dönüştürmüştür. Başlangıcından itibaren özellikle ana akım sinema, tüm dünyada kâr etme amacını taşıyan bir endüstri olarak işlemektedir.

2.5. Toplumsal Gerçekliği Yeniden Üreten Bir Olgu Olarak Sinema

Var olduğu ilk günden beri insanoğlunun en temel gayelerinden biri, zamana karşı yenik düşen gerçekliğini sürdürebilmek olmuştur. İnsanoğlunun kontrol edemediği zaman olgusu, onu yok eden ve bu nedenle alt edilmesi gereken bir düşmanı gibidir. Çünkü zaman insanoğlunun fiziksel gerçekliğini yok eder. Plastik sanatların ortaya çıkışının psikolojik kökeninde de estetik kaygılardan çok varlığın devam ettirilmesi amacı vardır. Sinemaya sosyolojik perspektiften bakıldığından da aynı amaç görülebilir. Sinema da tıpkı plastik sanatlarda olduğu gibi gerçeğin üretilmesini sağlayan bir araçtır. Ancak sinema, resim ve heykel gibi plastik sanatlardan farklı olarak, bir yeniden üretimden ziyade nesnenin kendisidir. Aynı etkiyi fotoğraf sanatı da yaratmaktadır. Ancak fotoğraf zamanı yakalayıp, mumyalarken, sinema zamanın tarafsızlığıdır. Sinema nesneleri korumaz, nesnelerin görüntüleri onların sürekliliğinin görüntüleridir. Bu nedenle sinemada işin içine zaman boyutu girer. Diğer taraftan sinemanın bir dili de vardır. Dolayısıyla sinema, gerçekliğin zamandan ve mekândan bağımsız yeniden üretimidir (Bazin, 2011: 15-21). Bütün bu özelliklerinden dolayı sinema, gerçekliği olduğu gibi kaydeden ve yansıtan bir araç değildir. Gerçekliği yeniden üretir. Sinemanın oldukça kısa sayılabilecek bir sürede tüm dünyada popüler hale gelmesinin temelinde de bu özelliği yatmaktadır. Sinemayı etkili ve çekici kılan şey, yaratmış olduğu bu gerçeklik algısıdır. Tıpkı Platon'un mağara alegorisinde

olduğu gibi film makinesi ile beyaz perde arasında konumlanan insan, perdede kendini izlemektedir. Ancak sinema beyaz perdeye sadece gölgeler yansıtmaz. Kurgulanmış ve yeniden üretilmiş gerçeklikler sunar. Bunu yaparken de insanların duygularına, hayallerine, korkularına, heyecanlarına, isteklerine hitap eder.



Sinema Platon'un mağara alegorisinde olduğu gibi perdeye sadece gerçeğin bir görünümünü yansıtmaz, kendisi de toplumsal gerçeklikler üretir.

(<https://www.filmhafizasi.com/tarihin-dus-perdesi-sinema/>)

Sinemasal görüntünün iddia edilen gerçekliği, gerçekte mekanik bir olaydır. Bir anlamda film, bir gerçeklik makinesidir. Zaman ve *uzam*, göstericiden akan dikey bir görüntüler kuşağı tarafından gösterilir. Saniyede yirmi dört kare ya da çerçeve, göstericinin merceğinden geçer (Kolker, 2011: 34). Sinemada zamanın sürekliliği söz konusudur. Bu gerçekten kaydedilmiş zaman değil, sinemasal zamandır. “Sinemasal” zaman ile “gerçek” zaman arasındaki farklılaşma, sinematik temsilin bütün tabanını teşkil eder. Bir filmde asıl zaman, sinemasal zamana; asıl mekân, sinemasal mekâna; asıl gerçeklik ise sinemasal gerçekliğe dönüşür (Rotha ve Griffith, 2001: 21-22). Böylece çeşitli görme biçimleri sunan bir tahayyül olan sinema, geleneksel görme ve deneyimleme biçimlerini yeniden ürettiği gibi, insanın nesneleri daha önce hiç görmediği veya deneyimlemediği biçimlerde de algılamasını sağlayarak (Kellner, 2013: 29) yeni bir gerçeklik yaratır.

Sinemanın toplumla olan ilişkisinin temelinde aslında sinemanın yarattığı bu gerçeklik üretimi yatmaktadır. Çünkü sinemada işlerlik gösteren temsillerle,

toplumsal hayatın yapısını ve biçimini belirleyen temsiller arasında bağlantılar vardır. Toplumsal düzen, günlük hayatın özünü ve biçimini belirleyen söylemlerden oluşur. Filmler de toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek, sinemasal anlatılar biçiminde aktarır. Böylece sinema gerçekliği yansıtan bir araç olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirir. Bu yolla sinema, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bir parçası haline gelir (Ryan ve Kellner, 2010: 35). Kültürel temsiller sisteminin bir parçası olan filmler, çoğunlukla geleneksel temsilleri desteklerken, bazen de bunların sorgulanmasına aracılık eder. Dünyayı temsil etmenin yolları iş göremez hale gelince, ya değişimi kabullenen yeni temsiller yavaş yavaş yerleşir ya da istikrarı geri getirecek eski temsiller yeniden diriltir. Toplumsal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayarak dünyanın ne olması, nasıl olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirir ve toplumsal kurumları ayakta tutarlar (Güçhan, 1999: 210-216). Bu yönü ile filmler bir yandan var olan toplumsal yapıyı ve değerler sistemini desteklerken, bir yandan da değişimin aracı olarak işlev görürler.

Sinemanın yaratmış olduğu gerçeklik algısı aslında sinemanın amacına göre farklılaşmaktadır. Bu bakımdan sinemanın gerçeklikle olan ilişkisi temelde üç boyutta ele alınabilir: Gerçeğin ortaya çıkarılması, gerçekliğin taklit edilmesi ve gerçekliğin sorgulanması. Birinci eğilimin amacı, dünyayı nasılsa öyle göstermektir. İnsanları, nesneleri, mekân ve olayları mümkün olduğunca müdahalesiz göstermeye çalışır. Bu eğilim genellikle sinemanın ilk döneminde geçerli olmuştur. İkinci gelenek ise gerçeklikle kurulan doğrudan bağı koparır ve film, yaşamın bir taklidini ya da benzerini sunar. Gerçeklik bir amaç değil, kurmacaların yaratılmasında bir araçtır. Bu geleneğin en önemli temsilcisi Hollywood sinemasıdır. Üçüncü ve en az gelişen eğilim ise yüzeysel gerçekliği nakletmek ya da taklidi güçlendirmek yerine, görünenin arkasındaki derin gerçekliği keşfetmekle ilgilenir. Bu eğilim sinemayı modernist sanat anlayışının dışavurum aracı olarak kullanır (Arnes, 2011: 11).

Sonuç olarak sinema bir senaristin ya da yönetmenin bireysel bir performansı ya da hayal dünyasının kurgusal bir yansıması değildir. Sinema her yönü ve aşaması ile içinde bulunduğu toplumsal bağlamdan ayrı düşünülemez. Sinema toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. Toplumsal gerçekliğin üretilmesinde önemli bir rol üstlenir. Bu yönü ile sosyolojik bir olgu ve sosyolojik araştırma için bir araştırma alanı oluşturur.

2. BÖLÜM

SİNEMA ve KÜLTÜR

1. Kültür: Toplumsal Üretim Mekanizması

Kültür kavramı, karşıtı olarak kabul edilen “doğa” kavramı ile iç içe geçmiş anlamlara sahip olduğundan, İngilizcedeki en karmaşık ve tanımlanması en zor kavramlardan biridir. Örneğin 15.yy’da daha çok ekip biçmek ve hayvanları otlatmak gibi bir anlama sahipken, daha sonra anlamı insanı da kapsayacak şekilde genişlemiş ve insan zekâsının gelişimi anlamında kullanılmıştır. 18.yy Almanya’ında “medeniyet” kavramının karşılığı olarak kullanılırken, 19.yy’da kültürel varlıklara ilişkin tanımların gelişmesi ile sosyal bilimlerde kullanılmaya başlanmıştır. Bu anlamda kültür; bir toplumun üyelerince kazanılmış olan yaşam biçimi, değer, dil, sosyal normlar, gelenekler, hukuk gibi unsurların toplamıdır (Giddens ve Sutton, 2014: 259-260).

Kültür kavramı, uzun bir süre bilimin konusu olmamıştır. Bilimin konusu haline geldiğinde ise ilk olarak ve uzun bir süre antropolojinin inceleme alanı içinde yer almıştır. İngiliz antropolog Edward Taylor “Primitive Culture” adlı kitabında kültürlerin bilimsel olarak araştırılabileceğini ifade ederek bir kültür tanımı yapar. Taylor’a göre kültür; içinde bilgiyi, inancı, sanatı, ahlakı, hukuku, geleneği barındıran ve toplumun bir üyesi olan insanın diğer becerilerinin ve alışkanlıklarının yer aldığı karmaşık bir bütündür. Taylor bu tanımı ile insanların biyolojik soylarından ziyade toplumun içinde kazandıkları niteliklere (Gezon ve Kottak, 2016: 18) vurgu yaparak kültürün sosyal bilimlerde ele alınmasının yolunu açmıştır.

Kültürün sosyal bilimlerde inceleme alanı olması kavramı tartışmalı bir hale getirmiştir. Bu tartışmanın bir tarafında kültür kavramını evrimsel bir bağlamda ele alıp biyolojik bir indirgemeciliğe dayandıran görüş bulunurken; diğer tarafta ise kültürü toplumun bir ürünü olarak gören sosyolojik görüş bulunmaktadır. Sosyolojik görüşe göre kültür toplumsal yaşamın bir sonucudur ve her toplumun kültürü birbirinden farklıdır.

19.yy sonlarında sosyolojinin meşru bir bilim olarak ortaya çıkma çabası, insan faaliyetlerinin nedensel biyolojik bağlamda açıklanabileceğine ilişkin pozitivist iddiayı reddetmesine dayanır. Sosyoloji, doğal dünyanın toplum tarafından şekillendirildiğini ve insan davranışlarının sosyal süreçler yoluyla dönüştürüldüğünü ileri sürmektedir. Başka bir deyişle sosyal olan biyolojik olana

indirgenemez ve doğal dünya sosyal olan yoluyla oluşturulmuştur. Toplum başlı başına bir gerçeklik meydana getirir. Dolayısıyla doğa dünyası ile kültür dünyası arasında bir tezat ortaya çıkmıştır (Thomas, 2014: 159-160). Böylece sosyoloji, kültürü toplumun bir ürünü olarak ele almış ve sosyolojik bir araştırma sahası olarak incelemeye başlamıştır.

Sosyal bilimlerde kültür, insan toplumunda biyolojik olarak değil, toplumsal araçlarla aktarılıp iletilen her şey anlamında kullanılır. Kültür, insan toplumunun sembolik ve öğrenilmiş yönlerini anlatan genel bir kavramdır (Marshall, 1999: 442). Kültür sadece güzel sanatlara ve aydınların incelmış beğenilerine gönderme yapmaz, bir toplumdaki bütün nesne ve fikirleri kapsar. Öğrenilen ve toplumsal olarak aktarılan gelenek, bilgi, nesne ve davranışların toplamıdır (Schaefer, 2013: 53). Kültür toplumu şekillendiren yapı taşlarından biridir. Kabul edilen ve paylaşılan değerleri, inançları, nesneleri ve kuralları içerir. Bu unsurlar bireyin yaşamında ona kılavuzluk eder. Bireyler büyük ölçüde içinde yaşadığı kültürün ve tarihsel dönemin ürünüdür (Newman, 2013: 49). Bireylerin toplumun bir üyesi olması için gereken bütün unsurlar kültür tarafından yaratılmış ve bireylere aktarılmıştır.

Sosyolojinin en geniş kullanımlı kavramlarından olan kültürün anlamlarının fazlalığına rağmen tanımları genellikle üç gruba ayrılabilir. İlk olarak kültür, seçkin sanatsal faaliyetler olarak tanımlanır. İkinci olarak bir halkın ya da grubun tüm yaşam biçimi; son olarak ise paylaşılan semboller ve/veya anlamlar sistemi ya da kalıbı olarak tanımlanabilir (Edles, 2006: 5-6). Bu bakımdan kültür en geniş anlamıyla belirli ve genel bir hayat tarzına işaret eden antropolojik ve sosyolojik anlamıyla kullanıldığı gibi, sanatsal ve entelektüel faaliyetlere işaret eden daha özel ve ancak daha yaygın anlamda da kullanılmaktadır (Williams, 1993: 11-12). Dolayısıyla kültür, insan yaşamının tüm yönlerini kapsayan oldukça geniş bir olgudur. Kültürü yaratan toplumsal ilişkilerdir, toplumsal ilişkiler de belli bir kültür sahası içinde ortaya çıkıp gelişir. İnsan doğduğu andan itibaren belli bir kültürel yapı içerisinde dünyaya gelir ve bu kültürel yapı tarafından şekillendirilerek toplumun bir parçası olur.

2. Kültür Tartışmaları

Her toplum birbirinden farklı kültürel özelliklere sahip çeşitli gruplar barındırır. Bu nedenle hiçbir toplumun kültürü tek parça değildir. Birbirinden farklı kültürel özelliklere sahip olan bu gruplar arasında da tarihin her döneminde bir mücadele söz konusu olmuştur. Bu bakımdan kültür, toplumsal yaşamda farklı

grupların birbirleri ile mücadele ettiği bir alandır. Ancak bu mücadelenin özelliği toplumdan topluma ve dönemsel olarak değişir. Örneğin nispeten küçük ölçekli toplumlarda kültürler arası bir mücadeleden bahsetmek mümkün değildir. Çünkü bu tip toplumlarda kültür bir yeknesaklık gösterir. Farklı kültür unsurlarına rastlanmaz. Ancak toplumlar büyüyüp geliştikçe kültür de o oranda farklılaşır ve çeşitlenir. Örneğin geleneksel tarım toplumlarında farklı yaşayış, inanç, düşünce ve değerlere sahip farklı kültür gruplarına sıklıkla rastlanmaktadır. Ancak bu tip toplumlarda da farklı kültürlerle sahip grupların teması ve ilişkisi çok yoğun olmadığından ve grupların birbiri üzerinde güç kullanma kapasitesinin farkından dolayı kültür mücadelesi çok fazla söz konusu olmamıştır. Modern dönem öncesi Avrupa’da da aristokrat ve yönetici sınıfın kültürü olan yüksek kültür ile halk kültürü arasında kesin ayrım ve sınırlar söz konusu olmuştur. Bu ayrım ve sınırlar aynı zamanda geleneksel, hukuki ve askeri kurumlar aracılığı ile de korunmuştur. Modern dünyada ise aydınlanma, sanayileşme, demokratikleşme, ekonomik gelişme, kentleşme gibi gelişmeler farklı gruplar arasındaki fiziki ve sosyal mesafeyi yok edince, kültürler arasında var olan uzaklık da yok olmuş ve ayrımlar aşınmıştır. Bu durum modern dünyada kültür tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Kültürel tartışmaların temelinde ise kültürün bir egemenlik ve mücadele alanı olması gerçeği yatmaktadır.

Kültür tartışmalarının ya da mücadelesinin temelinde, kültürün “beyin yetiştirme” anlamında kullanılması ve “medeniyet/uygarlık” ile ilişkilendirilmesi vardır. Bu durum kültürde yüksek/alçak kültür ayrımını yaratmıştır. Aristokrasinin ve yönetici sınıfların sahip olduğu kültür yüksek kültür olarak nitelendirilirken, bunun dışındakiler ise halk kültürü olarak nitelendirilmiştir (Erdoğan, 2002: 131-132). Halk kültürü Tönnies’in cemaat ve Durkheim’in mekanik dayanışma adını verdiği sanayi öncesi geleneksel toplumun kültürüdür. Halk kültürü bütün bir toplumsal hayatı, sanayi öncesi el sanatı ve tarımsal üretim biçimleriyle bütünleştiren bir çoğunluk kültürüdür (Filmer, 2014: 481). Halk kültürü iş ve boş zamanın iç içe geçtiği, aralarında bir sınırın olmadığı döneme aittir. Birbirinden uzak ve kopuk köylerde yapılan halk kültüründe, standartlaşma ve kitlesel üretim söz konusu değildir. Bu nedenle halk kültürü ürünlerine kullanım değerlerine bağlı olarak bir değer biçilmektedir.

Yüksek kültür, yönetici ve seçkin sınıfın kültürü olarak nitelendirilir. Yüksek kültür, kentlerde yaşayan seçkinler tarafından, eğlenceye ve sanata harcayacak kaynakları, zamanı, eğitimi olanlar ve kendilerine sanat üretmeleri için küçük sayıda bir grup yaratıcı insana parasal yardımda bulunabilenler tarafından

desteklenmiştir. Halk kültürünün düşük toplumsal konumu ve coğrafi soyutlanmışlığı nedeniyle yüksek kültür, hem kamu hem de görünürdeki kültür üzerinde güçlü bir tekel kurmuştur (Gans, 2007: 76). Dolayısıyla bu iki kültür biçimi arasında her zaman hiyerarşik bir ilişki söz konusu olmuştur. Bu ilişkiyi bozan ve yeni kültür biçimleri ve ilişkileri yaratan şey ise sanayileşme olgusudur. Sanayileşme, Avrupa toplumunun yapısını her yönü ile değiştirip dönüştürdüğü gibi kültür konusunda da bir değişim yaratmıştır.

Sanayi öncesi toplumlarda “çalışmak” günlük yaşamın tümüne yayılan bir etkinlikti. Bu nedenle günlük yaşam içinde çalışma ve çalışma dışı zaman ayrımı söz konusu değildi. Sanayileşme ile birlikte ortaya çıkan yeni üretim ilişkileri ise çalışmanın belli bir mekânla ilişkilendirilmesine ve belli saatler arasında süren bir etkinlik olmasına yol açmıştır. Böylece sanayi toplumlarında çalışma ve çalışma dışı yani boş zaman ayrımı ortaya çıkmıştır. Özellikle işçi sınıfı için geçerli olan bu durumun yanında, işçi sınıfının gelirinde bir artışın olması bu insanların gelirlerinin bir kısmını eğlence için ayırabilmelerine yol açmıştır. Bunun sonucunda geniş kitlelerin sahip olduğu boş zamanı doldurmaya yönelik kültürel etkinliklerin artması ve zamanla bunların bir endüstriye dönüşmesi, modern toplumda kültürel tartışmaların temelini oluşturmuştur.

Kültürle ilgili çalışmalar ve tartışmaların akademik bir ilgiden ziyade ideolojik bir zeminde gerçekleştiği ifade edilebilir. Kültürel çalışmalarda “kültür” kavramı estetik anlamdan ziyade siyasal anlamda kullanılır. Bu bağlamda kültür bir çatışma ve mücadele alanı olarak ele alınır. Çünkü kültür, günlük yaşamdaki toplumsal ilişkilerin üretimi ve yeniden üretimi sürecinde anahtar bir rol oynar (Storey, 2000: 9-10). Bu tartışmaların temelinde ise yüksek kültür, kitle kültürü ve popüler kültür kavramları yer almaktadır. Bu kavramların tanımlanması ve ele alınmasında da akademik bir bakıştan ziyade öncelikle ideolojik bir yaklaşımın söz konusu olduğu söylenebilir.

2.1. Kitle Kültürü ve Kültür Endüstrisi

Kitle toplumu kavramının tarihsel kökeni, Batı Avrupa’da kapitalizmin 19.yy’ın ikinci yarısındaki hızlı gelişimine bağlanır. Sanayileşme ile birlikte kapitalizmin gelişmesi, kentlerin büyümesi ve nüfusun kentlerde yoğunlaşması, karar alma süreçlerinin merkezileşmesi, iletişim sistemlerinin gelişmesi ve kitlesel siyasi hareketlerin büyümesi kitle toplumunu yaratmıştır (Swingewood, 1996: 17). Kitle kavramı ise ilk olarak kapitalizm ile yoksullaşan işçi sınıfını anlatmak için sosyal bilimlerde kullanılmaya başlanmıştır. Önce Karl Marx

kitleyi, egemen düzene karşı koyan burjuvazi karşıtı proletarya olarak tanımlamıştır. Ancak daha sonraları kitle kavramı, sosyal sınıf ve tabaka bağlamından çıkarak daha çok politik sebeplerle bir araya gelen ve şuursuz bir kolektif ruhla dolu, içgüdüsel ve lidere itaat etmeye hazır “tek bir varlık” olarak tarif edilmeye başlanmıştır (Silbermann ve Krüger, 2007: 31-32). Bu bakımdan kitle, oy verme yoluyla toplumun üyeliğine kabul edilen jeopolitik bir nüfusun çoğunluğunun sosyo – politik durumunu belirtmek için kullanılan bir kavram olmuştur. Bu kavramsallaştırmalar aynı zamanda toplumsal çoğunluklar için aşağılayıcı ve karamsar nitelermeler ve imalar barındırmaktadır. Kitle toplumunun bilişsel ve ahlaki açıdan yetersiz görülen bireylerden oluştuğu iddiaları bir süreklilik taşır. Kitle toplumu sadece kitle olarak değil kalabalık, köylü, yığın, gürüh, ayak takımı ve sıradan insan olarak görülmüştür. Kitleyi yaratan ise kapitalizmin endüstriyel kitle üretimidir. Bu süreçte üretime yabancılaştırılan bireylerin kolayca manipüle edilen, tek boyutlu, adsız, dışlanmış, olgunlaşmamış ve ahlaksız bir duruma sürüklenerek kitleleştirildiği iddia edilir. Bu bakımdan kitle kültürü tartışmalarında “yüksek” ve “kitle” kavramları sanayi toplumlarında kültürün dikey tabakalaşmasıyla ilgili sosyolojik analizde kullanılan anahtar kavramlardır. Yüksek kültür, dikey tabakalaşmış bir toplumun siyasal ve ekonomik uçlarında yer alan azınlığın kültürüdür (Filmer, 2014: 469-476). Kitle kültürü ise diğer uca yer alan çoğunluğun “yozlaşmış” kültürüne atfen kullanılmaktadır.

Kitle kültürü, kapitalizmin yarattığı yeni ve eşi olmayan egemen kültürdür. Kitle üretiminin ortaya çıkmasıyla oluşmuştur. Bu kültür, işçi sınıfının tüketimi için üretilen bir kültürdür. Bu kültürde uzmanlaşmış özel bir sektör durmadan endüstriyel üretim yapar. Kitle kültürüne sahip kitle toplumunu modernleşme işlevsel olarak birbirine bağlamış fakat sosyal ve duygusal olarak birbirinden soyutlamıştır. Bu nedenle kitle toplumu, ikna ve etkiye açıktır (Erdoğan-Solmaz, 2005: 25). İkna ve etki söz konusu olduğunda ise kitle toplumunda kitle iletişim araçları merkezi bir öneme sahiptir. Çünkü bu toplumlarda kültürel anlam taşıyan sembolik biçimler, en fazla kitle iletişim mekanizmaları ve örgütleri tarafından iletilir. Bu bakımdan kitle kültürü öncelikle kitlesel olarak üretilip dağıtılan kültürel ürünler veya mallarla tanımlanabilir. Örneğin radyo ve televizyon programları, dizi filmler, haberler, dergiler, reklamlar, sinema vb. gibi. Kitle kültürü, egemenlik ideolojisinin tabana indirilmiş, popülerleştirilmiş ve özellikle tüketime doğrudan bağlı olan bir çeşididir. Kitle kültürünün kitlenin ihtiyacını karşılamak gibi bir amacı yoktur. Kitlesel üretim yapan endüstrinin amacı hem ürünü hem de tüketici kitlesini biçimlendirmektir. Böylece bir zenginlik yaratılır

ve yaratılan zenginlik sermaye sahiplerine aktarılır (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 41-43). Kitle ise yaratılan kültür ürünleri ile oyalanıp böylece pasifleştirilir. Kitle toplumunda kültür bir endüstri, kültür ürünleri de meta haline gelmiştir. Bu durum ise kültür endüstrisi kavramı ile ifade edilir.

Kültür endüstrisi kavramı, kapitalist sistem ve onun bir ürünü olarak görünen kitle toplumuna karşı eleştirel bir tutum takınan Frankfurt Okulu üyelerince geliştirilmiş ve kullanılmış bir kavramdır. Kültür endüstrisi kavramı ilk olarak Adorno ve Horkheimer'ın 1947 yılında yayınladığı *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabında kullanılmıştır. Müsveddelerinde kitle kültürü kavramını kullansalar da bu kavramın, kitlenin içinden kendiliğinden yükselen ya da halk sanatının günümüzdeki biçimi gibi bir algıya yol açmasını engellemek için kültür endüstrisi kavramında karar kılmışlardır. Adorno ve Horkheimer'a göre kültür endüstrisi; bilindik şeyleri yeni bir nitelikte birleştiren, kitlelerin tüketimine uygun hale getiren ve bunu teknik olanaklarla ve planlı olarak yapan bir üretim sürecidir. Kültür endüstrisinin ortaya çıkması ve gelişmesinde tekniğin yanında ekonomi ve yönetimin yoğunlaşması önemli bir rol oynar. Kitleler üzerinde spekülasyon yaparak onları birer müşteri haline getirir. Böylece kitleler kültür endüstrisinin öznesi değil, nesnesi olurlar. Kültür endüstrisinin en büyük amacı ise kâr etmektir (Adorno, 2008: 109-111).

Frankfurt Okulu her ne kadar başlangıçta Marksist çizgide olsa da Marx'ın bahsettiği kapitalizmin, verili koşullara denk düşmediğini ileri sürmüşlerdir. Piyasaya yoğun devlet müdahalesi, teknoloji ve bilimin üretim tarzı ve idarededeki özerk ve somutlaştırıcı rolü, tüketime yönelen bir işçi sınıfının ortaya çıkışı, Marksist sınıf mücadelesi kavramının modasını geçirmiştir. Modern kapitalizm, proletaryanın örgütlü olmaktan ziyade atomize bir yapı arz ettiği ve faşizm gibi irrasyonel ideolojiler tarafından kolayca nüfuz altına alındığı bir kitle toplumu yaratmıştır (Swingewood, 1996: 8). Bu bakımdan Frankfurt Okulu, kapitalist toplum çözümlemelerini kitle toplumu ve kültür kavramı etrafında geliştirmiştir.

Adorno ve Horkheimer *Aydınlanmanın Diyalektiği* eserlerinde kültür endüstrisinin kapitalizmin tahakkümünü yaygınlaştırmak ve insanları ve onların kültürel anlatımlarını metaya dönüştürmek için teknolojiyi nasıl kullandığını ve aklı nasıl araçsallaştırdığını göstermişlerdir. Özel mülkiyet, rekabet ve kâra dayalı sosyo – ekonomik sistem, insanların eksiksiz imgelemsel ve entelektüel potansiyellerini gerçekleştirmelerinden alıkoymak için ussallık aracılığıyla geliştirilmiştir. Bu sistemde bireyler kapitalist meta üretiminin norm ve

değerlerini içselleştirdikleri ve kendi çıkarlarını takip etmekten alıkondukları aygıtlar haline gelmişlerdir. Adorno ve Horkheimer'a göre kapitalist sistemin varlığını nasıl ve niçin sürdürdüğünü kavramanın anahtarı kültürdür. Bu sistemde özellikle kitle iletişim araçları tarafından metalar haline dönüştürülen bireyler, kültürel üretim süreci vasıtasıyla bir kafa karışıklığı ve güçsüzlük duygusuyla kendi özerliğinden vazgeçmektedir (Zipes, 2005: 227-228). Frankfurt Okulu'nun kitle toplumu kuramında iki ana tema hâkimdir. Birincisi, yoğun ekonomik ve teknolojik gelişme karşısında geleneksel toplumsallaşma kurumları zayıflamıştır. İkincisi, insanın emek ve etkinliği sonucu ortaya çıkan nesnelerin, insan kontrolünün dışında gözüken bağımsız, özerk güçlere dönüştüğü kültürün artan etkisidir. Böylece kitle toplumunun parçalanmış insanı rasyonelleşmiş, otomatik ve tümüyle yönlendirilen bir dünyada bireysel özerkliklerini kaybetmiştir (Swingewood, 1996: 32-33). Bu bakımdan kültür endüstrisinin ideolojik olan bir düzenleyici ruhu vardır. Kültür endüstrisi, insanlara dayattığı düzen kavramı ile bilincin yerini uyumluluğa bırakmıştır. Otoriteyi güçlendiren nasihatleri ile aldatıcı bir mutluluk yaratır. Kültür endüstrisinde kitlesel bir aldatma durumu vardır ve kültür ürünleri bilinci ketleme aracına dönüşmüştür. Bilinçli, özerk ve bağımsız bireylerin gelişmesini engeller (Adorno, 2005: 245-249). Böylece kapitalist sistemde birer kültür tüketicisi haline dönüştürülen bireyler aynı zamanda sistemi sorgulayacak zihinsel yeteneklerini de kaybeder ve pasif kitlenin bir parçası haline gelirler.

Adorno'ya göre kültür endüstrisinde "endüstri" ifadesi kelimenin düz anlamıyla düşünülmeli ve tam olarak üretim sürecini değil, standartlaşma ve dağıtım tekniklerinin rasyonelleşmesini de akla getirmelidir. Böylece kültür endüstrisinin tipik kültürel varlıkları sadece birer meta haline gelir. Kültürün metalaşması sürecinde ise ilk önce edebiyatın bir ticari mala dönüştüğü görülmektedir. Örneğin 17.yy sonları ve 18.yy başlarındaki ticari İngiliz romanları bunun ilk örneklerindendir (Adorno, 2005: 242). Adorno, fantazyayı tatmin eden, sırf yaşamın düş kırıklıklarını teselli etmeye yönelik ve herkesin kolayca hazmedebileceği bir sanata karşı çıkmaktadır. Ona göre sanat, çelişkileri yapay bir uyum halinde çözümleyen değil, uyum fikrini çelişkileri cisimleştirecek şekilde negatif olarak dile getiren bir yapıttır. Sanat her zaman insanlığın tahakkümcü kurumlarının baskısına karşı protestonun bir gücü olmuştur. Adorno'ya göre gerçek sanat, yüksek sanattır (İnglis, 2005: 223). Avangart sanatın araçları, kitle kültürünün tersine hakikate hizmet eder. Kitle kültürü ise bir yeniden üretim sürecidir ve taklit olanı mutlak olanın yerine koyar (Adorno,

2008: 58-61). Kitle kültürünün bir ürünü, gerçek sanatın hiçbir özelliğini taşımaz. Onun genel özellikleri şunlardır; standartlaşma, basmakalıplık, muhafazakâr bir zihniyet, yalancılık, manipüle olmuş bir tüketim eşyası (Silbermann ve Krüger, 2007: 34-37). Böylece kitle kültürü ürünlerinin gerçek sanatla hiçbir alakası olmadığı görülebilir. Bu ürünlerin amacı hakikati ortaya çıkarmak şöyle dursun, hakikati gizlemektir.

Adorno geçmişte sanat söz konusu olduğunda bir ayrımın mevcut olduğunu söyler. Ciddi sanat ya da yüksek sanat ile hafif sanat ya da düşük sanat birbirinden kesin çizgilerle ayrılmıştır. Kültür endüstrisi ise bu karşıtlığı uzlaştırmış ve birbiri içinde eritmiştir. Kültür endüstrisinin amacı, kültürün bu iki uzlaşmaz ögesini yani sanat ile eğlenceyi belli bir amaç doğrultusunda tüketim nesnesi haline getirmektir. Kültür endüstrisi önceden var olan eğlence unsurlarını alarak günümüzle aynı seviyeye getirmiş ve güncellemiştir. Geçmişte hantalca işleyen bir süreci yani sanatın tüketim alanına dönüşümünü hızlı ve kararlı bir biçimde gerçekleştirmiştir (Adorno, 2008: 66-67). Böylece kültür endüstrisi binlerce yıldır birbirinden ayrı olan yüksek ve düşük kültür alanlarını her ikisinin de zararına olacak şekilde birleştirmiş (Adorno, 2008: 110) ve kitlesel bir eğlence ürününe dönüştürmüştür. Üretilen kitlesel eğlencenin yapısı ise üretim hattının yapısına benzemektedir. Kitleleri, tükettikleri ve ürettikleri malların gelişme potansiyellerini beslediğine inandırmayı amaçlamaktadır. Üretimin amacı insanları ürettikleri ve tükettikleri şeylerin niteliğine bakılmaksızın daha büyük ve daha iyi tüketici yapmaktır (Zipes, 2005: 228). Bunun sonucunda bir zamanlar güzellik ve hakikatin sığınağı olan kültür artık hayatın daha fazla yönünü yapılaştırmaktadır. Bu yönlerde hâkim olmakta olan araçsal ussallığın zaferinin bir sonucu olarak ussallaşma da standartlaşma ve uyumluluğa doğru giden bir yöne boyun eğmektedir. Geçmişte bireyselliği besleyen kültür, şimdi uyumluluğu özendirmekte ve “bireyin sonuna” yol açan ve “tümüyle yönetilen toplumun” çok önemli bir parçası olmaktadır (Kellner, 2005: 233).

Frankfurt Okulu temsilcilerinden Herbert Marcuse, kültürün siyasal ve toplumsal olarak eleştirel düşüncüyü ve özerk karar almayı köreltmeye ayarlanmış bir teknoloji tarafından tümüyle doyurulmuş olmasının, ussal biçimde totaliteryan bir topluma yol açtığını söyler. Bu süreçte kitle iletişim araçları, sanatın özgürleştirici potansiyelini frenleme ve fantazyayı araçsallaştırma işlevi görürler (Zipes, 2005: 230). Marcuse’a göre teknik ilerleme, bütün itirazları susturan “bütün bir egemenlik ve eşgüdüm sistemi” yaratmıştır. Statükonun çıkarlarını korumak için kitle iletişim araçlarını da içine alan toplumsal denetim

çok güçlüdür ki düşünce bile eleştiri kaynağı olmamakta, statükoya boyun eğmektedir. Kültür, totaliter bir toplumsal düzen haline dönüşmüş ve tek boyutlu bir hale gelmiştir (Wallace ve Wolf, 2012: 157). Kültürün tek boyutlu bir hale gelmesi ise “tek boyutlu bir toplum”, “tek boyutlu bir düşünce” ve “tek boyutlu bir insan” yaratır (Marcuse, 1997). Kültür endüstrisinin amacı da düşünmeyen, sorgulamayan, eleştirmeyen ve sadece itaat eden tek boyutlu insan yaratmaktır.

Frankfurt Okulunun kapitalist topluma ilişkin görüşleri oldukça karamsardır. Bu karamsarlığın ortaya çıkmasında Frankfurt Okulu temsilcilerinin yaşadıkları dönem ve ortamın etkisi büyüktür. Yaşanan iki dünya savaşı, Avrupa’da ortaya çıkan totaliter rejimler ve bu rejimlerin kitle iletişim araçlarını kullanarak halkı manipüle etmeye çalışmaları, Almanya’da Nazilerden kaçan Frankfurt Okulu temsilcilerinin ABD’de de kapitalizmin kitle iletişim araçlarını bir manipüle aracı olarak kullandıklarına şahit olmaları, kuramlarının karamsar bir bakış açısına sahip olmasında önemli etkenlerdir.

Frankfurt Okulunun görüşleri önemli bir etki yaratmış olsa da eleştirilere de maruz kalmıştır. Bazı düşünürlere göre kitle toplumu ve kitle kültürü kavramları abartma içermektedir. Kültür endüstrisi kavramı modern toplumun gerçek bir durumundan ziyade içkin bir durumdur. Bu nedenle sosyal teoride etkin bir zemin bulamamış ve bir “görünüm” olarak ele alınmıştır. Zira medyanın yaratmaya çalıştığı izleyici kitlenin pasif ve durgun, siyasal uyumu sağlayacak kadar toplumsal ve bilişsel olarak homojen oldukları ve kitlesel olarak üretilen her şeyi tükettiklerini destekleyen açık kanıtlar yoktur. Tersine medya izleyicileri sosyolojisi, onların bir kitle olmaktan ziyade toplumsal olarak aktif ve seçici çeşitli heterojen alt kültürlerden oluştuğunu söyler (Filmer, 2014: 479). Örneğin Swingewood’a göre (1996: 10-12) kapitalist ekonomi ve teknoloji ile kapitalist kültür, Adorno ve Horkheimer’in bahsettiği gibi “barbarca anlamsızlık” noktasına varacak şeklide yozlaşma ve geri çevrilemez bir gerileme içinde değildir. Aksine emsali görülmemiş bir ekonomik ve kültürel zenginlik ve çeşitlilik yaratmıştır. Kapitalist ekonomide bir kriz olmadığı gibi kültürde de bir kriz söz konusu değildir. Kapitalizm, doğrudan tahakküm sahasını geliştirdikçe aynı zamanda güçlü bir sivil toplumun da temelini yaratmaktadır. Bu durum proletaryanın topluma eklemlenmesine ve çatışmanın yerine uzlaşma kültürünün gelişmesine yol açar.

Kitle toplumunu çoğulcu demokrasi olarak nitelendiren düşünürler, Frankfurt Okulu’nun görüşlerini fazlasıyla ütöpik bulmaktadır. Frankfurt kuramcıları,

romantikleştirdikleri efsanevi bir geçmişin, yani istikrarlı ve bütünleşmiş bir toplumun yerini, insanın yalıtıldığı, yabancılaştırıldığı ve totaliter rejimlere yem haline geldiği parçalanmış kent kültürünün aldığını söylemektedir. Ancak Edward Shils ve Daniel Bell gibi düşünürler bu görüşü aşırı kötümser bularak, sanayileşme ve teknolojinin belirmesiyle ortaya çıkan büyük çaplı teşebbüs, gelişme ve özgürlüğün çoğulcu ve demokratik bir toplum yarattığını iddia etmektedir. Böyle bir toplumda geniş halk kitleleri ilk defa demokratik bir kültüre kavuşmuş, zenginleşmiş ve kültürel etkinliklerde bulunabilme fırsatını yakalamıştır. Tüketim kapitalizmi yaygın, türdeş ve kültürel açıdan basit bir kitle yaratmak yerine, farklı beğeni düzeyleri, farklı seyirci ve tüketiciler oluşturmaktadır. Kültür katmanlaşmış, kültür tüketimi de farklılaşmıştır. Bu nedenle kitle toplumu, çoğulculuk ve demokrasinin sonucu olarak ortaya çıkar (Swingewood, 1996: 41-45).

Kültür Endüstrisi kuranına bir eleştiri de Marksist düşünür Jameson'dan gelmiştir Jameson'a göre (2005a: 257-273) Frankfurt Okulu'nun konumunun yetersizliği, onun olumsuz ya da eleştirel çalışmaları değil, geleneksel modernist yüksek sanata biçtiği yüksek değerden kaynaklanır. Jameson'a göre yüksek sanat, kitle kültürünün "aşağılık" statüsünü ölçebilecek sabit bir nokta ya da edebi bir standart olarak hizmet göremez. Çünkü yeni eğilimler göstermektedir ki yüksek ve kitlesel kültür giderek birbirine nüfuz etmeye başlamıştır. Bundan dolayı yüksek kültür – kitle kültürü karşıtlığına ve sebeplerine odaklanmak yerine bu fenomenleri gerçekten tarihsel ve diyalektik bir yaklaşımla yeniden düşünmek gerekmektedir. Yüksek ve kitlesel kültür, kapitalizmde birbiriyle ilintili ve birbirine bağlı fenomenler olarak düşünülmelidir. Bunun yanında bu kültürler, eski toplumsal gerçeklikler kadar içeriklidir ama bu içerik farklı biçimlerde işlenmektedir.

Yapılan çeşitli eleştirilere cevap veren Adorno'ya göre ise (2005: 245) kendilerini kültür endüstrisi fenomeni ile uzlaştırmaya can atılan hevesli entelektüeller arasında alaycı bir hoşgörü hüküm sürmektedir. Bu aydınlar göre bireyler, kültür endüstrisi tarafından yaratılan ürünleri bilmektedir. Bu bilinçle hareket edip seçim yapmaktadırlar. Bunlar aslında zararsız hatta demokratiktir. Çünkü bir talebe karşılık vermektedir. Ayrıca bu aydınlar göre kapitalizm örneğin enformasyon, öğüt verme ve gerilimi azaltan davranış kalıplarını yaymak suretiyle her türlü ödülü de hak etmektedir. Ancak Adorno'ya göre kamunun siyasi olarak ne kadar bilgilendiği konusu sosyolojik araştırmalarca da ortaya konduğu gibi yetersiz ve ilgisizdir. Ayrıca kültür endüstrisi örneklerinden elde edilen tavsiyeler boş, banal veya daha kötüdür. Davranış kalıpları ise

utanmazcasına uyuncudur. Bu bakımdan kapitalizm, kitle iletişim araçları vasıtasıyla bir kültür endüstrisi yaratmış ve bu endüstrinin ürünlerini tüketen kitleler de sistemin varlığını sürdürme yolunda etkisiz hale getirilmiştir.

2.2. Popüler Kültür

Popüler kültür tıpkı kitle kültüründe olduğu gibi genellikle sanayileşme, demokratikleşme, kentleşme gibi süreçlerin sonucunda oluşan kitle toplumuna ait tüketime dayalı bir kültür biçimi olarak görülmektedir. Ancak bazı yazarlara göre de popüler kültür her dönemde var olmuştur. Bu bağlamda, her dönemde dönemin üretim biçimi olanakları çerçevesinde, dağıtım, yayım ve kullanım araçlarının yapısının belirlediği sınırlar içinde bir özgün sanat, bir de kitlelerin beğendiği sanat var olagelmıştır (Oktay, 2002: 12). Popüler kültür de günümüz sanayi toplumlarında kitlelere hitap eden kültür olarak tanımlanır.

Ortaçağda halka ait anlamında kullanılan “popüler” kavramı, günümüzde “çoğunluk tarafından sevilen ve seçilen” anlamında kullanılmaktadır. Bu bakımdan popüler kültür, “halkın kültürü” anlamından, “çoğunluk tarafından sevilen ve seçilen” anlamına doğru evrilmiştir. Popüler kültür belli bir grubun ürünü değildir. Halk kültürü ya da yüksek kültürde olduğu gibi belli bir grubun sahipliğini içermez. Hemen herkese aittir. Bu nedenle kitle kültürü folklor, işçi sınıfı kültürü ve alt kültür grupları kültürü ile çok fazla çakışır. Popüler kültür aynı zamanda sınırları çizilemeyecek derecede geniş bir alanı kapsar (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 33). Bu nedenle tanımlanması da oldukça zordur.

Popüler kültürün tanımlanmasındaki en önemli zorluk kavramın çok boyutlu olmasıdır. Örneğin Rowe’ye göre popüler kültür; kişisel ve dışavurumsal politikayla, estetik hitapla ve kültürel iktisatla bağlantıya geçen çağdaş haz, aylıklık, üslup ve kimlik biçimleri olarak çeşitli yollardan ortaya çıkan, değişen toplumsal ve kültürel ilişkiler, anlamlar ve metinler dizisidir. Popüler kültüre kültür üretiminin endüstriyel süreçleri, popüler kültür metinlerinin anlamları, popüler söylemlerin ideolojileri ve kültürel metaların verdikleri hazlar ve kullanımları da dâhil olmak üzere birçok yoldan yaklaşılabılır (Rowe, 1996: 22). Bu bakımdan popüler kültür, sınırları muğlak ve çok boyutlu bir olgudur.

Popüler kültürün tanımı ve ne olduğu konusu popüler kültüre hangi açıdan bakıldığına göre farklılaşmaktadır. Tıpkı kitle kültürü gibi tartışmalı bir kavram olan popüler kültüre dair yaklaşımlar ideolojik temellidir ve bu konuda iki temel varsayım söz konusudur. Birinci varsayım popüler kültürü, egemen sınıfların bağımlı sınıfları denetleme aracı olduğunu iddia eder ki bu varsayım popüler

kültürü kitle kültürüne indirger. İkinci varsayım ise popüler kültürü çoğulcu bir demokrasi ve bireysel özgürlüğün temsili olarak görür. Bu yaklaşıma göre popüler kültür, egemen güçlere karşı koyma mekanizmasıdır.

2.2.1. Popüler Kültüre Olumsuz Yaklaşımlar

Kültür bir yaşam biçimi olarak tanımlandığı zaman beraberinde farklı yaşam biçimleri arasındaki mücadeleyi akla getirir. Her kültürel grubun kendisinden farklı yaşam biçime sahip olanlara karşı yaklaşımı farklıdır. Bu yaklaşım genellikle özenme ya da küçümseme şeklinde kendini gösterir. Dolayısıyla kültür üstünlüğü, kültürsüzlük ya da kültür bayağılığı gibi nitelendirmeler, yaşam biçimleri arasındaki mücadele ve iletişim tarzına gönderme yapar. Yüksek kültürün, popüler kültüre yönelik yaklaşımının temelinde de bu vardır (Erdoğan, 2002: 136-137). Bu yaklaşım toplumsal çoğunluğun halk veya avam olarak anlaşılmasıyla bağlantılıdır ve bu bakış açısına bağlı olarak popüler kültür, çoğunlukla kitle kültürüyle eş anlamlı olarak da kullanılmaktadır (Filmer, 2014: 482). Seçkin bir bakış açısı olan bu yaklaşım, yüksek kültür olarak da adlandırılır ve genel anlamda Aydınlanma Düşüncesinin bir tanımlama biçimidir. Yüksek kültür, kendisinin dışındaki tüm kültürleri indirgemeci bir mantıkla ikincil konuma itmiştir. Aydınlanma Düşüncesi, yüksek kültür retoriğini kültürde yaratıcılık şartına bağlarken, kültürün iki aşamadan geçmesi gerekliliğini vurgulamıştır: Birincisi; kültür, üretici olarak yorumlanabilir olmalı, ikincisi de kültür özgünlük fikrine sahip olmalıdır (Sözen, 2001: 55). Oysa popüler kültür her iki özelliğe de sahip değildir. Özgünlükten yoksun olan popüler kültür, halk kültürü ve yüksek kültürden aldığı ürünleri kendine mal ederek gerçek içeriğinden ve bağlamından koparır ve onları birer tüketim nesnesine dönüştürür. Bu nedenle kültür şöyle dursun bir “kültürsüzlük” yaratır.

Popüler kültüre olumsuz yaklaşan seçkin kültür anlayışı, kültürün zirveden (siyasal veya entelektüel seçkinlerden) eteklere (sıradan insanlara) yönelik bir akış olduğu varsayımına dayanmaktadır. Bu anlayışa göre kültür (yani seçkin veya yüksek kültür) özellikle sıradan (yani zihne karşı bedensel) hazzın aşılmasıyla inceltilmiş bir yaratım, üretim ve tüketim pratiğidir. Buna karşılık popüler kültür –kaçışçılığı, oyalayıcılığı, kolaycılığı ile – sıradan hazza yöneliktir. Böylelikle yüksek kültür toplumun ayrıcalıklı kesimine, popüler kültür ise toplumun sıradan kesimlerine ait görülmüştür (Mutlu, 2001: 13). Yüksek kültür savunucuları popüler kültüre, hem onu tüketen bireylere hem de toplumun bütününe zararlı etkileri olan bir kitle kültürü olduğu gerekçesiyle saldırmaktadırlar (Gans, 2007: 19). Bu bakış açısına göre popüler kültür aynı

zamanda halk kültürü ve yüksek kültüre de zarar vermektedir. Çünkü halk kültürü ürünleri ve yüksek kültürün sanat ürünleri popüler kültürün en önemli kaynaklarıdır. Halk veya avam olarak da adlandırılan çoğunluk, sanayileşme ile birlikte ortaya çıkan görece zenginlik ve boş zaman, eşitlikçi politikaların yayılışıyla ortaya çıkan eşitlik düşüncesi, artan evrensel okuryazarlık oranları ve eğitim fırsatları ile birlikte geleneksel yüksek kültüre erişebilir hale gelmiştir. Ancak bu durum geleneksel yüksek kültür ürünlerinin değeriyle alakasız ve uygunsuz bir şekilde teşhir edilmesine neden olur. Bu ise yüksek kültür çalışmalarının, değişim ve tüketim amaçlı mal ve emtia konumuna indirgenmesi anlamına gelir (Filmer, 2014: 482). Aynı şekilde halk kültürü de popüler kültürün saldırısı altındadır. Popüler kültür kendi biçimlerinin birçoğunu, tıpkı yüksek kültüre yaptığı gibi, halk kültüründen almıştır. Bunu halk kültürünün karakterini yitirecek şekilde yeniden biçimlendirme ve yerinden etme ile gelen dönüştürme ve kendine mal etme süreçlerinden geçirerek yapar. Kapitalizm kendi çıkarları için halk kültürü ürünlerinin işlevsel olanı ve işine yarayanını popüler kültür şekline dönüştürerek, alınan ve satılan bir mal haline getirmiş, kalanını da yok etmiştir. Popüler kültür burjuva kültürünün önemli bir parçasını oluşturur (Erdoğan, 2001: 77-78). Böylece popüler kültür, yüksek kültür ve halk kültürü ürünlerini kapitalist sistemde birer meta haline getirir ve anlamsızlaştırır.



Dünyanın en meşhur tablosu olan Mona Lisa popüler kültürde bir eğlence nesnesine dönüşmüş durumdadır.

(<https://tr.pinterest.com/pin/463448617896717008/>)

Popüler kültür bazen modern toplumların halk kültürü olarak da tanımlanır. Oysa popüler kültür, kültürel “şeylerin” kapitalist üretim, dağıtım ve tüketim ilişkileri çerçevesinde teknolojik araçlarla üretimine dayanan bir kültürdür. Bu nedenle halk kültürü değildir. Günümüzde popüler kültür, kitle üretimi yapan pazarın ekonomik, siyasal ve bilişselliğinin ifadesi olan kitle kültürünün somut şekillerinden biridir. Popüler kültür, pazar tarafından pazarda tüketim için sipariş edilen kitle kültürünün en çok kullanılan ürünlerini, bu ürünlerin tüketilmesini ve bu ürünleri teşvik eden düşünceleri ve duyarlılıkları anlatır (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 34). Bu bağlamda popüler kültür sürekli kalıcılıkla değil sürekli değişimle bir süreklilik sağlar. Müzik alanında sürekli değişen “top 40” lar, giyimde mevsimlerle değişen moda, yeme içmede Pepsi ve Coca Cola, Pizza Hut ve Pizza King, Mc Donalds ve Burger King arasındaki yarış, “özgür seçim” için tüketici kazanma yarışıdır. Popüler kültür kullanım ve tüketim kültürüdür (Erdoğan-Solmaz, 2005: 27). Popüler kültür egemen burjuva ideolojisinin kitlelere bir dayatmasıdır.

Popüler kültüre olumsuz yaklaşanlar genel olarak Marksist bir bakış açısına sahiptir. Marksizm’in popüler kültüre bakış açısıysa doğal olarak ideolojiktir. Marksizm kültürel çalışmaları iki ana boyutta ele alır. Öncelikle bir kültürel konu ve uygulamanın doğru anlaşılabilmesi için onun toplumsal ve tarihsel üretim ve tüketim koşulları içinde analiz edilmesi gerekmektedir. İkinci olarak da kapitalist sanayi toplumunun etnik, cinsel ve sınıfsal açıdan eşitlikçi olmayan temelleri üzerine oturtulan bir toplum biçimi olarak algılanması gerekliliğidir. Kültürel çalışmalara göre bu eşitsizliğin olduğu temel alanlardan biri de kültürdür. Bu açıdan kültür, yönetilen grupların, egemen grupların çıkarlarını yansıtan anlamların zorla kabul ettirilmesine karşı direndiği bir sürekli mücadele alanıdır. Bu da kültürü ideolojik kılan şeydir (Storey, 2000: 10-11). Örneğin Stuart Hall, Gramsci’nin devlet kuramından yola çıkarak, modern dönemde devletin alanının sivil toplumun tüm girintilerine kadar sızdığını, kültür sorununun özellikle de popüler kültür sorununun devletin etkinlik alanının merkezinde yer aldığını söyler. Modern devlet, toplumu sadece ekonomik yaşam alanında değil, daha geniş bir cephede biçimlendirip düzenlemektedir (Hall, 1999: 97-98). Böylece Hall, siyasal açıdan ele aldığı kültürü bir çatışma ve mücadele alanı olarak görür. Kültür ayrıca günlük yaşamdaki toplumsal ilişkilerin üretimi ve yeniden üretimi sürecinde anahtar bir rol oynar. Kültürü bu bakış açısıyla ele alan Hall, popüler kültürü şu şekilde tanımlar: “Kültür, bir ittifak (razı olma anlamında) ve direnç arenasıdır. Kısmen de olsa egemenliğin (hegemonya) ortaya çıktığı ve güvence

altına alındığı yerdir". Böylece Hall kültürü politik açıdan ele almaktadır (Storey, 2000: 9-10). Popüler kültür, egemen sınıflar ile bağımlı sınıfların karşı karşıya geldiği bir mücadele alanıdır.

Popüler kültürün egemen sınıfların ideolojik bir aracı olması düşüncesinin temelde iki boyutu bulunmaktadır. Birincisi, popüler kültür yaratmış olduğu yapay mutluluklarla gerçeklerin görünmesini engeller. İkincisi ise kitlelerin gerçek yaşamda maruz kaldıkları eşitsizlikleri, adaletsizlikleri doğallaştırarak, kitleleri pasifleştirir ve sistemi eleştirmelerini engeller. Sinema, televizyon, müzik, popüler roman, moda, tüketim nesneleri vb. araçlar sayesinde kitlelere oyalanacakları ve eğlenecekleri şeyler sunar. Böylece onları gerçekliklerden uzaklaştırarak oylar.

2.2.2. Popüler Kültüre Olumlu Yaklaşımlar

Popüler kültürün kitle kültürü dolayısıyla kültür endüstrisi ile aynı olduğunu iddia eden yaklaşıma göre; her ikisi de kapitalist toplumun bir görünümüdür, aynı kaynaktan beslenmektedir ve aynı amaca hizmet etmektedir. Bu bakımdan aralarında bir fark bulunmamaktadır. Aksini düşünen yaklaşım ise popüler kültürün kitle kültürü ile aynı şey olmadığını söyleyerek, popüler kültürün günümüzün halk kültürü olduğunu iddia eder. Popüler kültürü olumlayan yaklaşım, popüler kültürü halkın egemen sınıflara karşı direnç gösterdiği, demokratik ve çoğulcu bir alan olarak değerlendirirler.

Popüler kültür eleştirisi temelde dört nokta üzerinde durmaktadır (Gans, 2007: 43).

1. Popüler kültür yaratmanın olumsuz özelliği: Popüler kültür sevimlidir; çünkü yüksek kültürün aksine, kâr zihniyetli yatırımcılar tarafından sadece parasını ödeyen izleyiciyi memnun etmek için, toptan üretilir.
2. Yüksek kültür üzerindeki olumsuz etkileri: Popüler kültür yüksek kültürden alıntı yapar, böylece onu ayağa düşürür. Ayrıca geleceğin pek çok yüksek kültür yaratıcısını baştan çıkarır, böylece onun yetenek kaynağını tüketir.
3. Popüler kültür izleyicileri üzerindeki olumsuz etkileri: Popüler kültür içeriğinin tüketilmesi, en iyi olasılıkla sahte mutluluklar yaratır, en kötü olasılıkla da izleyiciye duygusal olarak zarar verir.

4. Toplum üzerindeki olumsuz etkileri: Popüler kültürün yaygınlaşması sadece toplumun kültürel kalitesini düşürmekle kalmaz, aynı zamanda totaliter rejimlere çanak tutar.

Popüler kültürü olumlayan görüşler aynı zamanda bu eleştirilere cevap niteliği taşıyan çeşitli görüşler ileri sürmüşlerdir. Bu bakımdan popüler kültür, eleştirilere verilen cevaplar üzerinden şu şekilde açıklanabilir:

“Popüler kültür sevimsizdir; çünkü yüksek kültürün aksine, kâr zihniyetli yatırımcılar tarafından sadece parasını ödeyen izleyiciyi memnun etmek için, toptan üretilir”

Kültür eylem demektir. Yüksek kültür gibi duvarlara asılı ya da kilitli kapılar altında tutulan resimler ya da raflara dizilen kitaplar değildir. Kültür; eylem, katılım, yeni bir düzen yaratmak için sürekli efor ve çağdaş dünyanın yeniden yorumlanması demektir (Mc Gregor, 2000: 22-23). Kültür yaşayan bir süreçtir, kendi içinden gelişip boy atabilir, dışarıdan ya da yukarıdan dayatılmaz. Kitle kültürü kuramcılarının korkuları pratikten doğmamıştır. Çünkü kitle kültürü var olamayacak kadar çelişkilidir. Tek tip, dışarıdan ithal edilme bir kültür, kitlelere hazır giysi gibi satılmaz. Kültür asla bu şekilde işlemez. Halk da kendine yabancılaşmış bir yığın, sahip oldukları tek bilinç yanlış bilinç olan tek boyutlu kişiler toplamı ve sistemle ilişkilerinde köleleştirilmiş kişiler değildir. Popüler kültürü üreten halktır, kültür endüstrisi değil. Kültür endüstrileri sadece halka kendi popüler kültürlerini yaratma sürecinde kullanabilecekleri ya da reddedebilecekleri bir metinler ya da kültürel kaynaklar dağıtıcısı üretmektedir (Fiske, 2012:35-36). Bu kaynaklar içinde hangi kültürel metinlerin seçileceği, nasıl kullanılacağı ve gerekiyorsa nasıl dönüştürülüp anlamlandırılacağını halk yapar. Bu nedenle popüler kültür halkın ürettiği kültürdür, dışarıdan dayatılan bir kültür değildir.

Popüler kültür her şeyden önce halkın mevcut toplumsal durumuyla ilintilidir. Popüler kültür, gündelik yaşam ile kültür endüstrileri ürünlerinin arasındaki ortak kesimde halk tarafından oluşturulur. Yukarıdan değil içeriden, aşağıdan doğar. Popüler kültür, sistemin sağladıklarıyla idare etme sanattır. Bu yüzden sistemin kültürel ya da maddi metalar sağlıyor olması gerçeği, insanların endüstri baronlarının insafına terk edilmiş tektip bir kitle olarak tanımlanmasını gerektirmez. Endüstri toplumunda bütün kaynaklar endüstriyel olduğu için popüler kültür de endüstrileşmiş bir kültürdür. Ancak insanların kendi metalarını üretememeleri ve dolaşıma sokamamaları, popüler kültürün var olmadığı

anlamına gelmemektedir. İnsanlar ellerindekilerle yetinmek zorundadır ve ellerindekiler de endüstrilerin ürünleridir. Popüler kültürün yaratıcılığı metaların üretiminde değil, endüstriyel ürünlerin üretken kullanımında yatmaktadır. Kapitalizmin sağladığı kaynakların yaratıcı ve beğeniye dayalı kullanımı (Fiske, 2012: 37-40) popüler kültürün yaratıcılığının özelliğidir. Popüler kültür yaratıcıdır.

Popüler kültür, kapitalizmin yaygın halk kültürü olduğu için kültür endüstrisinden bağımsız olarak düşünülemez. Ancak popüler kültür kitle endüstrisinde olduğu gibi bir tek medya pratikleri ve temsillerinden oluşmaz. Çünkü medya, popüler kültürün kurum ve biçimlerinden sadece biridir. Popüler kültüre seçkinci ve indirgemeci bir bakış açısı popüler kültürün zengin ve dinamik doğasını tek boyutlu bir anlam düzlemine indirgeyip, dondurma eğiliminde olduğu için popüler kültürü tam olarak kavrayamaz. Aslında popüler kültür pratikleri çok sesli ve çok anlamlıdır (Mutlu, 2005: 298-318). Popüler kültür kâr elde etmek veya ideolojik kontrolü sağlamak için, başarılı bir şekilde yukarıdan aşağıya dayatılmış “yoz bir kültür” den daha önemlidir. Okuyucu ve popüler kültür metinleri arasındaki ilişki birçok yönden faal ve üreticidir. Her birey bir metni sadece anlamaya çalışmaz. Metne aynı zamanda kendi hayatına, deneyimlerine, ihtiyaç ve isteklerine uygun anlamlar yükler. Aynı metin farklı insanlar için farklı anlamlar taşır. Her birey farklı yorumlama kaynaklarına sahip olarak metni yorumlar ve anlamlandırır (Storey, 2000: 14). Popüler kültür öyle kolayca tepeden izleyiciye empoze edilmemektedir. Dolaylı yoldan ve kısmen de olsa izleyici tarafından biçimlendirilmektedir (Gans, 2007: 13). Bu nedenle popüler kültür; yaratıcı olmayan, kitleler için endüstri tarafından kâr amaçlı üretilen yoz bir kültürden çok daha fazlasıdır.

“Popüler kültür yüksek kültürden alıntı yapar, böylece onu ayağa düşürür, ayrıca geleceğin pek çok yüksek kültür yaratıcısını baştan çıkarır, böylece onun yetenek kaynağını tüketir.”

Yüksek kültür yanlılarına göre popüler kültür, yüksek kültür ürünlerini tehdit etmektedir. Popüler kültür ya da kitle kültürü; düzeyi düşük, sığ ve eğitimsiz bir grubun kültürüdür. Demokratikleşme adı altında ortaya çıkan özgürleşme ile birlikte kitlelere tanınan siyasal, sosyal ve kültürel haklar yüksek kültürü tehdit etmektedir. Çünkü kitlesel üretim yüksek kültüre ait ürünlerin kopyalanmasına olanak sağlamak ve bu ürünler çoğaltılarak alınıp satılabilen bir meta haline

gelmektedir. Bu durum yüksek kültür ürünlerinin bayağlaşmasına ve sıradanlaşmasına neden olmaktadır.

Popüler kültüre yapılan eleştiriler kısmen yüksek kültürün kültürel ve siyasal ayrıcalıklarını korumak üzere kurulmuş bir savunma ideolojisi. Bütün benzer ideolojilerde olduğu gibi karşıtının varlığı ve gücünün yaratacağı sonuçları abartarak kendi ayrıcalıklarını ve iktidarını korumayı amaçlamaktadır (Gans, 2007: 87). Yüksek sanatlar popüler sanatlardan mutlaka üstün değildir. Ama yüksek sanatlar genellikle daha rafine, daha sofistike ve gelişmiştir. Ancak yüksek sanat aynı zamanda isteksizlik, belirsizlik ve sevgi eksikliği gibi olumsuzluklara da sahiptir. Popüler kültür – yüksek kültür ayrımında üzerinde anlaşılamayan nokta, tüm yüksek sanatların popüler sanatlardan gelmiş olduklarıdır. Ancak yüksek kültür yanlılarını rahatsız eden bu durum değildir. Asıl sorun bu sürecin devam ediyor olmasıdır. Çünkü popüler kültür, kurumlaşmış yüksek – klasik öğretilere rakip olup onu aşağılayabilir. Böylece popüler kültür, sürekli yerleşik düzene meydan okuyan bir kültür devriminin öncüsü haline gelir (Mc Gregor, 2000: 42-44). Bu bakımdan yüksek kültürün popüler kültüre saldırısının temelinde ideolojik bir yaklaşım söz konusudur.

Yüksek kültürün popüler kültürün bir tür “kültürsüzlük” olduğu söylemi seçkin kültürün geliştirdiği bütününüyle öznel bir tepkidir. Bunun kaynağında ise popüler kültür ile kitle kültürünün aynı olduğu düşüncesi vardır. Oysa popüler kültür yazılı bir kültürdür ve bütün yazılı kültürler gibi kalıcılığa sahiptir. Bir bellek, tarih ve birikim yaratır. Bir inceleme alanıdır. Bu nedenle “kültürsüzlük” olduğunu söylemek olanaksızdır. Kitle kültürü ise yazılı olmayan, geleneği bulunmayan bir kültürdür. Yeni bir şey tanımlamayan, sistematik olmaktan uzak ve sanayi tarafından üretilen bir kültürdür. Kültür endüstrisinin ürettiği, planlı, programlı ve geniş kitleleri büyülemeyi, esir almayı öngören bir özelliğe, kapsam ve içeriğe sahiptir. Tekrara, biçimselliğe ve yanılısamaya dayanan bir kültürdür. Bu özellikleriyle kitle kültürü popüler kültürün bir hayli gerisindedir (Kahraman, 2004: 339-340). Ancak popüler kültürün bazı özellikleri onun kitle kültürü gibi değerlendirilmesine yol açar. Örneğin popüler kültürün aşırı olma eğilimi vardır. Fırça darbeleri kalın, renkleri parlaktır. Bu aşırılık popüler kültürü aşağılayanlar ve onu eleştirenler tarafından onun “bayağı”, “melodramatik”, “apaçık”, “yüzeysel”, “sansasyonel” gibi suçlanmasına neden olur (Fiske, 2012: 142). Bu nedenle popüler metinler yüksek sanat metinleri ile karşılaştırıldıklarında “yoksul” metinler olarak nitelendirilir.

Popüler metinlerin “yoksul” metinler olduğu eleştirisinin gerisinde ise bir metnin oldukça işlenmiş, tamamlanmış, kendi kendine yeten, saygı görmeye ve korunmaya değer olması gerektiği biçimindeki seçkin düşünce yatmaktadır. Üniversiteler, sanat galerileri ve müzeler böyle metinlerin koruyucusudurlar. Ancak popüler kültürde birer nesne olan metinler sadece metadırlar. Bunlar insanın gündelik yaşamıyla bütünleştirilmedikçe genelde (üretim maliyetlerini düşük tutmak için) çok az işlenmiş, tamamlanmamış, yetersizdirler. Bunlar takdir edilip, saygı duyulacak metinler değil, kullanılabilecek kaynaklardır. Popüler metinler kullanılmak, tüketilmek ve fırlatıp atılmak içindirler. Çünkü bunlar yalnızca anlamın ve hazzın toplumsal dolaşımındaki failer olarak, birer yoksullaştırılmış nesne olarak işlevlerini yerine getirirler (Fiske, 2012: 152-153). Popüler kültürü anlamak için popüler kültür metinlerinin işlevlerine bakmak gerekir. Popüler metinler yüksek sanat metinlerinin işlevlerine sahip değildir. Çünkü popüler kültür döneminin özelliklerine ve ihtiyacına uygun olarak metinler üretir. Popüler kültür işlevsel bir kültürdür ve kitlenin ihtiyaçlarını göz önünde bulundurur.

“Popüler kültür içeriğinin tüketilmesi en iyi olasılıkla sahte mutluluklar yaratır, en kötü olasılıkla da izleyiciye duygusal olarak zarar verir.”

Yüksek kültür savunucuları popüler kültüre hem onu tüketen bireylere hem de toplumun bütününe zararlı etkileri olan bir kitle kültürü olduğu gerekçesiyle saldırmaktadır. Yüksek kültür kültür, popüler kültür ise tehlikeli bir kitlesel olgu olarak görmektedir. Oysa Gans’a göre ikisi de kültürdür. Popüler kültür pek çok insanın estetik ve diğer arzularını yansıttığı ve ifade ettiği için kültürdür. Bütün insanlar yüksek ya da popüler, istedikleri kültürü seçme hakkı vardır (Gans, 2007: 11-19). Gans, tüm insanların estetik kaygılarının olduğu, arzularının ve korkularının simgesel anlatımlarına duyarlılıklarının bulunduğu, toplumlarına ilişkin hem bilgilenmek hem arzularını gerçekleştirmek ve varsa boş zamanlarını geçirirken alışlagelmiş günlük işlerinden kendilerini uzaklaştırmak istedikleri varsayımından yola çıkarak her toplumun üyeleri için sanat, eğlence ve bilgilendirme sağlaması gerektiğini belirtir (Gans, 2007: 101). Oysa yüksek kültür belli bir seçkin zümresine ait olduğu için bu işlevleri yerine getiremez. Halk kültürü ise sınırlı bir bölgeye ve gruba hitap ettiğinden dolayı bu iş popüler kültüre düşmektedir. Bu bakımdan popüler kültür topluma ve insanlara zarar vermek şöyle dursun, sanatsal ve eğlence ihtiyaçlarını karşıladığı için çok önemli bir işleve sahiptir.

Popüler kültürün kitleleri pasifleştirdiği ve kitlelerin de verileri olduğu gibi aldığı bir grup olduğu yaklaşımına popüler kültür taraftarlarınca itiraz edilmektedir. Çünkü popüler kültür, sanayi toplumlarında toplumun boş zaman ve eğlence ihtiyacını karşılayan içerikler üretmektedir. Bireyler bu kültür ürünlerinin bu özelliklere sahip olduğunun farkındadır ve bu bilinçle hareket etmektedir. Bu nedenle popüler kültür toplumu pasifleştirmeyi ya da eblehleştirmez. Popüler kültür seçeneklerin olduğu ve bireylerin de bu seçenekler içinde seçim yapabildiği bir alandır.

“Popüler kültürün yaygınlaşması sadece toplumun kültürel kalitesini düşürmekle kalmaz, aynı zamanda totaliter rejimlere çanak tutar.”

Fiske’ye göre kültür araştırmalarında var olan ve popüler kültürü bir iktidar modeline oturtan yaklaşım, egemenlik altına alma güçleri üzerine oldukça fazla yoğunlaşmıştır. Bu bakış açısı popüler kültürün var olmasını bütünüyle olanaksız hale getirir. Popüler kültürün yerine, kültür endüstrisi aracılığıyla dayatılan kitle kültürünü koyan bu yaklaşım; hareketsiz, edilgen, toplumsal yapıdaki konumlarıyla bağları zayıf, sınıf bilincinden uzak, güçsüz ve aciz bireyler toplumu üretir (Fiske, 2012: 33). Oysa popüler kültür, dünyadaki egemen güçlerin anlayışına karşı bir direniş, yönetilen grupların anlayışına bir destektir (Storey, 2000: 13). Popüler kültür, egemen güçlere yönelik karşı tepki içinde biçimlendirilir ve asla onun bir parçası olmaz. Popüler kültür toplumsal mücadelenin bir ürünü olarak ortaya konulmuştur. Kapitalist ideoloji tarafından oluşturulan kültür “kitle kültürü”dür. Popüler kültür egemen ideolojik ve kültürel güçlerden kaçmak ve onlara direnç göstermek için etkin bir araç olarak kullanılabilir (Lull, 2001: 104). Bu nedenle popüler kültür bir mücadele alanıdır. Ancak egemenlik altına alma güçlerinin iktidarını kabul ederken, aynı zamanda bu güçlere direnmek, onlardan sıyrılmak ve onlarla baş etmek için popüler taktikleri de içerir. Popüler kültür gizil bir güçtür ve fiilen ilerlemecidir. Popüler kültür halkın içinde değişimi yönetecek güdüler barındırır (Fiske, 2012: 33). Ne toplumun kalitesini düşürür ne de totaliter rejimlere çanak tutar. Aksine bu güçlere karşı koyacak bir potansiyel barındırır.

Sonuç olarak popüler kültür; sınırlarının muğlaklığı, çok boyutlu doğası ve popüler kültüre yaklaşımların ideolojik temeli olması nedeni ile her daim tartışmalı bir kavram olmuştur. Popüler kültür kimi zaman kitle kültürü ile eş anlamlı olarak tanımlanırken, kimi zaman da günümüz modern sanayi toplumunun halk kültürü olarak nitelendirilmektedir. Ancak her iki bakış açısının

da çeşitli handikapları vardır. İlk olarak popüler kültür “kitle” kavramı ile birlikte ortaya çıkmıştır ve sanayi toplumunun bir ürünüdür. Dolayısıyla toplumun geneline hitap eden, tekrar edilebilir, seri üretime dayalı, endüstriyel, tüketim odaklı, eğlence ve kaçış kültürüdür. Aynı zamanda toplumu pasifleştiren ve manipüle edici bir yönü de bulunmaktadır. Bu özellikleri onu kitle kültürüne yaklaştırır. Ancak kitle kültüründen farklılaşan yönleri de mevcuttur. Öncelikle kültür endüstrisi kuramında olduğu gibi sadece medya kültürüne dayanmaz, popüler kültür çok boyutlu bir içeriğe sahiptir. Bunun yanında popüler kültürde halk; yaratıcı, aktif ve seçicidir. Tamamen pasif ve edilgen değildir. Seçkin bakış açısı toplumun seçkin olmayan kesimini bir kitle olarak görme eğilimindedir. Oysa bu kesimi kitle olarak nitelendirmek doğru bir yaklaşım değildir. Çünkü toplum çok çeşitli gruplardan ve katmanlardan oluşur. Bu çeşitli grupların beğenileri, ilgileri, değerleri, yaşayış biçimleri yeknesaklık göstermez. O yüzden popüler kültür ya da kitle kültürü ürünleri kitleye yönelik olsa da bireyler ve gruplar beğenilerine ve ihtiyaçlarına göre seçim yapabilmektedir. Ancak bireyler egemen güçler tarafından tamamen pasifize edilmiş, edilgin bireyler olmadıkları gibi, tamamen özgür iradeleri ile seçim yapabilecek bir durumda da değildir. Çünkü kapitalist ekonomik sistem içinde üretilen kültür ürünleri içinden ve kendilerine sunulanlar arasından seçim yaparlar. Sonuç olarak popüler kültür, ister kitle kültürü ister modern dönem halk kültürü olarak nitelendirilsin modern toplumun bir gerçeğidir. Geleneksel tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş sonucu ortaya çıkan yeni toplumsal gerçekliğin bir tezahürüdür.

3. Sinemanın Kültürle Olan İlişkisi

Sinemanın kültürle olan ilişkisinin temelinde iki sosyolojik boyut ve tartışma söz konusudur. Bu boyutlardan birincisi; sinemanın popüler kültür ürünü olarak özellikleri, işlevleri ve toplumsal yapı ile olan ilişkisi. Diğer boyutta ise kitle kültürü ve kültür endüstrisi kuramında sinemanın yeri tartışmaları yer almaktadır.

3.1. Popüler Kültür Ürünü Olarak Sinema

Hemen hemen bütün toplumlarda düşünsel ve sanatsal faaliyetler üst ve ayrıcalıklı sınıfların imtiyazında ve kontrolünde olmuştur. Medeniyet/uygarlık ile ilişkilendirilen kültür de bu ayrıcalıklı sınıfların bir özelliği olarak görülmüş, aristokrasi ve yönetici sınıfların kültürü yüksek kültür, halkın kültürü de aşağı kültür olarak nitelendirilmiştir. Ancak Batı Avrupa’da sanayileşme süreci ile birlikte yeniden biçimlenen toplumsal yapı içinde diğer yapı unsurları gibi sınıfsal ayrımlar da yeniden şekillenmiş, bu durum kültür konusunda da bir

değişim yaratmıştır. Bu konuda ortaya çıkan en önemli değişim, şehirlerde oluşan işçi ve alt – orta sınıfa yönelik yeni ve ucuz popüler eğlence biçimleri ile beraber popüler kültürün yükselişi olmuştur.

Popüler kültür yüzeysel ve kolay algılanışı, kitleye yönelik oluşu ve gündelik yaşama yönelik söylemleri ile yeni bir sanatsal ve kültürel ortam yaratmıştır. Böyle bir ortamda özellikle kitlelerin beğenilerine hitap eden kültürel ürünlerin ön plana çıktığı görülmektedir. Bu ürünlerin içinde ise sinema daha ön plana çıkmış ve adeta döneme damgasını vurmuştur. Sinemanın yaratmış olduğu anlam, modern dünyanın yeni kültürel ortamına en uygun olan biçimdir. Bu nedenle sinema modern çağda en öne çıkan halk sanatı olmuştur.

Her film kültürel bir metindir ve kültürün bir parçasıdır. Bu nedenle sinema da içinde doğduğu modern döneminin özelliklerini içinde barındıran ve dönemin ruhunu taşıyan bir kültür ürünüdür. Bu özelliklerin başında ise sinemanın kitlelerin eğlence ihtiyacına cevap veren endüstriyel bir kültür ürünü olması gelmektedir. Bu bakımdan sinema bir popüler kültür biçimidir ve popüler kültürün özelliklerini taşır.

Popüler kültürün özellikleri şöyle sıralanabilir (Erdoğan, 2001: 73):

Formüller ve tekrarlarla standartlaştırılmıştır.

Daha çok dileklerin gerçekleştirilmesini ön plana çıkarır.

Sistemin ve pazarın çıkarına ise kolektifliği destekler, değilse bireyselliği vurgular.

Ahlak ve resmi sansür karşısında risk almaz, çünkü amaca ulaşmak için riski dışlar.

Halk kültüründen farklı olarak, popüler kültür onu kullanan toplum tarafından üretilen kültürel kaynaklardan oluşmaz.

Sadece ürün tüketilmez aynı zamanda insanın kendisiyle ve başkalarıyla olan ilişkisel anlamlar tüketilir ve üretilir.

Yaratılan duyarlılık ve duygusallıklarla burjuva üretim ve yaşam tarzı yüceltilir ve idealleştirilir.

Gösteriş ve imajlar gerçeğin önüne geçer.

Sinema bu özelliklerin tümünü içinde barındırması bakımından dönemin diğer popüler kültür ürünlerinin bir adım önüne geçmiştir. Sinemayı popüler kılan en önemli özelliklerinin başında ise kitleler için bir eğlence aracı olması gelir. Popüler kültürün en önemli özelliği, bu kültürde endüstriyel ürünlerin hâkimiyetidir. Sinema da en baştan beri bir endüstri olmuştur. Lumière bile

sinemayı bir endüstri olarak kurmuştur (Armes, 2011: 23). Neredeyse başından beri film yapımı ile para kazanmak el ele gitmiş, biri diğerini belirlemiştir (Kolker, 2011: 41). Sinema, teknik bir buluş olarak ortaya çıkmasından itibaren bu işten para kazanabileceğini gören yatırımcıların ilgisini çekmiştir. Film yapımının ve gösteriminin para kazanmak ve kâr elde etmek amaçlı ticari bir iş olduğu ilk yıllardan itibaren dile getirilen bir düşüncedir. Film yapımcıları bir filmin başarılı olabilmesi için neyin gerekli olduğuna kafa yormuşlar, neyi nasıl satacakları meselesi hep önemli olmuştur (Güçhan, 1999: 70-71). Sinema 20.yy tüketim toplumu ile birlikte gelişmiş ve sinema endüstrisi, kapitalizmin kurallarına göre yapılanmıştır. Popüler filmler de bu endüstrinin en fazla ürettiği, en fazla seyredilen filmleri olmuştur. (Güçhan, 1999: 1).

Sinema ortaya çıkışından kısa bir süre içinde popüler bir sanat dalı haline gelmiştir. Tiyatro ve edebiyat gibi ayrıcalıklı kültürel azınlığa hitap eden sanatların beş yüz yıl içerisinde ulaştığı mesafeyi sinema 20 yıl içinde kat etmeye çalışılmış (Bazin, 2011: 65) ve kısmen de olsa başarılı olmuştur. Bunun en önemli sebebi sinemanın üretiminden, dağıtımına ve kitlelere ulaşmasına kadar endüstriyel bir işleyiş sistemine sahip olmasıdır. Halk söz konusu olduğunda da sinemanın diğer sanat dallarına oranla daha az maliyetle ulaşılabilir olması, onun kısa sürede popüler olmasına neden olmuştur. Sinemanın içeriğinin tiyatro ve edebiyat gibi sanat dallarının aksine daha “yüzeysel” ve “anlaşılır” olması da sinemayı popüler yapan diğer bir özelliktir. Zaten sinemanın da amacı popüler olmak ve daha fazla para kazanmaktır. Popüler sinemanın sanatsal bir içerik üretmek gibi bir derdi hiçbir zaman olmamıştır.

Sinema endüstrisinden bahsedilince akla ilk olarak Hollywood gelmektedir. Hollywood sineması, Andre Malraux’un “sinema aynı zamanda bir endüstridir” şeklindeki ünlü nitelemesine uygun olarak öncelikle ekonomik ve ticari bir yapılanmanın sonucudur. Daha 20.yy’ın başlarında Hollywood sinemasında standartlaşma öyle bir noktaya gelmiştir ki Ford’un fabrikalarda araba üretimi gibi zincirleme film yapan büyük yapım stüdyoları doğmuştur (Gönen, 2007: 29-30). Amerika’da sinema en başından beri bir endüstri olarak algılanmıştır. Sanatsal kaygılar ne olursa olsun, sinema bir endüstri, film yapımı da bir çeşit fabrika üretimi olarak gerçekleştiği için en baştan beri film stüdyoları ve film şirketleri en güçlü aktörler olarak Amerika’da sinemayı kontrol eden güç olmuştur (Baydur, 2004: 58). Hollywood stüdyo sistemi, teknik olarak mükemmel filmlerle, büyük sayıda insanları eğlendirmek için, ticari bir ihtiyaç olarak doğmuş (Güçhan, 1999: 69) ve kısa sürede sadece Amerika’da değil

neredeyse tüm dünyada en çok izlenen filmler Hollywood filmleri haline gelmiştir.

Hollywood'un en baştan beri küresel sinema endüstrisinin lokomotifi olmasının en temel nedenlerinden biri, Amerika'nın ekonomik ve siyasi üstünlüğünün aynı zamanda kültür endüstrisine yansmasıdır. Bunun dışında Hollywood'un sinemasal yapısından ve sinemaya bakış açısından kaynaklanan nedenler de vardır. Örneğin Hollywood sinemasının en önemli özelliği, baştan beri gerçeği taklit etmesi ve sinemayı bir eğlence aracı olarak kullanmasıdır. Hollywood'da yaşam gözlemlenmez fakat temel malzeme olarak talan edilir. Yönetmen, gerçeğin duygusunu, ritmini ve yapısını yakalamaya çalışmaz ama bunun yerine onun tam bir kopyasını yaratır. Yaşam yeniden üretilmez, görselleştirilip, genelleştirilir ve dramatikleştirilerek seyirliğe dönüştürülür. Bunu yapabilmek ise ancak endüstriyel ve teknolojik ilerlemeye bağlıdır. Dolayısıyla Hollywood sinemayı teknolojik ve endüstriyel bir ticari araç haline getirmiştir (Armes, 2011: 93-94). Bu durum Hollywood'un küresel sinema endüstrisinde en önemli ve güçlü aktör olmasına neden olmuştur.

Hollywood'un sinema alanında küresel bir üstünlüğü olmasına rağmen dünyada gelişen ulusal film endüstrileri de mevcuttur. Örneğin Bollywood olarak da bilinen Hint film endüstrisi küresel medya ağlarından büyük ölçüde bağımsız ve ağırlıklı olarak Hint kültürel formlarına dayanmaktadır. 2008 yılı verilerine göre Bollywood yılda 800 film üretirken bu rakam Hollywood'da 600'dür. Hint film endüstrisi, uluslararası film gelirlerinin önemli bir bölümüne hâkimdir (Castells, 2016: 129). Dünya sinema endüstrisinde her ne kadar ABD üstünlüğü söz konusu olsa da son dönemde ortak yapımlar da dikkat çekmektedir. Küreselleşmenin bir sonucu olarak sinema endüstrisi de küresel bir hal almaya başlamıştır. Sinemanın büyük kârlar getiren bir endüstri olması gerek ABD'de gerekse diğer ülkelerde yatırımcıların dikkatini çekmekte ve bu bağlamda ortak yapımların ön plana çıktığı görülmektedir. Ancak buna rağmen Amerikan sineması hâlâ dünyadaki en popüler sinemadır. Örneğin tüm zamanlarda dünyada en çok izlenen 200 filmin neredeyse tamamı Hollywood kaynaklı ya da Hollywood'un ana yatırımcı olduğu yapımlardır (https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/?area=XWW). 2019 yılı dünya genelinde en çok hasılat elde eden filmlere bakıldığında ise yine bariz bir Hollywood üstünlüğü göze çarpmaktadır.

2019 yılı dünya genelinde en çok hasılat elde eden filmler

Film Adı	Toplam Hasılat	Ülke
1- Avengers: Endgame	\$2,798 milyar	ABD
2- The Lion King	\$1,657 milyar	ABD
3- Frozen II	\$1,224 milyar	ABD
4- Spider-Man: Far from Home	\$1,132 milyar	ABD
5- Captain Marvel	\$1,128 milyar	ABD
6- Toy Story 4	\$1,073 milyar	ABD
7- Joker	\$1,063 milyar	ABD - KANADA
8- Aladdin	\$1,051 milyar	ABD
9- Star Wars: Episode IX - The Rise of Skywalker	\$818 milyon	ABD
10- Fast&Furious Presents: Hobbs&Shaw	\$758,9 milyon	ABD
11- Ne Zha	\$700,5 milyon	ÇİN
12- The Wandering Earth	\$699,7 milyon	ÇİN
13- How to Train Your Dragon: The Hidden World	\$521,8 milyon	ABD - JAPONYA
14- Jumanji: The Next Level	\$510 milyon	ABD
15- Maleficent: Mistress of Evil	\$490 milyon	ABD - İNGİLTERE
16- It: Chapter Two	\$472,1 milyon	KANADA - ABD
17- My People, My Country	\$434,25 milyon	ÇİN
18- Pokémon Detective Pikachu	\$431,7 milyon	ABD-JAPONYA-İNGİLTERE-KANADA
19- The Secret Life of Pets 2	\$429,4 milyon	ABD - FRANSA - JAPONYA
20- The Captain	\$410,98 milyon	ÇİN

<https://boxofficeturkiye.com/haber/2019-un-dunya-genelinde-en-cok-hasilat-elde-eden-20-filmi-2441>

Amerikan sinemasının dünyada bu kadar popüler olmasının birçok nedeni vardır. Ancak en temel etken ekonomik olarak Hollywood sinemasının diğer ülke sinemalarına karşı önemli avantajlara sahip olmasıdır. Bu avantajlar ise şu faktörlere dayanmaktadır: İlk olarak, Hollywood çekilen film ve maliyetleri açısından bir yapım gücü üstünlüğüne sahiptir. İkinci olarak, dağıtım ve gösterim açısından uluslararası bir ağına sahibi ve denetleyicisidir. Üçüncüsü, bağlantılı sektörlerle, örneğin video ve paralı kanal gibi, sağlanan bir üstünlüğü vardır. Son olarak da yan sektörleri (kitap, dergi, bilgisayar oyunları, oyuncak, film müzikleri

vb.) genel iş stratejisinin bir parçası olarak kullanma kapasitesi yüksektir. Hollywood elinde tuttuğu imkânlar sayesinde (reklâm, tanıtım vb.) filmlerini dünya çapında popüler hale getirebilmektedir. Bir filmin vizyona girmesi, giderek daha global bir “olay” haline gelmekte ve dünya çapında geliri maksimum düzeye çıkarmak amacıyla filmin ABD’de ve diğer ülkelerde gösterimi arasındaki süre kısalmaktadır. Bu durum Hollywood’un hem tanıtım hem de dağıtım alanındaki başarısının sonucunda meydana gelmektedir (Hill, 2001: 28-29). Bu bakımdan sinema yan faaliyetleri ile bir bütün teşkil eden bir endüstridir. Bir filmi pazarlamak sadece o filmin tanıtımını yapmak anlamına gelmemektedir. O filmle birlikte filmin çekiciliğinden, ününden, etrafında yürütülen reklâm kampanyasından faydalanıp, film ile başka ürünler (kitaplar, oyuncaklar, müzik kasetleri, posterler, giyim eşyaları vb.) de satılmaktadır. Böylece sadece bir film değil bir “ürün” paketi ortaya çıkmakta ve bu film/paket beyaz perdenin dışına çıkarılarak sadece bir sinema olayı değil, çok yönlü bir satış olayı haline getirilir. Böylece bir film birçok sanayi kolunun birleştiği (Scognamillo, 1997: 194-195) bir endüstriyel üretim olur.

Amerika’da ki büyük film şirketleri sadece film değil film sektörü dışındaki eğlence alanlarını da kontrol etmekte ve bu alanlara yatırım yapmaktadır. Bu anlamda bu şirketler için film sektörünün değeri sadece sağladıkları gelirle değil diğer medya ve tüketim pazarına sundukları kaynaklarla da ölçülür. Bunun içinde kitaplar, dergiler, bilgisayar oyunları, oyuncaklar ve film müziklerinin yanı sıra ilgili tüm tüketim ürünlerinin telif hakkı gibi bağlantıları da vardır. Örneğin Jurassic Park’ın vizyona girmesiyle başlayan dev satış kampanyası sırasında sadece Mc Donalds ve Choice Otelleriyle kârlı telif anlaşmaları yapılmakla kalmayıp patlamış mısır ve sürpriz yumurtadan, çocuk iç çamaşırlarına, karyola başlıklarına ve metal televizyon sehpaalarına kadar inanılmaz çeşitlikte marka ürün için anlaşma yapılmıştır. Tabi bu durum çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Örneğin İngiliz sinema yönetmeni Nicolas Roeg, böyle giderse bir film yönetmeninin sonunda bir oyuncak satıcısına dönüşeceğini söyler. Ancak bu gibi yan ürünlerle ve anlaşmalarla sağlanan kâr olmazsa Hollywood’un yüksek bütçeli filmler çekme olasılığının da düşeceği bir gerçektir (Hill, 2001: 30).



Günümüzde popüler sinema yiyecek – içecek, giyim, oyuncak, bilgisayar oyunu vb. sektörlerle birlikte büyük bir endüstri haline gelmiştir.

(<https://www.syfy.com/syfywire/jurassic-park-monster-sized-marketing-and-merch-campaign-changed-the-game-forever>)

Sinemanın yan kollarıyla gittikçe büyüyen bir endüstri olması en çok tartışılan yönüdür. Sinemanın bir sanat olarak kişiyi düşündürmesi, bir kültür taşıyıcısı olarak bilgilendirmesi ve bir gösteri olarak eğlendirmesi, duygulandırması ve meraklandırması beklenir. Bu işlevleri ve amaçları aynı anda, aynı filmde ve o filmde anlatılan hikâyede bir araya getirmek ve dengeleri sağlamak hiçte kolay bir şey değildir. Üstelik buna bir de “öz” ekleyerek. Ancak son yıllardaki filmlerde “öz”ün, gerçekten bağlayıcı ve anlam yaratan bir hikâyenin kalmadığı söylenebilir. Son yıllarda moda ve popüler olan büyük hâsılatlar getiren hareket (action) sinemasıdır. Büyük bir bütçe ve teknolojik donanım gerektiren bu sinemanın tek amacı, hedef kitleyi bir heyecan fırtınasının peşinden sürüklemek, günlük yaşantıdan ve bu yaşantının getirdiği dert ve sıkıntılardan uzaklaştırmak, başka gerçeklerle oyalamaktır. Bu sinema “hareket sineması”, başka türler gibi bir “kaçış” ve “kopma” sinemasıdır (Scognamillo, 1997: 187-188). Temel amacı ise izleyiciyi eğlendirmek ve daha fazla kâr elde edebilmektir. Bu anlayış sinemanın her geçen gün daha da fazla bir sektör olmasına neden olmakta, sinemanın diğer işlevlerinin geri planda kalmasına yol açmaktadır.

Sinemanın bir endüstri olmasının temelinde en baştan beri popüler bir eğlence aracı olması gerçeği yatmaktadır. 19. yüzyılın sonlarına doğru ilk kez para karşılığı bulvar kafelerde gösterilmeye başlanmasından kısa bir süre sonra modern kamusal alanların öne çıkan eğlencelerinden biri olan sinema, 1900'lerin başında vodvil sanatçılarının topluca greve gitmesi ile alternatif bir eğlence olarak öne çıkarılmıştır. Kentlerdeki kalabalıkları kendilerine çekmeye bağlayan sinema salonları kısa sürede halkın toplandığı önemli eğlence merkezleri haline gelmiştir (Türkoğlu, 2007: 72). Sinemanın bir eğlence aracı olarak ön plana çıkmasında dönemin koşullarının önemli bir rolü vardır. Sanayileşmenin hızlanması ile birlikte iş dışı boş zaman, eğlence, kültürel ve siyasi faaliyetlerde önem kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde büyük kapitalist firmalar sadece iş hayatını değil iş dışındaki yaşamı da etkilemek ve kontrol etmek isteğiyle hareket etmektedirler. Böylece iş dışı faaliyetlerin gündemi hazırlanmakta ve sunulmaktadır. Özellikle sinema ve müzik endüstrileri, çalışan kitlelerin iş dışı ve çalışmayanların boş zamanlarının değerlendirilmesinde önemli araçlar olarak görev yapmaktadır. İş dışı ve boş zamanın kişinin kendi özgür tercihlerine bırakılmaması gerektiği düşüncesinin ortaya çıkmasıyla birlikte sinema ve müzik, en etkin yönlendirme aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır (Erdoğan-Solmaz, 2005: 67). Böylece sinema başta olmak üzere popüler kültür ürünleri, kitlelerin eğlence ihtiyaçlarını karşılayan en önemli araçlar haline gelmiştir.

Sinema büyük bir güçtür ve onu izleyenlerden, büyüüne kapılanlardan fazla bir kültür birikimi istememektedir. Bu nedenle sinema için az donanımlı, vasat kültürlü, sıradan seyirciyi etkilemek, yönlendirmek ve ikna etmek daha kolay olmuştur. Bu yüzden sinema için sorun "popüler" olmak, halka açılmak ve halk tarafından en rahat şekilde anlaşılmaktır. Amaç eğlenceli, sürükleyici ve ilginç olmaktır. Çünkü eğlenen kişi bir teslimiyetin içindedir, adeta korunmasızdır (Scognamillo, 1997: 182). Bu bakımdan sinema, anlaşılmak için yüksek kültür ürünlerinde olduğu gibi bir eğitime ve entelektüel birikime ihtiyaç duymamaktadır. Sinema, kitlelere onların anlayabileceği biçimde hitap eden ya da etmek zorunda olan bir araçtır. Varlığı hitap ettiği kitlenin beğenisine doğrudan bağlıdır. Bu bakımdan yüksek sanat ürünlerinde olduğu gibi dar bir çevre sanatı değil de kitle sanatı olarak modern dönemin en popüler araçlarından biri olmuştur.

Sinemanın popülerliği filmleri kentsel ticari eğlencelerin en tepesine yerleştirmiştir. Ancak bu ticari eğlence seli kimilerince ciddi bir kültürel tehdit oluşturmaktadır. Çünkü kentin ve fabrika emeğinin ayrılmaz bir parçası olan bu

eğlence durumu, sıradan bir fabrika işçisi için birkaç sent karşılığında başka türlü elde edemeyeceği bir heyecan vaat etmekteydi. Bu yüzden gerçek olandan gerçek olmayana hızlı bir geçiş sağlayan bu eğlence gayet çekici bir güce sahipti (Czitrom, 2014: 265). Çünkü film izlemenin izleyicide yarattığı öfke, sevinç, hüznün, korku gibi duygular diğer popüler kültür biçimlerine nazaran sinemada çok daha yetkin ve yoğunudur. Bunun yanında popüler kültür ürünlerinin temelinde yer alan uyaşımlara dayalı yinelemeli doğası, kendini en iyi biçimde filmler aracılığı ile yansıtır. Uyaşımları bilmenin yarattığı rahatlıkla, farklılıkların bilinmezliğinin yarattığı heyecan arasındaki gerilim, popüler filmleri izlemenin verdiği hazzın en önemli nedenidir. Böylece filmleri izlemenin yarattığı duygusal katılım sonrasında ortaya çıkan rahatlama, adeta modern dünyanın “zevk iksiri” olmuştur (Abisel, 1995 :7). Ancak sinemanın kitleler için yarattığı bu etkiler pek çok eleştirinin de kaynağı olmuştur. Sinemanın toplum için kültürsüzleşme tehlikesi yarattığı, kültürü yozlaştırdığı, sahte mutluluklar yarattığı ve kitleleri pasifleştirdiği en sık tekrarlanan eleştirilerin başında gelmektedir.

Sinema endüstrisinin yeni bir teknoloji ile ürettiği popüler filmler kültür endüstrisinin ilk gerçek ürünleridir. Popüler filmlerin gündelik yaşama dair sunumları tür filmleri aracılığı ile kısa sürede geniş kitlelerce benimsenmiştir. Tekrarlamalara dayalı, kolay anlaşılan, soyut kavramları irdelemeyen, hakikati sorgulamayan ve “benzersiz” olmayan popüler filmler, en baştan beri çok ciddiye alınmamış ve yüksek kültür taraftarlarınca aşağılanmış (Abisel, 1995: 13). Yüksek kültür ve kültür eleştirmenleri, popüler kültürü aşağılayıcı bir biçimde filmin düşünme değil bir duygu aracı olduğu yönündeki kanıtları ortaya sermek amacıyla kullanmışlardır (Benyahia, 2014: 61). Satın alması ucuz, biçim ve içeriğinde sıradan olan filmler, kitle ya da popüler kültürün diğer ürünleri gibi genellikle basmakalıp, kaba, karmaşık, otorite ve değerden yoksun olarak değerlendirilmişlerdir. Popüler kültür ürünlerine genellikle yaş, toplumsal cinsiyet ya da ırk özellikleri damga vurur ve bu ayırma her zaman dolaylı ve küçük düşürücü yargılar taşır. Örneğin Rock and Roll’un gençlere zarar verecek türde bir akılsızlık olduğu, yine Rap müziğin Afro – Amerikalı gençleri potansiyel olarak tehlikeli kıldığı ve bu dinleyici grubu arasında ahlâksızlığı ve şiddeti artırdığı düşünülür. Bu bakış açısına göre sinema meraklıları da – 15 ile 35 yaş arası hedef kitle – cinsel gıdıklanmaya, en kaba ve şiddet dolu yoldan sunulan başkalarının deneyimine derin bir gereksinim duyarlar. Popüler kültüre yönelik yargı genellikle açıktır. Popüler kültürden zevk alan ve hayran olanlar

kötülüğe teşvik edilirler ve onlar istekli bir biçimde bu teşvikin berbat etkilerinden haz alırlar. Bu isteklilik bir biçimde kültürün yozlaşmasını yansıtır. Popüler kültürün ve kitle iletişim araçlarının kültürel standartları aşağı çektiği korkusu, ardından kınamanın geldiği bir güvensizliğe neden olur. Popüler kültürün aynı zamanda ticari kültür olması bu olumsuz etkiyi daha da artırmaktadır (Kolker, 2008: 98). Egemen sınıflar ve elitler ise bu süreçlere bir tepki olarak yüksek kültürü çoğunluktan yeniden farklılaştırma çabasına girmişlerdir. Sanatçı, entelektüel ve eleştirmenlerden oluşan bir grup öncü, popülerleştirme, yoğunlaşma ve değersizleştirme yoluyla sulandırılmaya çalışan yüksel kültürü savunarak, kitle kültürü olan ticari amaçlı tüketim akıntısına karşı estetiğin esas anlamını korumak için kendilerini dışlayıcı bir modernizme adanmışlardır (Filmer, 2014: 483). Bu konuda ortaya çıkan en kuramsal bakış açısı ise Frankfurt Okuluna aittir. Frankfurt Okulu temsilcileri kültür endüstrisi eleştirilerinde ise sinemaya özel bir yer ayırırlar.

3.2. Kitle Kültürü Üretiminde Sinemanın Rolü

Kendisine konu olarak kitle iletişim araçlarını alan ve bu konuda kültürel bir eleştiri getiren Sosyal Araştırmalar Enstitüsü (Frankfurt Okulu), 1923 yılında Frankfurt'ta kuruldu. Enstitü; sosyoloji, psikoloji, kültür ve politika incelemelerini birleştirmek amacını taşıyordu. Üyeleri ve destekçileri arasında 20. yüzyılın en önemli solcu düşünürleri vardı: Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Eric Fromm, Siegfried Kracauer ve Walter Benjamin. Okulun çalışmalarının asıl parçası kitle iletişim araçları incelemesidir. Frankfurt Okulu popüler kültürün yükselişini, Alman politik kültüründeki otoriteryanizmin artışının bir parçası olarak görmüştür. Frankfurt Okuluna göre popüler kültürün tüketicileri aslında yaratıldı, biçimlendirildi, uysallaştırıldı, düzenlendi ve politik partinin gönüllü aracına dönüştürüldü. Buna göre başta sinema ve radyo olmak üzere kitle iletişim araçları insanlara hoşça gider bir yolla enformasyonu, eğlenceyi ve sınırsız propagandayı pompalamaktadır. Böylece kimse direnmemekte ve direnmek istememektedir. Bunu ilk kullanan ise Hitler'in Nazi yönetimidir. Nazi yönetimi popüler sanatı Nazi ideallerini daimileştirmek için kullanmış ve halkı yeniden biçimlendirmiştir. Frankfurt Okulu araştırmacıları Almanya'da yaşanan trajediden dolayı popüler kültüre seçkin bir perspektiften bakma eğiliminde olmuşlardır. (Kolker, 2011: 223-224, Kolker, 2008: 104-107). Frankfurt Okulu veya Eleştirel Teori temsilcilerinin I. Dünya Savaşı, Ekim Devrimi, dünya ekonomik bunalımı, Avrupa'da faşist iktidarların başa geçmesi, yükselen kapitalizm ve II. Dünya Savaşı gibi bunalımlı bir dönemde

yaşamalarından dolayı da görüşlerinin Marksizm'in en kötümser yorumu olduğu kabul edilir (Yelken, 2007: 185).

Kitle toplumu anlayışına göre, modernleşme işlevsel olarak birbirine bağlı, sosyal ve duygusal olarak birbirinden soyutlanmış kitleler yaratmıştır. Böyle bir yapıya sahip kitleler ise kitlelere yönelik ikna ve etkiye açıktırlar (Erdoğan, 2002: 142). Kitleleri etkileyecek ve var olan sistemin devamı yönünde etkili araçların başında ise sinema gelmektedir. Kitle kültüründe sinema, tıpkı endüstriyel ürünler gibi, bir iş bölümü çerçevesinde ve endüstriyel olarak üretilmektedir. Amacı halkı eğlendirmek, kâr elde etmek ve en önemlisi onları yönlendirip şekillendirmektir. Sinema her ne kadar diğer sanat dallarına nazaran daha basit, sığ ve yüzeysel anlamlar üretse de kitleleri en fazla etkileyen araç olmuştur.

Frankfurt Okulu temsilcilerine göre teknolojik gelişmeler insanı angaryadan kurtarıp gerçekten özgürleştirmek yerine, zihinsel, ahlaki ve duygusal hayatlarını işgal etmiş ve toplumsal değişimi arzulayamaz hale getirmiştir. Şehir hayatının yarattığı acı, eğlence tekniklerinin gelişmesine yol açmıştır. Dolayısıyla dev bir sinema endüstrisinin doğuşu kaçınılmaz bir zorunluluktur. Artan boş zamanın bedeli, kitlelerin kolay ve sahte hazlar yaratan kitle endüstrisinin ağlarına takılmaktır (Modleski, 1998: 197-198). Kitle toplumu kuramcılarına göre kitle kültürü ürünleri, mecburen çok ucuz ve basittir. Onların içinde de sinema en ucuzudur. Sinema bütün yüksek değerlerden yoksundur. Çünkü seçici ve duyarlı bir grup için değil seyirci kitlesi için yapılmaktadır. Bu nedenle sinema endüstrisinin kurallarının dışında kalıp, özgünlük, arayış, sorgulama gibi temel bir sorunu olan filmler “sanat” olarak değerlendirilirken; sıradan insanlara hitap eden, kolay anlaşılan, günlük hayata ait, ciddi sorunlarla ilgilenmeyen filmler yalnızca bir “eğlence aracı” olarak görülüp küçümsenmişlerdir (Güçhan, 1999: 94). Filmler ve diğer müzik, radyo, gazete vb. kitle iletişim araçlarının ürünleri, kitle kültürüne hitap eden ürünler üretmekte ve bu ürünler vasıtası ile siyasi ve ekonomik güce sahip başat sınıflar, kendi konumlarını korumaktadır. Çünkü kitle iletişim araçları yarattıkları eğlence içerikli ürünler ile bir yandan kitleleri pasifleştirirken, bir yandan da tüketimi artırmakta ve bu yolla toplum, başat sınıfın istediği şekilde biçimlendirilmektedir. Böylece bilinçten yoksun, bulunduğu konumu sorgulamayan ve var olan düzeni olması gereken düzen gibi gören bir kitle oluşur.

Neo – Marksist Frankfurt Okulu temsilcileri; film, TV, popüler müzik, radyo ve magazin dergilerine yönelik “kültür endüstrisi” şeklinde adlandırdıkları

kavramla, kültürel üretimin kitle toplumunda diğer endüstriler gibi düşük standartlı seri ürünler üreten ve yalnızca kâr amacı güden bir etkinlik haline geldiğini iddia etmişlerdir. Kültürel farklılıkların eşitlendiği ve kültürel ürünlerin kitlelere ulaşmasının hedeflendiği kitle toplumu kişiyi pasifleştirmiş, avutucu ve cansız hale getirmiştir (Giddens ve Sutton, 2014: 272). Bu bağlamda Frankfurt Okulu, işçi sınıfının devrimdeki başarısızlığını kısmen kültür endüstrisine bağlar. Kültür endüstrisinin kitle eğlenceleri ve oyalamaları, işçi sınıfını ayartmış ve devrim projesinden uzaklaştırmıştır. Kitle kültürü üretimi, işçilerin boş zamanlarına odaklandığı gibi endüstriyel bir iş de olmuştur. Bu ikili kapasitede kitle kültürü, kendilerini sömüren bir üretim ve değişim sistemi karşısında işçilerin pasif ve uyuşuk durumunu meşrulaştırma ve güçlendirme görevi görür (Filmer, 2014: 478). Örneğin 1929 Ekonomik Bunalımı, işçi sınıfının kapitalist sisteme belki de en çok tepki göstereceği dönemken, Hollywood bu süreçte altın çağını yaşamıştır. Bu dönemde yapılan komedi, müzikal vb. stüdyo ve tür filmleri, halkın en önemli eğlencesi olmuştur. Sinemanın kriz döneminde kitleler üzerinde yarattığı bu etki Frankfurt Okulu temsilcileri tarafından eleştirilmiştir. Bu eleştirilerde özellikle Theodor Adorno ve Walter Benjamin ön plana çıkmaktadır.

Adorno ve Horkheimer'a göre kültür endüstrisi sisteminin liberal endüstri ülkelerinden çıkması tesadüf değildir. Kültür endüstrisine özgü olan bütün medya, özellikle sinema, radyo, caz müziği ve dergiler bu ülkelerde başarılı olmuşlardır. Çünkü medyanın ilerlemesi sermayenin genel yasalarından kaynaklanmaktadır (Adorno ve Horkheimer, 2010: 177). Bu nedenle sanayi toplumlarında kitle iletişim araçlar tıpkı endüstriyel ürünlerin sahip olduğu üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerine sahiptir. Ortaya çıkan ürünler de endüstriyel bir nitelik taşımaktadır.

Adorno'ya göre kültür endüstrisinin temel sektörü sinemadır (Adorno, 2005: 242). Sinema da endüstrinin sanatlara uygulanmasının bir sonucudur (Leslie, 2012: 39). Böylece artık güzel olan kameranın yeniden ürettiğidir (Adorno, 2008: 83). Adorno kültür endüstrisinin sanatın özgünlüğünü yok ettiğini, onu önceden bilinen ve tahmin edilen klişelere indirgediğini söyler. Aynı zamanda bireylerin sanat eseri karşısındaki özgür alımlama ve sınıflandırma etkinliğini de kendi üstlenerek bireyleri pasifize etmiştir. Böylece sanat eseri önceden planlanan ve öngörülen teknik bir şeye dönüşmüştür. Örneğin Adorno'ya göre sinema filmleri gündelik yaşamın bir parçası, onun bir devamı niteliği taşıyacak şekilde planlanmaktadır. Aynı zamanda izleyiciye düşünsel etkinliğe izin vermeyecek

şekilde tasarlanırlar. Böylece kültür tüketicisinin imgelem gücü ve kendiliğindenliği ortadan kaldırılarak pasifleştirilir. Zamanla alışkanlık haline gelen bu durum tüm toplumu kültür endüstrisinin bir tüketicisi haline getirir (Adorno, 2008: 53-56).

Adorno, filmi sanat değeri olmayan ticari ve endüstriyel bir ürün olarak nitelendirir. Film, egemen sınıf için önemli endüstriyel ve ekonomik değerdir. Kâr elde etmek için üretilen ticari bir üründür. İzleyicilerin paralarını emer ve onları zihinsel olarak köleleştirir. Gerçekliğin ikna edici bir görünümünü sunduğu için filmin yalan söyleme kapasitesi yüksektir. Bu yüzden sanki gerçeği söylüyormuş gibi görünür. Bu bakımdan sinema, kapitalist toplumda bireyleri yaşadıkları olumsuzluklara ve acımasızlıklara alıştırma işlevine sahiptir. Bunu yaparken de standartlaşmaya, stereotiplere ve basitliğe yönelir. Bu süreç standartlaşmaya ve homojenleşmeye uygun izleyiciler yaratır. Böylece dünyadaki mutsuzluğun inkârı ya da uysalca kabul edilmesi sağlanır. Adorno'ya göre kolayca yorumlanabilir iletiler aktaran sinema gibi kültürel biçimler insan aklı üzerinde yönlendirici bir etki yapar (Leslie, 2012: 37-39). Bu bakımdan Adorno'ya göre kültür endüstrisinin özü ideolojiktir. Onu savunanlara göre kargaşa içinde olan bir dünyada düzenleyici bir unsur ve insanlara uyum sağlama şansı veren kültür endüstrisi bu yönüyle takdire şayandır. Ancak savunucularının kültür endüstrisi tarafından korunduğunu sandıkları şey bizzat onun tarafından yok edilmektedir. Örneğin sinema geçmişi tahrir ederek onun imgesini yok etmektedir. Böylece yaratmış olduğu tekdüzellikle varlığını sürdüremez hale getirir (Adorno, 2005: 322).

Adorno ve Horkheimer günümüz toplumlarında bireylerin kendi toplumsal konumlarının değişmezliğinin benimsetilmesi için eski dönemlerde olduğu gibi “zor güç” ün değil, artık “bilinç endüstrisinin” kullanıldığını söyler. Bilinç endüstrisi sayesinde günümüz toplumlarında bireylerin düş kurması bile olanaksızdır. Modern insanın kişisel düşleri bile, bireyin toplumsal varoluşunun sınırları içerisinde biçimlendirilmektedir (Oskay, 1982: 240). Bu süreçte kitle iletişim araçları ve özellikle sinema önemli bir rol oynar. Adorno ve Horkheimer, kitle iletişim araçları tüketicisinin imgelem ve kendiliğindenlik gücünün güdükleşmesini psikolojik mekanizmalara değil de bizzat kültürel ürünlerin nesnel doğasına bağlamaktadır. Bu konuda bu ürünlerin en karakteristiği olan sesli filmler en önde gelmektedir. Bunlar öylesine düzenlenmektedir ki değerlendirilmeleri için hızlılığa, gözlem gücüne ve deneyime gereksinim duyulmaktadır. Ancak seyirci şayet olguların hızlılığını kaçırmayacaksa,

derinlemesine düşünce söz konusu değildir. Bu süreçte düş gücü için hiçbir alan bırakılmamıştır (Zipes, 2005: 228). Çünkü modern toplumda sinema, bireyler için bu işlevi kendisi yerine getirmektedir. Sinema, modern insanın düş kurmasına ihtiyaç bırakmadan bireyin ve toplumun düşlerini perdeye yansıtır. Böylece bireyi biçimlendirerek toplumsal konumunu sorgulamasını da engeller. Bireyler ise kendisi için tasarlanan düşleri izleyerek oyalanmakta ve eğlenmektedir.

Frankfurt Okulunun diğer bir temsilcisi olan Walter Benjamin, kitle kültürü ve kültür endüstrisi ile ilgili düşüncelerinde sinemaya özel bir önem vermiştir. Benjamin'e göre sanat yapıtı her zaman yeniden – üretilebilir olagelmıştır. Ancak sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden – üretilmesi yeni bir olgudur. Benjamin en etkili düzeydeki yeniden – üretimde bile eksik olan bir yan olduğunu söyler. Bu eksiklik her sanat yapıtının kutsal niteliği yani *aurası*'dır, sanat yapıtının şimdi ve buradalığı, başka bir deyişle bulunduğu yerde biriciklik niteliği taşıyan varlığıdır. *Aura* bir sanat yapıtının hakikiliğini ve tekliliğini anlatır. Yeniden üretimde ise hakikilik yoktur. Çünkü sanat yapıtının teknik yoldan yeniden – üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi yani *aurası*dır. Yeniden – üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp alır, onu çoğaltır ve onun bir defaya özgü varlığının yerine, onu kitlesel bir varlık haline getirir (Benjamin, 2002: 52-55). Benjamin'e göre yeniden – üretim çağında sanatın kitlesel bir varlık haline gelme sürecinin en bariz örneği filmidir. Sinema sayesinde gelenek denilen değer kalemi, kültür mirasından tasfiye edilmektedir. Sinema sayesinde sanat yapıtları, mitolojiler ve mitler, dinler yeniden dirilmeyi beklemekte ve kültür alanından çıkarılmaktadır (Benjamin, 2002: 55-56). Yeniden üretim sayesinde kültür alanından çıkarılan sanat yapıtı ise kitlesel üretimin bir parçası, bir meta haline gelir.

Benjamin'e göre en eski sanat yapıtları önce büyüsel, sonra da dinsel nitelikli törenlerin hizmetinde kullanılmak üzere oluşturulmuşlardır. Burada belirleyici nokta onların *aurası* ile işlevleri arasındaki bağın hiçbir zaman tam olarak kopmamasıdır. Rönesans'la birlikte belirginleşen ve dini nitelik taşımayan güzellik kültüründe de durum farklı değildir. Ancak sanat yapıtının *aurasını* kaybetmeye yönelik ilk ağır sarsıntı fotoğrafın ortaya çıkması ile olmuştur. Böylece tekniğin olanaklarıyla çoğaltım çağında sanat, kült temelinden ayrılmakta, sanatın özerklik görünümü de ortadan kalkmaktadır. Böylece sanat işlevsel bir değişim yaşamaktadır. Sanat yapıtı kült değerini kaybederken, sergileme değerine indirgenmiştir. Böylece sanat yapıtı bütünüyle yeni işlevleri

bulunan bir oluşuma dönüşmektedir. Bu oluşumda en kullanışlı araçlar ise fotoğraf ve filmidir (Benjamin, 2002: 58-61).

Benjamin'e göre bir sanat yapının kutsal niteliği yani *aurası*, çoğaltma sonucunda kaybolmaktadır. Örneğin roman ve filmler her zaman çoğaltmadır ve bunların özgünlüğü yoktur (Inglis, 2005: 224). Sinema sanatçısının sanatsal edimi, izleyiciye bir aygıt aracılığıyla sunulur. Bu nedenle tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi sanatçının izleyiciyle kurmuş olduğu kişisel ilişkiden bahsedilemez. Sinemada izleyicinin sinema oyuncusuyla özdeşleşmesinin tek yolu, aygıtla özdeşleşmesidir. Bu nedenle sinema geleneksel sanatın sahip olduğu *auraya* sahip değildir. Ancak sanat eserinin tekniğin yardımı ile çoğaltılabilirliği, kitlenin sanatla olan ilişkisini değiştirmektedir. Örneğin bir Picasso karşısında son derece geri olan bir kitle, bir Chaplin karşısında son derece ilerici bir tutum takınabilmektedir (Benjamin, 2002: 63-69). Böylece Benjamin geniş kitlelere ulaşabilen sinemayı diğer sanat dallarından ayrı bir noktaya yerleştirir.

Benjamin sinemanın geleneksel anlamda otantik sanat yapının taşıdığı o esrarlı *auraya* sahip olmadığını söyler. Çünkü sinema, mekanik bir yeniden üretim tekniği sanatıdır. Sinema sanatının kendisi özünde bir yeniden – üretimdir. Ancak sinemadaki yeniden üretim, tabloların fotoğraflarla çoğaltılması gibi bir temel kaynaktan sonra dışarıdan gelen ikinci bir aşama değildir. Sinemada herhangi bir yapım öncesine tekabül eden bir “orijinal film” kavramının anlamı yoktur. Bir film ancak doğrudan bir yeniden – üretim olarak var olmaktadır. Çünkü sinemayla yeniden – üretim tekniğinin kendisi bir sanat biçimi haline gelmiştir. Sinemayı modern bir sanat yapan bu mekanik yeniden – üretim tekniğinin kendisidir. Benjamin'e göre bu durum sinemaya bir ayrıcalık verir. Bu ayrıcalık, çoğaltma tekniği ile sanatın en geniş kitlelere ulaşabilme avantajıdır. Bu nedenle Benjamin sinemayı “demokratik sanat” olarak nitelendirir (Gönen, 2008: 92-95). Bu bakımdan Benjamin her ne kadar yeniden – üretim çağında sanatın geçirdiği dönüşüm ve kaybettiği *aurası* için eleştirel bir bakış açısı getirirse de aynı zamanda bu sürecin demokratikleşmeye olan katkılarından da bahseder. Bu nedenle Benjamin'in geleneksel sanata ağıt mı yaktığı, yoksa mekanik olarak üretilen sanat çağını mı müjdelediği belirgin değildir. Ama ona göre bu yeni sanat türü sinemadır. Bu bakımdan Benjamin filmlere karşı yöneltilen seçkinlik bakış açısını eleştirir ve yüzeysel bulur. Örneğin Duhamel'in “*ancak kitlelere uygun düşebilecek bir vakit öldürme aracı, sıkıntılarının altında ezilen, bilgisiz, yoksul, çalışmaktan posaları çıkmış yaratıklar için düşünülebilecek bir eğlence... Hiçbir yoğunlaşma istemeyen, hiçbir düşünme yetisini koşul kılmayan bir gösteri*

gibi seçkin bakış açısını temelde eski bir yakınma olarak nitelendirir ve eleştirir. Sinemanın halkın anlayabileceği bir sanat dalı olduğunu belirterek demokratikleşmeye katkısından bahseder (Benjamin, 2002: 75; Inglis, 2005: 225). Benjamin'e göre bu süreç tarihsel ve teknolojik bir olgudur. Popüler kültürün gelişimi baskıcı bir gerçeklik değil, potansiyel olarak özgürleştirici bir gerçekliktir. *Auranın* kaybolması ve erişim rahatlığı, herkesin imgelem ürünleriyle ilişki kurabilmesine ve *aurasız* yapıtlar üretebilmesi özgürlüğüne yol açmıştır (Kolker, 2011: 227-228). Bu durum aslında Benjamin'e göre sanatın halka inmesi, popülerleşmesi ve erişilebilir olmasıdır. Bu konuda da sinema başı çekmektedir. Dolayısıyla Benjamin'in sinemayı halkın anlayabileceği bir sanat olarak görmesi onu Frankfurt Okulu üyelerinden ayıran bir noktadır.

3. BÖLÜM

SİNEMA VE İDEOLOJİ

1. Kavramsal ve Olgusal Anlamda İdeoloji

İdeoloji en genel anlamıyla bireylerin içinde yaşadıkları dünya, olaylar ve olgular hakkında anlamlar çıkarmasını ve bu anlamlara göre düşüncelerini, eylemlerini ve hatta duygularını şekillendirmesini sağlayan düşünceler sistemidir. İdeoloji bireylere gerçekliklere ilişkin çeşitli öngörüler sunar ve dünyaya baktıkları pencerenin çerçevesini oluşturur. Bu nedenle her bireyin dünyaya baktığı pencerenin sınırlarını ve bakış açısını belirleyen ideolojik kaynakları vardır.

İdeoloji tanımlanması ve ele alınması güç bir kavramdır. Bu güçlük, kavramın sınırlarının belli olmamasından kaynaklanır. Çünkü ideoloji, güç ve iktidar ilişkileri sahası olan siyasi sistemler anlamında kullanıldığı gibi, bireyin tüm yaşamını çevreleyen duygu, düşünce, kültür ve inanç sistemleri için de kullanılır. Birinci anlamıyla nispeten daha sınırlı bir alana işaret ederken, ikinci anlamda kullanımı oldukça muğlak ve sınırları tam olarak belli olmayan bir nitelik taşır.

İdeoloji genellikle kötü çağrışım yapan bir kavram olarak görülür. Çünkü ideolojik olan başkasının düşüncesidir. Bireyler kendi düşüncelerinin ideolojik olduğu fikrini içgüdüsel olarak reddeder. Çünkü en değerli kavramlarının dayanaklarının kaygan bir zemine oturduğu iddiası (McLellan, 2005: 1) onları rahatsız eder. İdeolojinin olumsuz çağrışım yapan diğer boyutu ise bireylere nasıl davranmaları, nasıl yaşamaları ve hatta nasıl düşünmeleri gerektiği konusunda belli bir çerçeve çizen ve yaşama dair genel ve soyutlaştırılmış kalıplar ortaya koyan komünizm, faşizm, anarşizm gibi “izm”leri akla getirmesidir.

Şimdiye kadar ideolojinin tek ve yeterli bir tanımı yapılamamıştır. Bunun sebebi ideoloji kavramının kullanışlı ancak birbiriyle bağdaşmaz nitelikte olan birçok anlamı olmasıdır. İdeoloji, farklı tarihlerle yoğrulmuş ve farklı kavramsal liflerle bütün bir doku halinde örülmüş bir metindir. Bu bağlamda ideoloji kavramına ilişkin birkaç tanım şu şekildedir (Eagleton, 1996: 17-18):

Toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci
Belirli bir toplumsal grup ya da sınıfa ait fikirler kümesi
Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler
Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler

Sistemli bir şekilde çarpıtılan iletişim
Özneye belirli bir konum sunan şey
Toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri
Özdeşlik düşüncesi
Toplumsal olarak zorunlu yanılısama
Söylem ve iktidar konjonktürü
İçinde bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam
verdikleri ortam
Eylem – amaçlı inançlar kümesi
Dilsel ve olgusal gerçekliğin karıştırılması
Anlamsal (semiyotik) kapanım
İçinde bireylerin, toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları
kaçınılmaz ortam
Toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç

Görüldüğü gibi ideoloji kavramı çok geniş bir yelpazede kullanılan ve farklı şekillerde tanımlanan bir kavramdır. Bu durum kavrama ilişkin bir belirsizlik ve soru işareti yaratmaktadır. Çünkü bu noktada ideolojinin görüş açısı, inanç sistemi, sistem, fikir hareketi, program vb. gibi kavramlardan farkının ne olduğu önemli bir sorudur. Shils'e göre (aktaran Mardin, 1982: 13) ideolojiyi bu kavramlardan ayıran özellikleri şunlardır; anlatım kesinliği, merkezi bir ahlaki veya bilişsel eksen etrafında sistematik olarak kümelenme derecesi, geçmişin veya çağın düşünce türleriyle yakınlığı, yeni unsurlara veya çeşitliliğe kapalılık derecesi, davranışı etkilemeye çalışma derecesi, beraberinde getirdiği etki, katılanlardan istenilen fikir birliği, fikrin meşruluğunun ne oranda bir otoriteye bağlandığı ve inancı gerçekleştirmeyi üstüne almış bir kurumla ilişkisi. İdeoloji ancak bütün bu özelliklerin yoğun olarak belirlendiği oranda bütünleşme gösteren düşünce yapıtlarıdır. Bu bağlamda Shils'e göre (aktaran Eagleton, 1996: 21) ideolojiler; kesin, kapalı, yeniliğe direnen, büyük ölçüde insanların duygularına hitap ederek yayılan ve kendisini savunanlardan mutlak bağlılık isteyen şeylerdir.

İdeoloji aynı zamanda; bir toplumdaki egemen grupların çıkarlarına hizmet eden ve onların konumlarını meşrulaştıran yaygın inançlar ve “sağduyu”ya dayalı düşünceler (Giddens ve Sutton, 2014: 270); çoğunlukla, göstergeler, anlamlar ve değerlerin bir egemen toplumsal iktidarın yeniden üretilmesine katkıda bulunma tarzları (Eagleton, 1996: 304) ve mevcut iktidar sistemini muhafazaya, biraz değiştirmeye veya ortadan kaldırmaya yönelmiş örgütlü siyasal eylem için zemin

oluşturan, az çok tutarlı fikir kümeleri (Heywood, 2013: 28) şeklinde de tanımlanır.

İdeoloji kavramı genellikle insan doğası, toplum ve hayatın nasıl olması gerektiği konusunda önceden belirlenmiş ve çoğu zaman yanlı bir bakış açısını anlatır. İdeolojiler yapılaşmış ve sistematik düşünceler bütünü anlabildiği gibi güç, siyaset ve sosyal düzen hakkında temel duygular ve önyargıları da yansıtabilirler. İdeolojiler mevcut toplumu anlamaya çalışırken toplum ve hayatın nasıl olması veya nasıl gelişmesi gerektiği konusunda teoriler, inançlar ve politik manifestolar sunarlar (Slattery, 2010: 249). Bu bakımdan ideoloji her şeyden önce bir dünya görüşüdür. Dünyanın nasıl bir yer olduğunu anlatmaya çalışır. Bireylerin karmaşık olan toplumsal gerçekliği anlaması ve açıklayabilmesi, sebepler ile sonuçlar arasında ilişki kurulabilmesi ve seçenekler arasında tercih yapabilmesi zordur. İşte ideoloji, toplumsal gerçekliği anlaşılabilir hale getirme, deşifre etme ve sosyo – politik seçenekler arasında tercih yapabilmesi için bireylerin ve toplumların eline tutuşturulmuş yol haritalarıdır. İdeoloji bir inançlar, normlar, değerler bütünüdür. Aynı zamanda “olması gereken” hakkında bir model sunar (Örs, 2012: 10). Bu bakımdan tüm ideolojiler genellikle “dünya görüşü” biçiminde mevcut düzene ait açıklamalar sunarlar, arzulanan geleceğe ilişkin bir model, bir “iyi toplum” görüşü geliştirirler ve siyasal gelişmenin nasıl yapılacağı ve nasıl yapılması gerektiğini açıklarlar (Heywood, 2013: 28). İdeolojinin bu özelliği aynı zamanda ideolojilerin birbirlerine karşıt oldukları anlamına da gelmektedir. Çünkü her ideolojinin dünyaya ve toplumsal gerçekliğe dair yaptığı açıklamalar ve bakış açısı diğerinden farklıdır. Bu bakımdan ideolojiler sürekli bir mücadele halindedir. Kendi gerçekliklerinin ve haritalarının doğru diğerlerinin yanlış olduğunu söylerler.

İdeoloji kavramının 200 yıllık bir geçmişi vardır. İdeoloji, demokrasi düşüncesinin gelişmesi, kitle hareketlerinin siyasete girmesi, sanayi devrimine eşlik eden toplumsal, siyasal ve düşünsel gelişmeler ile birlikte dünyanın baştan yaratılabileceği fikrinin bir sonucudur. Geleneksel inançlardan farklı olarak çoğulcu hale gelen bir toplumun ürünüdür. Çıkarlarına hizmet ettikleri farklı rakip gruplarla özdeşleşmiştir. Yine geleneksel inançlardan farklı olarak sekülerdir ve dünyayı dönüştürmek için akla ve bilime gönderme yapar (McClellan, 2005: 3). Bu nedenle 19. ve 20.yy genellikle ideolojiler çağı olarak da adlandırılır. Ancak bu nitelendirme, bu dönemden önce ideolojilerin olmadığı anlamına gelmemektedir. Çünkü her toplumda ve her dönemde fiziksel ve toplumsal dünyaya ait bir takım çıkarım ve genellemeler yapan sistemli

düşünceler bütünü olmuştur. Ancak 19. ve 20.yy bu fikirlerin yoğunlaştığı, kitlelere yöneldiği ve onları harekete geçirmeye çalıştığı bir dönem olarak diğerlerinden ayrılır ve bu nedenle ideolojiler çağı olarak nitelendirilir.

İdeoloji kavramı 16.yy'da Avrupa'da başlayan toplumsal değişme sürecinin bir ürünüdür. Bu süreçte, geçmişte dogmatik düşüncenin altında baskılanan zihnin adeta zincirlerinden kurtulması ve gerçeklik için tek kaynak ve yol gösterici olarak görülmesi, ideoloji kavramının ortaya çıkması için gereken zemini hazırlamıştır.

İdeoloji kavramı başlangıçta doğru düşünme bilimine verilen ad olarak kullanılmıştır. İdeoloji, insan zihninde fikirlerin belirme sürecinin nesnel olarak incelenmesinin mümkün olduğunu ve bundan dolayı istenirse “doğru” düşünceleri düşündürmenin bir yolu bulunduğunu iddia eden ve ideologlar olarak da adlandırılan bir grup düşünür tarafından ortaya atılmıştır (Mardin, 1982: 19). 1797 yılında ise ideoloji terimini ilk kullanan Antonie Destutt de Tracy, bütün diğer bilimlere zemin teşkil edecek yeni bir düşünceler bilimi, bir “ideology” önermiştir. Tracy doğuştan gelen düşünceleri reddederek bütün fikirlerin fiziksel dünyaya dayandığını ve dinsel ya da önyargılardan bağımsız bir biçimde rasyonel olarak araştırılması gerektiğini söylemiştir. Böylece adil ve mutlu bir topluma giden yolun önü açılacaktır. Dolayısıyla ideoloji kavramı ilk başta olumlu ve ilerici bir anlam taşımaktadır (McLellan, 2005: 6). Yaklaşık 50 yıl sonra Marx terimi yeniden kullandığında ise kavram, bir insanın ya da bir toplumsal öbeğin zihninde egemen olan düşünceler sistemi olarak tanımlanmıştır (Althusser, 2006: 80). İdeoloji teriminin anlamında zamanla ortaya çıkan bu değişim ideoloji ve söylem kuramlarındaki temel bulgulardan birini göstermektedir. Bir terimin anlamı mutlak şekilde sabit olmayıp, değişmeye tabidir ve hatta bazen tam karşıtına bile dönüşebilir. İdeoloji kavramı için durum tam da böyledir. İlk önce özgül bir bilimi, bir “fikir bilimi”ni tanımlamak için kullanılan kavram daha sonra anlambilimsel bir değişim geçirerek, bir nesneye ilişkin sistematik bir bilgi olmaktan çıkıp nesnenin kendisine, fikirlerin eleştirel analizi olmaktan çıkıp fikirlerin kendisine dönüşmüştür (Rehmann, 2017: 25). Bu bakımdan özellikle Marx'ın kavramı ele alış biçiminden sonra ideoloji, Marksist düşüncenin en temel kavramlarından biri haline gelmiş ve ideolojiye ilişkin yaklaşımlar Marksist geleneğe bağlı olan ve bu gelenek dışı olmak üzere iki ana kampa ayrılmıştır denebilir.

1.1. Marksist Gelenekte İdeoloji Kavramı

Marksist geleneğin ideolojiye bakış açısının temeli, ideolojinin egemen sınıfların bağımlı sınıfları kontrol etme ve yönlendirmede kullandıkları düşünceler sistemi olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Marksist geleneğe bağlı düşünürler de görüşlerini bu temel üzerine inşa etmişlerdir. Antonio Gramsci ideolojiyi “hegemonya” kavramı bağlamında ele alıp açıklarken, Althusser Devletin İdeolojik Aygıtları ismini verdiği gerçeklikler üzerinde bir ideoloji söylemi geliştirmiştir. Frankfurt Okulu temsilcileri ise her ne kadar Marksist geleneğe bağlı olsalar da ideolojiye yönelik açıklamalarının kültür ve kültür üretimi temelli olması Marksist gelenekten ayrıştıkları noktalar olduğunu gösterir.

1.1.1. Karl Marx ve İdeoloji

İdeoloji kavramı popülerliğini Marx’a borçludur. Ancak Marx, ideolojiyi Tracy’nin görüşündeki gibi faydalı düşünceler bilimi olarak değil de Napolyon’un “karanlık metafizik” eleştirisi ile popülerlik kazanan anlamıyla kullanmayı tercih etmiştir. Marx’a göre ideolojinin iki önemli yanı onu kötü hale getirmektedir. Birincisi; ideolojinin idealizmle bağlantılı olması ve idealizmin, materyalizmin karşısında yer alması. İkincisi ise ideolojinin toplumda kaynakların ve iktidarın eşitsiz dağıtımıyla bağlantılı olmasıdır. Marx’a göre insan bilincinden yola çıkarak maddi gerçekliği analiz etmek bir hatadır. Doğrusu tam tersi olmalıdır. Meselenin kökeni hatalı fikirler değil, bu hatalı fikirleri üreten toplumsal gerçekliğin çarpık doğasıdır. Dolayısıyla ideolojiyi de maddi pratikten hareketle açıklamak gerekmektedir. Bu bağlamda ideoloji, başat sınıfın toplumsal ve ekonomik ilişkilerin gerçek doğasını gizlemek ve böylece toplumdaki sosyal ve ekonomik kaynakların eşitsiz dağılımını haklı göstermek için kullandığı fikirler dizesidir. Marx’a göre her dönemde hâkim fikirler, hâkim sınıfın fikirleridir (McLellan, 2005: 11-15). Marx ideolojiyi kapitalist sınıfın egemenliğini üreten önemli bir faktör olarak görmüştür. Güçlü gruplar toplumsal alanda hâkim olan baskın fikirleri, kendi ayrıcalıklı konumlarını meşrulaştırmak için denetim altına alabilir. Böylece her dönemin baskın fikirleri egemen sınıfların çıkarına hizmet eder. Marx daha sonra ideolojilerin işçi sınıfının sömürü karşısında bilincini artırma mücadelesinde nasıl kullanılabileceğini kuramlaştırma çabasına gitmiştir (Giddens ve Sutton, 2014: 270-271). Bu nedenle ideoloji kavramının Marksist olduğu ya da Marksizm’den güçlü bir şekilde etkilendiği varsayılmaktadır. Marx’a göre kapitalist bir toplumda fikirler alanı ekonomi alanından ayrılmaz ve ekonomi alanı tarafından belirlenir. İkinci

olarak bazı (egemen) fikirleri ayrıcalıklı kılan şey, bu fikirlerin şeyleri egemen sınıfın yararına gizlemesidir. Kapitalist toplumlarda insanlar görünüşte eşit (ya da tarafsız) olan piyasa değişimlerini ister istemez kendi toplumları içindeki temel ilişkiler olarak görmeye başlar. Oysa Marx'a göre daha temel olan ilişkiler, üretimin gizli mekânında gerçekleşen, derin bir eşitsizlikle ayırt edilen ilişkilerdir. Bu doğrultuda toplumun egemen maddi gücü olan sınıf, toplumun egemen entelektüel gücü haline gelir (Marshall, 1999: 320-321). Kapitalist toplumda da egemen ideoloji, yarattığı eşitsizliği ve sömürüyü gizlemek için aynı zamanda düşünceyi de üretir ve bu eşitsizliği ve sömürüyü meşrulaştırmaya çalışır. Dolayısıyla, düşünceyi üreten zihniyet ile ekonomiyi üreten zihniyet birbiriyle bağlantılıdır. Amaçları sistemi meşrulaştırmak ve zihinleri bulanıklaştırmaktır. Bunu üretenler ise ekonomistler, Hristiyan din adamları ve hukukçularında içinde yer aldığı gruptur.

Marx'a göre ideoloji, kapitalist dünyada var olan toplumsal ilişkiler ve karşıtlıkları normal ve uyumlu göstermek ve düzeltmek amacını taşır. Kapitalist sistemin ancak bu yolla korunabileceğini düşünen Marx, ideoloji ile sınıfı ilişkilendirerek yöneten sınıfın fikirlerinin yöneten fikirler olduğunu ileri sürmüştür. İdeolojik yanılsamalar devlet yoluyla, yönetenlerin elinde bir araçtır ve denetim ve başatlığı sağlamak için kullanılmaktadır. (Freeden, 2011: 13-14). Marx ideolojiyi, eşitsiz toplumsal ilişkileri yeniden üretme pratiği olarak görmüştür. Egemen sınıflar sadece yönetmekle kalmazlar, düşünür ve fikirlerin üreticisi olarak da egemendirler. Böylece bir ulusun kendini algılayış tarzını, diğer sınıfları algılayış tarzını ve temsil ediliş biçimini de düzenlerler. Böylece "yanlış temsil" den (yani egemen sınıfların diğer sınıfların konumunu belirleme ve onları yönetme hakkına doğal olarak sahip olduğu varsayımından) "yanlış bilinç olarak ideoloji" düşüncesi ortaya çıkar. Marx'a göre bağımlı sınıflar, kendi konumlarını doğal kabul ederlerse, yanlış bilinçle hareket etmeye mahkûmdur (Hayward, 2012: 208). Bu bağlamda ideoloji aslında gerçekliği gizleyen "yanlış bilinç" tir. Proleteryanın gerçekliği kavrayamamasının nedeni ideolojidir. İdeoloji gerçekliği çarpıtarak yanlış bir bilinç oluşturur. Aslında yanlış bilinç olarak ideoloji tezi Marx'tan sonra Marx'ı yorumlayanlara aittir. Ancak yine de Marx ideolojiyi, gerçekliğin eksik veya hatalı tanındığı durumlara özgü olduğunu belirtmiştir (Çelik, 2005: 97).

Marx ve Engels'in çalışmalarında ideoloji teriminin farklı bağlamlarda ve farklı şekillerde kullanıldığı görülse de sonraki kuramsal yazılarda onların çalışmalarından üç ana eğilimin türediği görülür. Birincisi, György Lukács'ın ve

Frankfurt Okulu'nun temsil ettikleri ideolojiyi “şeyleşmiş bilinç” olarak yorumlayan ideoloji eleştirisi yaklaşımı. İkincisi, özellikle Lenin'in formüle ettiği ideolojiyi bir sınıfa özgü dünya anlayışı olarak gören ve bu nedenle Marksizmin de bir “ideoloji” olduğunu düşünen “yansız” bir ideoloji kavramı. Üçüncüsü ise Antonio Gramsci'den Louis Althusser'e ve Stuart Hall'a kadar uzanan, ideolojileri bireylerin kendileriyle ve dünyayla ilişkilerini düzenleyen aygıtların ve eylem biçimlerinin bütünü olarak kavrayan anlayış (Rehmann, 2017: 32).

1.1.2. Antonio Gramsci' de Hegemonya ve İdeoloji

Antonio Gramsci, Marksist geleneği devam ettiren bir düşünür olarak ideolojiyi “hegemonya” kavramı temelinde açıklamıştır. Bir devlet ya da yöneticinin bir başkasını hâkimiyeti altına almasını anlatan hegemonya kavramını Gramsci, bir sosyal sınıfın bir başka sosyal sınıf üzerindeki hâkimiyeti, onun kendi dünya görüşünü, ideolojisini kısmen zorla ancak büyük ölçüde ikna yoluyla kabullendirmesi anlamına gelecek şekilde genişletmiştir. Gramsci'ye göre hegemonya biçimi ne askeri güç, ne de ekonomik egemenliktir. Gerçekte en üst hegemonya biçimi zorlamadan ziyade iknadır (Slattery, 2010: 240-241). Gramsci hegemonya kavramının sadece siyasi bir gelişme değil, felsefi bir gelişmeyi de temsil ettiğini vurgular. Hegemonya, fikri birlik ve ahlak anlayışını içermektedir (Gramsci, 2013: 68). Bu nedenle toplum her ne kadar hiyerarşik bir düzene sahip olsa da egemen güç varlığını sürdürebilmek için başvurduğu ana yol kaba güç değildir. Toplum sadece ekonomik ya da siyasi bir düzen değil aynı zamanda manevi – siyasi bir bloktur. Toplumu bir arada tutan, egemen fikirlere gönüllü bağlılıktır (Alexander, 2013: 16). Egemen sınıf da bu gönüllü bağlılığı oluşturabilmek için bağımlı sınıfı ikna etme amacını taşır.

Gramsci'ye göre hegemonya, küçük bir yönetici grubun toplumun diğer kesimlerine empoze ettiği ideolojik ve kültürel kontroldür. Hegemonya, egemen sınıfın çıkarlarını destekleyen ahlaki kurallara, inançlara, eğilimlere, değerlere ve tüm toplumsal yapı ve kurumlara nüfuz eden “organize edici bir prensip” veya “dünya görüşü” anlamına gelir. İdeolojik kontrol ve toplumsallaştırma faaliyetleri sayesinde günlük hayatın her alanına nüfus eder. Egemen görüş, geniş kitleler tarafından benimsenip, sağduyunun bir parçası olana kadar topluma şırınga edilir. Bu, doğrudan baskı yoluyla değil, egemen güçlerin kendilerini hâkim kılacak her türlü düşünce, değer, norm, kültür vb. topluma mal etmesiyle olur. Böylece egemen sınıflar ideolojik egemenlik kurarak, hükmedilenlerin rızasıyla hükmedenlerin egemenliği durumu ortaya çıkar (Mc Gregor, 2000: 63).

Başat sınıf olan burjuva sınıfı kendi ideolojisini sadece devlet gücünü kullanarak değil, aynı zamanda farklı kültürel yollar kullanarak da uygulamaya geçirebilir. Gramssci'ye göre ideoloji sadece devletin bir gereci değildir. Sivil toplumda ve farklı gruplarca da işletilmekte ve üretilmektedir (Freeden, 2011: 32-33). Böylece hegemonya sayesinde yaratılan alışkanlıklar, değerler, adetler, kurumlar (kilise, okul vb.), popüler bilgi, folklor ve özel ürünler (yazılı medya, radyo ve sinema) karışımı olarak kültür, politik yaratıcılığı engellemede ve insanları kapitalist sisteme bağlamada can alıcı bir rol oynamaktadır (Wayne, 2011a: 11). Hegemonya sayesinde bağımlı sınıflar mevcut sistemi sorgulamaz ve onu doğal kabul ederler.

İdeolojik egemenlik yönetilenlerin rızasıdır. Bu rıza ise aile, kilise, hukuk, medya, okullar ve hatta sendikalar gibi kurumlar tarafından sağlanır. Bütün bu birimler yönetici sınıfın değerlerinin gelişimine yardımcı olurlar ve bu değerlerin eleştirilmeden ve bilinçsizce “normal” kabul edilmesini sağlayarak onu meşrulaştırırlar. Fakat Gramssci'ye göre tam ideolojik hegemonya nadirdir ve asla tam olamaz. Çünkü bir toplumda farklı gruplar ve sınıflar vardır ve egemenlik ancak hâkim sınıflarla toplumun diğer kesimleri arasında değişen ittifaklarla mümkün olur. Ancak bu ittifaklar her zaman tartışmaya ve yıkılmaya açıktır. Bu zafiyet, işçi sınıfı gibi bağımlı konumdaki sınıfların yönetici sınıfı devirmelerinin yolunu açar. Bunun gerçekleşebilmesi ise işçi sınıfının felsefi ve ahlaki liderliği ele geçirdiği bir kültür devrimi ile mümkün olabilir (Slattery, 2010: 242). Çünkü Gramssci ideolojinin doğasında ortak anlayış olduğuna işaret etse de entelektüellerin neredeyse ideoloji “yaratmak” gibi bir rolü olduğunu da iddia etmiştir. Ona göre hâkim sınıfın dünya görüşü entelektüeller aracılığıyla öyle bir yayılır ki zamanla bütün toplumun ortak anlayışı haline gelir. Böylece hâkim sınıf tahakkümünü sürdürmek için genelde zora başvurmak durumunda kalmaz. Bu düşünce aynı zamanda Batı'nın burjuva demokrasilerinde kapitalizmin nasıl ayakta kaldığının da cevabıdır. Burjuvazi bu tür bir kültürel hegemonyaya sahipken, proleter devrim imkânsızdır. Bunun için Gramssci'ye göre, işçi sınıfının entelektüellerinin etkin katılımı ile karşı – hegemonya kurması gerekir (McClellan, 2005: 32-33). Bu süreçte ise entelektüellere ve ideologlara önemli görevler düşmektedir. Gramssci'ye göre ideoloji, sosyalist parti bünyesinde gerçekleşebilecek bir mücadeledir.

1.1.3. Louis Althusser ve Devletin İdeolojik Aygıtları

İdeoloji kavramına ilişkin önemli görüşleri olan düşünürlerin başında Marksist kuramcılardan biri olan Louis Althusser gelmektedir. Althusser'de

Gramsci gibi ideolojinin yanlış bilinç olarak görülmesine karşıdır. Çünkü Althusser'e göre asıl sorun ideolojinin yanlış olması değil ideolojinin işlevidir. Althusser ideolojiyi insan zihninin bir ürünü olarak değil, insanların ne düşündüğünü belirleyen yarı maddi bir varlık olarak görür. İdeolojinin kiliseler, sendikalar, medya ve okular gibi "ideolojik devlet aygıtları"nda cisimleştiğini söyler (McLellan, 2005: 34). Althusser eğitim, kilise, aile, medya, sendikalar ve hukuk gibi kurumların biçimsel olarak devletin dışında duran ama bir toplumda kapitalist üretim ilişkilerini yeniden üretmek ve düzeni korumak için fiilen devlet değerlerini taşımaya hizmet ettiğini anlatmak için "Devletin İdeolojik Aygıtları" kavramını geliştirmiştir (Marshall, 1999: 321).

Marksist geleneğe ve dolayısıyla Althusser'e (2006: 56-67) göre devlet, bir baskı aracıdır. Devlet, yönetici sınıfların işçi sınıfını sömürmesini ve üzerlerindeki egemenliklerini güvence altına almalarını sağlayan bir baskı makinesidir. Althusser'e göre devletin kendisi (hükümet, idare, ordu, polis, mahkemeler, hapishaneler vb.) baskı aygıtıdır. Ancak bunun yanında devletin baskı aygıtlarıyla karıştırılmaması gereken birbirinden ayrı ve özelleşmiş kurumlar biçiminde ortaya çıkan ve Althusser'in Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA) adını verdiği bir gerçeklik de vardır. Bunlar; dinsel DİA (farklı kiliselerin oluşturduğu sistem), öğrenimsel DİA (farklı, gerek özel gerekse devlet okullarının oluşturduğu sistem), aile DİA'sı, Hukuki DİA, siyasal DİA (değişik partileri de içeren sistem), sendikal DİA, haberleşme DİA'sı (basın, radyo, televizyon vb.), kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.)'dır. Althusser'e göre devletin baskı aygıtları ile devletin ideolojik aygıtları belli noktalarda birbirlerinden ayrılırlar. Öncelikle devletin tek bir baskı aygıtı olmasına karşın birden çok sayıda DİA vardır. Devletin Baskı Aygıtı tümüyle kamu alanında yer alırken, DİA'ların büyük kısmı özel alanda yer alır. Son olarak ise Devletin Baskı Aygıtı "zor kullanarak işler", oysa Devletin İdeolojik Aygıtları "ideolojiyi kullanarak işler" Böylece görünüşte bölük pörçük olan DİA'ların bünyesinin birliğini "ideoloji" sağlar. Çünkü hiçbir sınıf, Devletin İdeolojik Aygıtları üzerinde kendi hegemonyasını uygulamadan devlet iktidarını kalıcı olarak elinde tutamaz.

Althusser'e göre sanayi öncesi feodal toplumlarda devletin en önemli ideolojik aygıtı kilisedir. Ancak sanayi sonrası toplumlarda kilise ile olan mücadele sonrasında bu aygıt okul olmuştur. Kilise – aile aygıtının yerini okul – aile almıştır (Althusser, 2006: 72-75). Dolayısıyla toplumların yapısı değiştikçe Devletin İdeolojik Aygıtları'nın etkinliği de değişmektedir. Bu bakımdan

günümüz toplumlarında medyanın artan etkisi göz önüne alındığında Devletin İdeolojik Aygıtları içinde medya aygıtının ön plana çıktığı söylenebilir.

1.1.4. Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi

Frankfurt Okulu temsilcileri Marx'ın izinden giderek inceledikleri şeyin tinsel değil maddi içerikli olduğunu öne sürmüşlerdir. Onlara göre kültürel üretimin işlevi, kitleleri yatıştırmak ve kapitalizmin gerçek menfaatçileri olan burjuvazinin kârlarını artırmaktır. Bu bakımdan kültürel üretim aynı zamanda bir endüstridir (İnglis, 2005: 222) ve ideolojik bir işleve sahiptir.

Frankfurt Okulu temsilcilerine göre sosyalizme hazır bir toplumda potansiyel olarak devrimci olan işçi sınıfı televizyon, sinema, radyo, ucuz roman ve gazete gibi araçlarla ayartılmakta ve radikallikten uzaklaşmaktadır. Böylelikle ortaya çıkan kitle toplumu; pasif, geleneksel bağ ve ortaklıkları zayıflamış, tüketici, yukarıdan idare edilen, güçlü ve bağımsız toplumsal grup ve kurumların bulunmadığı bir toplum olarak tanımlanır. Böyle bir toplumda birey kaderine teslim olmuş ve edilgen bir durumdadır. Nazizm ve faşizm gibi irrasyonel siyasi hareketlere yem olmuştur. Kamuoyunun merkezileşmiş kitle iletişim aygıtları tarafından yaratılması bu eğilimleri güçlendirmektedir (Swingewood, 1996: 29-30). Böylece kapitalist toplumlarda kitle iletişim araçları tarafından yaratılan kültür endüstrisi, sistem karşısında pasifleştirilen kitleler yaratarak ideolojik bir işlev görür.¹

1.2. Marksist Gelenek Dışında İdeoloji Kavramı

Sosyolojide ideoloji kavramı Marksist gelenek dışında çok kullanılan bir kavram olmamıştır. Örneğin Weber ideoloji terimini pek nadir kullanmıştır ve ideoloji yaklaşımı bir ölçüde belirsizdir. Durkheim ise katı bir biçimde Bacon'a, ideologlar geleneğine bağlı kalmıştır. İdeoloji ve bilim arasında kesin bir karşıtlık olduğunu söyleyen Durkheim'a göre ideolojik yöntem, gerçeklerden hareketle kimi fikirlere varmak yerine, gerçekleri değerlendirmek için belli fikirlerden yola çıkmaktır. Oysa bilim, öznel izlenimlere ya da kişisel gözlemlere yer bırakmayacak şekilde toplumsal olguların incelenmesi demektir (McLellan, 2005: 37-39). İdeoloji kavramı Marksist gelenek dışında çok yaygın kullanılan bir kavram olmasa da bu konuda özellikle iki isim dikkat çekmektedir: Karl Mannheim ve Michael Foucault.

¹ Bkz. Kitle Kültürü – Kültür Endüstrisi

İdeoloji kavramı ilk kez 18.yy'ın sonlarına doğru Fransa'da bilgi ve düşünceleri konu edinen bir bilimi tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. Bu anlamıyla ideoloji, toplumsal alan üzerine düşünülebilen ve karşılaştırma yapılabilen birçok düşünceyi barındırır ve yansız bir tanımlamadır. Ancak 1930'lu yıllarda Karl Mannheim, ideoloji kavramını bilgi sosyolojisi bağlamında yeniden temellendirerek, farklı sınıfsal bağlamlarda üretilen bilginin ister istemez yanlı bir bilgi olacağını belirtip ideoloji kavramının yansız bir kavram olduğunu reddetmiştir (Giddens ve Sutton, 2014: 270). Mannheim, ideoloji kavramını tüm bilgilerin ideolojik olduğunu anlatmak için kullanır. Matematik ve fizik gibi belirgin istisnalar dışında her bilgi ideolojiktir. Onlar modern toplumu oluşturan farklı sosyal grupların değerleri, istekleri ve çıkarlarının basit birer yansımasıdır (Slattery, 2010: 249).

Karl Mannheim her ne kadar Marksist kanattan bir düşünür olsa da ideolojiye yaklaşımı farklıdır. Mannheim'e göre ideoloji, bütün tarihsel ve toplumsal çevrenin bir yansımasıdır. İnsanların düşünce süreçlerini etkilemek her türlü toplumsal çevrenin bir özelliğidir ve bilgi – grup yaşamının işbirliğine dayalı bir süreçtir. Toplamların birçok farklı toplumsal grupları ve sınıf çevreleri olduğu için düşünce biçimlerinin çokluğu söz konusudur. Bu yüzden birden fazla ideoloji yaratılabilir (Freedman, 2011: 23). “İdeoloji ve Ütopya” isimli kitabına “bu kitapta, insanların gerçekte nasıl düşündükleri problemi ele alınmaktadır” cümlesi ile başlayan Mannheim (2004) göre düşünce, gerçeklikle sıkı bir ilişki içindedir. Bireysel bir süreç olmayan düşünce, çevresel koşulların oluşturduğu bir şeydir ve dolayısıyla değişkendir. Mannheim bu noktada Marksist düşünce geleneğinden farklı olarak fikirlerin doğruluğunun göreceli olduğu bir ideoloji tanımlar.

Foucault, ilk önce ideoloji problemini “bilgi” ve “söylem” kavramı içinde eritmiş, sonra da güç kavramına aktarmıştır (Rehmann, 2017: 202). Foucault'un amacı iktidar olgusunu incelemekten ziyade bir kültürde insanların farklı tarzlarda özne kılınmalarının tarihini yaratmaktır. Bu noktada Foucault, söylem ile ideolojiyi kesin bir dille ayırır. Foucault'a göre modern disipline edici toplumun ortaya çıkışı, ideolojiden hem çok daha fazlasını hem de çok daha azını içerir. Bu, bilginin oluşumu ve birikimi için etkili araçların üretimidir (gözlem yöntemleri, kayıt teknikleri, sorgulama ve araştırma prosedürleri, denetim aygıtları). Bu süreçler göz ardı edilemeyecek derecede maddidir. Bu nedenle fikirlere ya da bilinç sorunsalına kilitlenmiş ideoloji kavramıyla karşılanamazlar. İdeoloji, hakikat olduğu zannedilen bir şeyin her zaman karşısındadır. Oysa mesele insan bilinci değil, hakikat üretiminin siyasal, ekonomik ve kurgusal

rejimini değiştirmektir. Siyasal sorun yanılgı, yanılsama, yabancılaşmış bilinç ya da ideoloji değil, hakikatin kendisidir. Bu nedenle Foucault ideoloji yerine “söylem” kavramına odaklanır ve söylemi ideolojiye karşı bir konuma oturur (Purvis ve Hunt, 2014: 25-26). Foucault’a göre ideoloji kavramını kullanmak doğru değildir. Çünkü ideoloji, doğrunun karşıtı gibi kullanılagelmiştir. Oysa doğru olan şey söylemin doğru gördüğüdür. O halde doğrunun ne olduğu değil, söylemin nasıl üretildiği önemlidir. Bunun yanında ideoloji önceden oluşmuş bir özneyi varsayar. Oysa özne, toplumsal ve dilsel pratiklerin ürettiği söylemsel bir kavramdır. Tıpkı çıkar ve sınıf gibi, söylem üretmişse vardır, üretmemişse yoktur. Son olarak ideoloji kavramının iktidar gibi dışsal bir belirleyeni vardır. Oysa söylem ile iktidar birlikte oluşur. Bütün bu nedenlerden dolayı, toplumsal anlamı açıklayabilmek için ideoloji yerine söylem çözümlemesi kullanılmalıdır (Örs, 2012: 38). Çünkü ideoloji söylemin bir biçimidir ama tamamen de söylem görüşü tarafından içerilmez (Frøeden, 2011: 145). Böylece Foucault “söylem” kavramı ile ideolojiyi siyasal iktidar alanı dışına çıkarmış, toplumun geneline yayılan güç ilişkilerinin bir parçası haline getirmiştir.

1.3. İdeolojilerin Sonu Tezi

İdeolojiye ilişkin tartışmalar 1950’li yıllardan sonra farklı bir yöne evrilmiştir. I. ve II. Dünya Savaşında totaliter rejimlerin yenilgisinin, dünya çapındaki ideolojik tahakküm için verilen vahşi savaşın ölümünü işaret ettiği (Frøeden, 2011: 53) düşüncesi hâkim olmaya başlamıştır. Bu düşünceye göre artık ideolojilerin sonu gelmiştir. Örneğin 1955’de Milano’da toplanan “Kültür Hürriyeti Kongresi”nde toplantıya katılan delegelere göre; “tümücü” veya “aşırı” ideolojiler gerileme halindeydi, gerileme Batı’da oluşan bolluk düzeninin bir sonucuydu ve sağ – sol uçlar son otuz yıl içinde farklılıktan çok benzerlikler göstermekte olduğu için ideolojiler gerilemekteydi. Ancak karşı görüşte olanlar ise ortaya çıkan değişimi yeni bir ideoloji olarak değerlendiriyorlardı. İdeolojilerin sonu tezi aslında Marksizm, Leninizm, Maoizm gibi devrimci ideolojileri ele almaktaydı. Oysa ideolojiler en genel anlamda yumuşamakta ve fikir sistemlerinin militanlığı azalmaktaydı (Mardin, 1982: 176-177). Bu yüzden ideolojilerin sonunun geldiği düşüncesi doğru değildi.

İdeolojilerin sonu tezi, asıl 1960’larda yayınladığı denemelerden oluşan “The End of Ideology” kitabından dolayı Daniel Bell’le özdeşleştirilmektedir. Bell’e göre 19.yy’ın büyük siyasal ideolojileri olan liberalizm ve özellikle de sosyalizm (ki Bell’e göre her ikisi de tutkuyla beslenmiş ve tüm yaşam tarzını dönüştürmeye çalışan bir inançlar kümesidir), 1950’lerin ileri sanayi toplumlarında insanları

harekete geçirme yeteneğini kaybetmiştir. Bell'e göre bu iki ideoloji; savaşı, iktisadi bunalımı ve siyasal baskıyı önleyememişler ve refah devleti terimiyle özetlenen değişiklikler ise kapitalizme getirilen uyarlamalar olduğu için ideolojilerin sonu gelmiştir (Marshall, 1999: 322).

Bugün ideoloji kavramı, geçmişteki anlamlarından farklı olarak, düşüncenin ve inançların odağını dilin kullanımı ile konuşma ya da belgesel kaynaklara yönelten Foucault'cu söylem kavramına yönelmiştir. Ancak bu, tarihsel anlamda Marksizimle bağlantılı olan ideoloji kavramının sonu anlamına gelmemektedir. Sovyet Komünizmi'nin çöküşü ideoloji kavramına zemin kaybettirmiş olsa da sınıflara bölünmüş toplum var olduğu sürece ideolojiye yönelik çalışmalar ve ideoloji kavramı da varlığını sürdürecektir (Giddens ve Sutton, 2014: 271-274). Bunun yanında ideoloji kavramının siyasal alanın dışına çıkararak tanımlanması ideolojinin iktidar, ordu ve parlamento ile sınırlı olmaması anlamına gelir ki bu ideolojinin toplumun her alanına yayılmış, tanımlanamaz bir güç ağı şeklinde ele alınmasına neden olur. Bu durum özellikle Foucault ve takipçilerinin ideoloji yerine daha geniş bir kavram olan "söylem" kavramını kullanmalarıyla sonuçlanmıştır. Ancak ideoloji kavramının gücü, bütün toplumsal yaşam için merkezi önem taşıyan iktidar mücadeleleri ile böyle bir önem taşımayan iktidar mücadeleleri arasında bir ayırım yapabilme kapasitesinden gelmektedir. Dolayısıyla ideolojiyi iktidar mücadelelerine gönderme yapan anlamı yerine, her şeyi kapsayacak şekilde genişletmek ideolojinin faydalı ayırımından vazgeçmek ve kavramın gücünü yok etmek anlamına gelmektedir (Eagleton, 1996: 26-27). Çünkü Foucault'cu "söylem", kavramı tüm toplumu kapsayacak şekilde bir "güç" ilişkisinden bahsederken, siyasal iktidar mücadelesine yaptığı gönderme ile "ideoloji" hâlâ kullanışlı bir kavramdır.

2. İdeolojik Bir Araç Olarak Sinema

Bütün ideolojiler kendi görüşlerini mümkün olduğunca çok insana ulaştırmak, toplumun geneline yaymak ve çok sayıda taraftar toplamak ister. Bu amaçla çeşitli araçlar kullanılsa da tarih boyunca ideolojiler özellikle görsel ve resimsel biçimler yoluyla dönüştürülmüştür. Birçok görsel imge ideolojik mesajları yaymak için tasarlanmış ya da kullanılmıştır. Modern ideolojilerin ilk oluşması ve yayılması sürecinde ise matbu iletişim hayati derecede öneme sahip olmuştur. Bu nedenle o dönemde ideolojinin geleceği bir anlamda yazılı ve basılı nesnelerin üretilmesine ve tüketilmesine bağlı olmuştur. İdeoloji ile toplum arasındaki ilişki ve etkileşim yayınlar aracılığıyla gerçekleşmiştir. İdeoloji nispeten daha iyi eğitim almış okur – yazar seçkinler üzerinden dağıtılarak daha geniş halk

kesimine yayılmaya çalışılmıştır. Ancak 20.yy'da iletişim alanında ortaya çıkan gelişmeler bu ilişkiyi sekteye uğratmıştır. Özellikle kitle iletişim araçlarının gelişmesi bireylerin bilinçlerinin artık daha çok radyo, televizyon ve sinema tarafından şekillendirilmesine yol açmıştır. Kitle iletişim araçları sayesinde görsel imgelerin kullanımı da çok üst düzeylere ulaşmıştır (Gouldner, 2013: 353-357; Freedman, 2011: 155-159). Modern çağda ideolojilerin kitlelere ulaşması ve yayılmasında kitle iletişim araçları kilit bir rol oynamıştır.

İdeolojiler ya da ideoloji olarak kabul edilebilecek olan düşünce sistemleri her dönem var olmuştur. Çünkü iktidar ilişkilerinin olduğu yerde düşünce sistemleri de vardır. Ancak ideoloji kavramının ortaya çıkışı, kitleler üzerinde etkili olması ve yayılması modern dönemde olmuştur. Çünkü ideolojilerin ortaya çıkması için bilimsel, kültürel, sosyal, ekonomik ve siyasi ortam ancak modern dönemde var olabilmiş ve bunun yanında ancak modern dönemde ideolojiler büyük kitlelere ulaşabilme yeteneğine sahip olabilmektedir. Bu süreçte en kilit rolü kitle iletişim araçları oynamıştır.

İktidar ilişkileri büyük ölçüde insan zihninin imaj yapımıyla anlam inşası aracılığıyla şekillendirilmesine dayanır. Fikirler beyindeki görsel ya da görsel olmayan imgelerdir. Genel olarak toplum, imaj yapımını sosyalleşmiş iletişim alanında gerçekleştirir. Günümüzde de dünyanın her yerinde medya, belirleyici iletişim aracıdır (Castells, 2016: 235). Bu nedenle kitle iletişim araçları, anlam belirleme ve oluşturma sürecinde en önemli ve etkili güçtür. Kitle iletişim araçları içinde ise sinema ayrı bir yere ve öneme sahiptir.

İdeolojilerin kullandığı kitle iletişim araçları içinde özellikle sinema, değerlerin ve ideolojilerin propagandasını yaparak halkı etkilemede en etkili araçların başında gelmiştir. Sinema, sadece kitlelere ulaşma ve onları etkileme kapasitesinin dışında özü itibari ile de ideolojiye en uygun araçtır. Çünkü sinema büyük bir iş, ticari bir girişimdir. Onun yaratılması, biçimi ve içeriği politikanın özü olan güç/iktidar üzerinedir (Kolker, 2011: 7). Bunun yanında film imgesinin etkileme ve sentez kapasitesi, canlı belge ve çıplak gerçekliğin sunduğu olanaklar ve işit – görsel araçların aydınlatma gücü, filmi diğer bütün iletişim araçlarından çok daha etkili hale getirir (Solanas ve Gettino, 2008: 178). Bu nedenle sinema her yönü ile ideolojiler için en uygun ve etkili araçtır.

Sinemanın ideolojiler için önemi, gerçekliğe en yakın temsiller üreten ve gerçekliği yeniden üretebilme kapasitesi yüksek olan kitle iletişim aracı olmasından kaynaklanmaktadır. Sinemanın gerçekliğe yakın temsiller üretmesi,

sinemasal gerçeklik ile toplumsal gerçekliğin iç içe geçmesine yol açar. Bu nedenle çoğu zaman sinemasal gerçeklik, gerçekliğin ta kendisi olarak görülür. Sinemanın ideolojik gücü de gerçeklikle olan bu yakın ilişkisinden kaynaklanır. Bu güç aynı zamanda sinemanın kitleler üzerindeki etkisini de açıklamaktadır. Sinemanın bu özelliği onun etkili bir ideolojik araç olmasına ve kullanılmasına yol açmıştır.

İdeoloji ile sinema arasında yakın bir ilişki vardır. Çünkü günümüzde toplumsal gerçekliğin kendisinin sinemasal olduğu şeklinde yaygın bir anlayış söz konusudur. Günümüzde toplum hiçbir zaman “olduğu gibi” mevcut değildir. Sadece bir bakış açısıyla çarpıtıldığı şekliyle “göülür” Žižek’e göre sinemanın en büyük başarısı, gerçekliğin kurmaca anlatı içinde yeniden yaratması, akılları çelerek kurmacanın gerçek gibi algılanması değil; aksine, gerçekliğin kendisinin kurmaca yanının fark edilmesini, gerçekliğin kendisinin bir kurmaca gibi deneyimlenmesini sağlamasındandır (Diken ve Laustsen, 2011: 28). Sinemada gerçek ile temsili arasındaki ayrımı ortadan kalkmakta, neyin gerçek neyin temsili olduğu anlaşılamamaktadır. Bu nedenle sinema ideolojik bir aygıt olarak oldukça işlevseldir.

Sinema ideolojik bir araç olarak işlevini temsiller aracılığı ile gerçekleştirir. Temsiller içinde bulunan kültürden devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. Aynı zamanda söz konusu kültürel temsiller içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. Bu nedenle bir kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı politik önem taşır. Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine dair, yani toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar. Örneğin kapitalizmin, gücünün güçsüzü yuttuğu bir cangıl mı, yoksa özgürlükçü bir ütopya mı olarak kavranacağını temsiller belirler. Bu yüzden kültürel temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak toplumsal iktidarın muhafazası veya toplumsal dönüşümü hedefleyen hareketler için de vazgeçilmez bir kaynak oluşturur. Sinema da günümüzde bu tür politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil arenası oluşturur. Filmler, muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını, dahası ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zeminidir (Ryan ve Kellner, 2010: 37-38). Bu zeminde filmler anlatılar vasıtası ile ideolojik mesajlar verir. Anlatılar, mitler ve masallardan bu yana kültürel yaşamın temel taşlarını oluşturur. Anlatı “gerçek işte burada temsil edildiği gibidir”, “doğal olan

budur”, demenin bir aracıdır. Bu nedenle anlatı, özünde ideolojiktir. Özellikle popüler anlatı biçimleri, dolayısıyla filmsel anlatılar, toplumsal çelişkiler ve gerilimlere çözümler icat ederek ideolojik bir eylem yaparlar. Toplumsal yaşamdaki çelişkilerin benzeri popüler anlatılarda sunulurken bunların sorgulanması yerine bu çelişkilerin sıradan, olağan ve kaçınılmaz olduğu düşündürülür. Böylece anlatılar yoluyla bireyler çelişkilerden rahatsız olmaz. Popüler anlatıların varlığı, kuşkusuz onların bu çekiciliğinden kaynaklanır ve popüler filmler aracılığıyla da ilk kez sinema bu çekiciliği çok büyük kitlelere sunmuştur. (Abisel, 1994: 125-126). Bu yönü ile sinema toplumsal, kültürel ve tarihsel yapıların doğalmış gibi gösterildiği bir araçtır. Sinemadaki doğallaştırma ideolojik bir işleve sahiptir. Örneğin; Batı toplumlarında beyaz, burjuva, ataerkil ve heteroseksüel dünya “doğal” olarak yansıtılır. Böylece doğallaştırma, egemen ideolojiyi pekiştirme işlevini görmektedir. Sinemada doğallaştırma söylevleri sınıf, ırk ve cinsiyet eşitsizliklerini normal olarak sunacak şekilde faaliyet göstermektedir (Hayward, 2012: 128). Böylece egemen ideoloji, sinemasal gerçeklikler yoluyla toplumsal gerçeklikleri doğallaştırmakta ve çelişkileri yok ederek çatışmayı önlemeyi amaçlamaktadır.

Sinemanın doğallaştırma işlevi diğer bütün sanat dalları ve kitle iletişim araçlarından daha etkilidir. Çünkü sinemada seyirci, simgesel davranış ve kalıplardan oluşmuş bir tören ya da ayine katılmış gibidir. Beyaz perdede kendisine iletilenleri algılamak, sinemanın gerçeklikle olan ilişkisi nedeni ile zihinsel olarak bir kanıtlamaya başvurmadan, bu bütünün (simgesel iletilerin) ardındaki anlamın etkisi altına girer ve bu anlamın çevresinde inançlar oluşturur. Sinema, nesneleri düşüncelerin yerine kullanabilir, hatta bu nesneler düşüncelerin ideolojik yanlarını da simgeler. Sinemasal anlatım yolları (kurgu, ışık, kamera hareketleri, çekim ölçekleri vb.) seyirciyi etkilemek ve belirli düşünce kalıplarına çekmek için başka sanat dallarında görülmeyecek yetkinliğe sahiptir (Güçhan, 1993: 62). Sinemanın bu yetkinliği sağlamada en önemli avantajı ise film ile izleyici arasındaki karşılıklı etkileşimdir. Çünkü bir filmde anlam sadece filmin kendi içinde konumlanmış bir şey değildir. Anlam, metin ile seyirci arasındaki karşılıklı ve dinamik etkileşim süreci içinde üretilir. İçerdiği anlama ulaşabilmesi için film, seyirciyi toplumsal bir kimliğe katılmaya davet eder. Bu bakımdan film seyircisini yaratır. Bu süreçte seyirci başat değerler sistemine – ya da buna karşı bir tavra – belirli ilişkiler dizisine bağlı biri olarak inşa edilir. Bu ise ideolojinin işleyişidir (Güçhan, 1999: 159). Bu nedenle hangi yönden bakılırsa bakılsın, sinema aslında politik bir fenomendir. Filmler gerçekliği güçlü ve inandırıcı bir

biçimde sunması nedeniyle psikopolitik olarak seyirciler üzerinde büyük bir etkiye sahiptir ve her film üç düzeyden birinde ya da daha fazlasında kendi politik doğasını sergiler (Monaco: 2006: 249-251):

Ontolojik olarak: Bir film, kültürün geleneksel değerlerini yıkmaya yönelimlidir.

Mimetik olarak: Her film ya gerçekliği yansıtır ya da onu (ve onun politikalarını) yeniden üretir.

İçsel olarak: Filmin yoğun iletişimsel doğası film ile izleyici arasındaki ilişkiye doğal politik bir boyut verir.

İdeolojinin üzerinde en çok uzlaşma sağlanan tanımı, onun egemen toplumsal grup veya sınıfın iktidarını meşrulaştırma ilişkisi üzerinedir. Bu meşrulaştırma sürecinin en az altı farklı stratejisi vardır. Egemen iktidar kendisini, kendisine yakın inanç ve değerlerin *tutunmasını* sağlayarak, bu tür inançları, doğrulukları kendinden menkûl ve görünüşte kaçınılmaz şekilde *doğallaştırarak* ve *evrenselleştirerek*, kendisine meydan okumaya kalkışan fikirleré *çamur atarak*, rakip düşünce biçimlerini, muhtemelen, açığa vurulmayan ama sistemli bir mantıkla *dışlayarak* ve toplumsal gerçekliği kendine uygun yollarla *çapraşıklaştırarak* meşrulaştırabilir. Böylece toplumsal gerçek çarpıtılarak toplumsal çatışmalar bastırılır veya maskelenir. Her ideolojik oluşumda bu altı strateji karmaşık bir biçimde iç içe geçme eğilimindedir (Eagleton, 1996: 23-24). İdeolojik bir araç olarak sinema da bu stratejileri çok etkili bir şekilde kullanır. Öncelikle filmler egemen ideolojinin inanç ve değerlerini temsiller aracılığı ile gerçeklikmiş gibi sunarak, onları kitlelere empoze etmeye çalışır. Böylece bu inanç ve değerler kitlelere tutunur. Ardından bunları anlatılar yoluyla doğallaştırır ve bunu yaparken de karşıtı görüşleri yine aynı şekilde olumsuzlamaya çalışır. Böylece onları kitlelerin zihinsel dünyasından dışlamak ister. Son olarak ise toplumsal gerçekliği yine kendi yarattığı anlatı ve temsiller yolu ile meşrulaştırır. Böylece sinema toplumsal gerçekliği yeniden yaratırken aynı zamanda ideolojik bir işlev görür.

Kültürel üretim süreci ile ideoloji yani bir sınıf ya da grubun resmi ve bilincinde olduğu inançlar arasında yakın bağlar vardır. Bu inançlar kültürel ürünlerde doğrudan ya da dolaylı olarak; değerler, ilişki ve perspektiflere meşruiyet kazandırılmasında ya da normalize edilmesinde kullanılır (Williams, 1993: 27). Bu durum tarihin her döneminde var olagelmiş bir süreçtir ve ideoloji – kültür ilişkisi tarih boyunca çeşitli söylevler aracılığı ile kurulmuştur. Örneğin

bir dönemin söylevini üreten: KİLİSE + GÖRÜNTÜLER + RAHİP = DİNSEL SÖYLEV' in yerini pragmatik düzeyde: GAZETE + FOTOĞRAF + YAZAR = POLİTİK SÖYLEV almıştır (Adanır, 2017: 17). Bu formülleştirme ideoloji ve sinema ilişkisi bağlamında ise şöyle kurulabilir: İMGE + KURGU + YÖNETMEN = İDEOLOJİK SÖYLEV. Böylece kültürel bir üretim süreci olan sinemasal söylem aynı zamanda ideolojik bir söylem niteliği kazanır.

Sinema ve ideoloji ilişkisi, sinemanın ideolojiler için neden kullanışlı bir araç olduğu ve sinemanın ideolojik söylemi nasıl ürettiğinin yanı sıra filmlerin sosyolojik çözümlemeler yapmak için kullanışlı veri kaynakları olduğu gerçeğini de kapsar. Filmler, hâkim ideolojileri hem destekler hem de yeniden üretirler. Dolayısıyla filmlerin özellikle eleştirel analizi, bir dönemin sosyo – politik fantezileri ile kişisel hayal ve kâbuslarını ortaya sermenin yanı sıra hâkim ideolojileri teşhis etmeye ve belli bir toplumun belli bir anındaki kilit ideolojik direncinin ve ideoloji mücadelesinin anlaşılmasına yardımcı olur. Frankfurt Okulu ve Fransız Yapısalcıları ile postyapısalcılar gibi medya eleştirisi yapan teorisyenler, kültürün toplumun inşa ettiği bir yapı olduğunu, hâkim ideoloji ve onun çatışmalarını yeniden ürettiğini ve içinde doğduğu toplumsal ve tarihsel ortamın değişik safhalarıyla bağlantılı olduğunu göstermiştir (Kellner, 2013: 68). Bu nedenle bir filmi çözümlemek, filmin yapıldığı dönemin politik, ekonomik, sosyo – kültürel yapısı hakkında çıkarımlar yapma olanağı sunar. Dönemin egemen ideolojisi ya da karşıt ideolojisi ya da ideolojileri hakkında çeşitli veriler sunar. Bu bakımdan sinema – ideoloji ilişkisi sosyolojik çözümleme için önemli bir veri kaynağıdır.

Sinema – ideoloji ilişkisinde üzerinde durulması gereken önemli bir nokta daha vardır. Bu ilişkinin nasıl ortaya çıktığı ve nasıl kurulduğunun esaslarının belirlenmesi, ilişkinin her koşulda aynı şekilde işleyeceği anlamına gelmez. Kapitalist toplumlarda kitle iletişim araçlarının egemen ideolojiyi desteklediği ve yaydığı varsayılmaktadır. Büyük oranda doğru olan bu düşünce aynı zamanda kitleleri egemen sınıfın ideolojilerini olduğu gibi kabul etmeye hazır olarak görür. Ancak bireylerin iletişim araçlarına maruz kalması, egemen sınıfların ideolojilerini olduğu gibi kabul etmeye yatkın oldukları anlamına da gelmez. Bu düşünce kitleleri pasifleştiren ve verileri olduğu gibi kabul eden bilinçsiz güruhlara indirgemektedir. Oysa toplum farklı inanç, değer, tutum, davranış, görüş vb. sahip birey ve gruplardan oluşur. Dolayısıyla onların ideolojik söylemlerden etkilenme dereceleri de farklılaşmaktadır. Bu bakımdan sinema – ideoloji ilişkisini ele alırken bu noktanın unutulmaması gerekmektedir.

2.1. Sinema ve İdeolojiye İlişkin Bazı Kuramsal Yaklaşımlar

Sinema – ideoloji ilişkisine dair kuramsal yaklaşımlar 1968 olaylarını izleyen dönemde başlamıştır. Bu tartışmaların ana eksenini; sinemanın gerçeği yansıtıp yansıtmadığı, ideolojiyi yeniden üretip üretmediği, kameranın kendiliğinden ideolojik bir aygıt olup olmadığıdır (Yılmaz, 2008: 65). 1960’lı yılların sonlarında ortaya çıkan politizasyon, gençlerin geleneksel değerlere başkaldırısı, Vietnam Savaşı’na karşı çıkış gibi hareketlerin yoğunlaştığı dönemde sinema – politika – ideoloji konuları da ele alınmaya başlanmıştır. Özellikle muhalif devrimci bir sinemanın nasıl yapılacağına ilişkin tartışmalar en yoğun şekilde Fransa’da yayımlanan Cahiers du Cinema, Cinethique ve Tel Quel dergilerinde yapılmıştır (Güçhan, 1999: 169). Örneğin Cahiers du Cinema dergisinin 244. sayısında imzasız olarak yayınlanan bir yazı (Çağdaş Sinema, 1974: 53-56) Marksist ideolojinin sinemaya bakış açısını özetler niteliktedir. Bu yazıya göre egemen güç, emekçi sınıfa çeşitli mücadeleler sonucu vermiş olduğu kazanımları “boş vakitler” kavramı ile almaya çalışmakta ve bu zamanı egemen ideolojisini güçlendirmek amacıyla kullanmaktadır. Bunu yaparken kullandığı araçlardan biri de sinemadır. Sinema endüstrisi, her şeyden önce egemen gücün tekeli altındadır ve bu filmlerin tümünün denetimini sağlar. İkinci olarak ise boş vakitler sisteminde sinema, bir sınıfın egemenliğini güçlendirmesini sağlayan önemli bir kozdur. Film bir metadır. Kapitalizm film üretim sisteminin tepesinde yer alır. Sınıflı bir toplumda egemen ideoloji (yani dinsel, politik, törensel düşünceler, dünyayı kavrayış biçimleri, davranışlar, tavırlar, jestler, düşünme, sorunları ortaya koyma biçimleri) egemen gücün ideolojisidir. Filmler ise bu egemen gücün ideolojisini yansıtır ve bunların doğal ve evrensel olduğunu gösterir. Bu hem emekçi sınıfa hem de burjuvazinin kendisine yönelik bir söylemdir. Çünkü burjuvazinin de var olan düzeni devam ettirebilmesi kendi değerlerinin doğru olduğuna inanmasına bağlıdır. Sonuç olarak egemen ideoloji sistemi ve dolayısıyla varlığını devam ettirebilmek için sinemayı ideolojik bir araç olarak kullanmaktadır.

Cahiers du Cinema’nın editörlerinden Jean Louis Camillo ve Jean Narboni’ye göre (2019: 89-92) filmler, kapitalist üretim sistemi tarafından, egemen ideoloji içinde üretilir ve dağıtılır. Film verili ekonomik ilişkiler içinde üretilen kendine özgü bir ürün olarak gören Camillo ve Narboni, filmin üretimi için emek (kapitalist bunu para olarak görür) gerekir. Bu amaçla, yönetmen de dâhil, belli sayıda işçi bir araya getirilir ve film bir mala dönüşür. Bilet satışı ve anlaşmalarla bir değişim değeri kazanır. Tüm bunlar pazarın kuralları tarafından belirlenir. Bir

film sistemin maddi bir ürünüdür. Bu yüzden aynı zamanda sistemin ideolojik bir ürünü ve parçasıdır. Sinema "gerçekliği" yeniden üretir, "gerçeklik" ise var olan ideolojinin bir ifadesinden başka bir şey değildir. Aslında kameranın kaydettiği, başat ideolojinin belirsiz, formüle edilmemiş, teorize edilmemiş, düşünülmemiş dünyasıdır. Üretim sürecinin her aşaması genel ideolojik söylemin altını çizer. Dolayısıyla sistemin doğası sinemayı ideolojik bir aygıt durumuna getirir.

Jean Patrick Lebel (1974: 30-36) sinemanın ideolojik olmadığını, ideolojilerin sinemayı kullandığını söyler. Sinema – ideoloji bağlamındaki bütün çatışmaların kaynağı, sinemada "gerçeğin izlenimi" olarak bilinen olgudur. Sinema, kendine özgü zaman akışı ile fotoğraf gerçekliğini, fotoğrafın nesneleri mekanik bir biçimde yeniden üretme özelliğini zaman içinde gerçekleştirir. Böylelikle gerçeği yansıtıyor izlenimini verir. Sonuç olarak da gerçeği ve dünyayı yeniden gösterir. Lebel sinemayı ideolojik bir aygıt olarak gören yaklaşımı eleştirerek sinemanın bilimsel bir bulgu olduğunu söyler. Ona göre sinema ideolojik bir üretim değildir. Çeşitli gereçler, ışığın özellikleri ve ağtabaka izleniminden yararlanarak, maddi nesnelerin maddi görüntülerini elde eder. Lebel'e göre sinema ideolojik bir aygıt değildir. Herhangi bir ideoloji üretmediği gibi yapısı gereği de yalnız egemen ideolojiyi yansıtmak zorunda değildir. Alıcı, ideolojik yönden tarafsız bir araçtan, bir aygıttan, bir makineden başka bir şey değildir. Bir yeniden – üretme ideolojisine göre değil bilimsel verilere göre çalışır ve bilimsel bir temel üzerine kurulmuştur. Ancak sinema bütün diğer araçlar gibi ideolojik amaçlarla da kullanılabilir. Nitekim pratikte egemen ideoloji sinemayı kendi ideolojisini yaymak için kullanmaktadır. Dolayısıyla sinema özünde ideolojik değildir ama bir ideoloji iletme aracıdır. Eğer sinema egemen ideolojiyi yansıtıyorsa, bu sinemanın "doğal" bir sonucu değildir. Egemen ideolojinin sinema üzerindeki egemenliğinin bir sonucudur. İdeolojik boyut, film seyirciye ulaştığı anda doğar.

Louis Gianetti (aktaran Güçhan, 1999: 184-188) ideolojiyi bir birey, grup ya da kültürün yoğun istekleri ve gereksinimlerini yansıtan düşünceler yapısı olarak tanımlar. İdeoloji her türlü insan girişiminde bulunan bir değerler bütünüdür ve hemen hemen her film doğru ya da yanlış, olumlu ya da olumsuz, üzerine kuruldukları gizli değer yargılarını, ideal insan davranışı ve rol modelleri ile birlikte sunar. Her film davranışlar, kurumlar ve belli karakterler aracılığıyla ideolojik bir bakış açısı verme eğilimindedir. Gianetti'ye göre uygulamada filmlerin ideolojik açıklık derecesi son derece değişkendir. Bu bağlamda filmleri derecelerine göre üç ana başlık altında toplar;

1. Tarafsız: Kaçış filmleri ve hafif eğlencelik filmler bu kategoride yer alır. Tarafsız filmler ideolojilerini açığa vurmazlar ama ideolojiden tamamen de yoksun değildirler.
2. Kapalı: Kahramanlar ve rakiplerinin çatışan değerler sistemini temsil ettikleri filmlerdir. Fakat bunun üzerinde uzun uzun durulmaz. Öyküden alınacak dersi kimse basitçe açıklayamaz. Özel yöntemlerle gerçek çarpıtılır, fakat bunun yapıldığı belli edilmez.
3. Açık: Bu filmler yönlendirilmiş filmlerdir ve amacı ikna etmek ya da öğretmektir. Yurtsever filmler, siyasi filmler, sosyal konuları işleyen filmler, propaganda filmleri bu kategoride yer alır.

Ryan ve Kellner (2010: 38-39), Holywood ile Amerikan toplumu arasındaki ilişkiyi incelemiş ve Amerika'da meydana gelen politik dönüşüm ile Hollywood ilişkisini ele almıştır. Ryan ve Kellner'e göre sinemada var olan politik çıkarlar son derece güçlüdür. Çünkü filmler sosyal gerçekliğin inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğuna ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek, toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır. Bu yönüyle sinema, klasik Marksist teoriye ait ideoloji kavramını aşan bir boyuta sahiptir. İdeoloji, Marksist teoride olduğu gibi zor kullanmaya gerek bırakmayan, tahakküme yönelik bir fikir ve imgeler sistemini aşan bir bakış açısıyla toplumsal gerilimleri yatıştırma, yönlendirme ve yansızlaştırmaya çalışan bir tepkidir. Bu bakış açısıyla ideoloji, düşünce ve davranışları düzeni koruyacak şekilde yönlendiren ve uygun hareket şeklini belirleyen kültürel temsiller aracılığı ile yapılır. Bu süreçte sinemanın özel bir yeri vardır.

Ryan ve Kellner (2010: 18-19), Hollywood'un ideolojik söyleminin hem konu hem de biçim düzeyinde işlerlik gösterdiğini belirtir. Konu düzeyinde perde de olup bitenler belli bir görüş açısının kurmaca ürünü değil de nesnel olayların tarafsız görüntüleri olduğu izlenimi yaratılarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunulur. Oysa filmler, bir durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla, seyirciye belli bir konum ya da bakış açısı telkin eder. Biçimsel görenekler ise sinemasal yapaylığı ortadan kaldırırken, temsili görenekler (eril kahramanlık serüvenleri, romantizm arayışı, kadın melodramı, kurtarıcı şiddet öyküleri, ırkçılığa ve suça ilişkin klişeler vb.) gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla bağlantılandırarak bunların değişmez dünyanın doğal göstergeleri olarak algılanmasını sağlar. Bu görenekler seyirciyi belli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını benimsemesine ve bunların

içerdiği akıldışılık ve adaletsizlikleri göz ardı etmesine alıştırrır. Ryan ve Kellner her ne kadar Hollywood sinemasında olup bitenin çoğunun ideolojik olduğunu iddia etseler de aynı zamanda Hollywood'daki tüm gerçekçi anlatı ürünlerinin özü itibariyle ideolojik olduğunu da söylemezler. Çünkü farklı tarihsel dönemde ortaya çıkan filmler arasında farklılıklar olduğu gibi, filmlerin farklı toplumsal koşullarda benimsediği kendine has söylem ve temsil stratejileri vardır. Bu bakımdan Hollywood'un yekpare bir ideolojik yapıya sahip olduğu söylenemez. Filmlerin ideolojik etkisi ve söylemi dönemsel olarak değiştiği gibi, filmlerin politik anlamlarını daha çok içerdiği tezlerde, kullanılan somut temsil stratejilerinde ve yarattıkları muhtemel etkilerde aramak gerekmektedir. Çünkü filmler farklı bağlamlarda farklı etkiler yaratırlar.

2.2. Sinema – İdeoloji İlişisine İki Örnek Sinema: Hollywood ve Üçüncü Sinema

2.2.1. Hollywood ve İdeoloji

Sinemanın sahip olduğu ideolojik işlev tüm dünya sinemalarında çeşitli biçimlerde ve düzeylerde işlerlik görse de bu konuda özellikle Hollywood öne çıkmaktadır. Oysa Hollywood sineması genellikle kitle için üretim yapan bir endüstri ve eğlence sineması olarak nitelendirilmektedir. Ancak bu konuda yapılan analizler ve bazı düşünceler tam tersi bir görüşe sahiptir. Buna göre Hollywood her yönü ile ideolojik bir sinemadır.

Sinema doğası itibariyle ideolojik bir aygıttır. Ancak izleyici filmin nasıl anlam ürettiğini görmez. Çünkü sinema bunu görünmez hale getirir, doğallaştırır. Böylece ana akım ya da egemen sinema ideolojiyi perdeye taşır (Hayward, 2012: 209). Bazı eleştirmenlere göre Hollywood sinemasının ve kullandığı temsil göreneklerinin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşlamak yönünde bir işlevi vardır. Bireycilik, kapitalizm, ataerkil anlayış, ırkçılık vb. kurum ve değerler Hollywood'un meşrulaştırdığı kurum ve değerlerin başında gelmektedir (Kellner, 2010: 17). Böylece ana akım ya da egemen sinema, uzlaşım sal bir şekilde hegemonik değerlere aracılık eder ve böylece bu hegemonyaya katkıda bulunur. Egemen grubun sınıfsal çıkarlarını "doğal", bu nedenle de sorgulanamaz ve arzulanabilir olarak gösterir (Hayward, 2012: 196). Hollywood sinemasının egemen sınıfın grup çıkarlarını korumasının en önemli nedenlerinden biri, bir filmin oluşmasını sağlayan ilk ve en önemli unsurun para olmasıdır. Para ise güç ve film konusunda söz sahibi olmaktır. İstisnalar dışında genellikle para, filmi ya da diğer bir deyişle anlamı belirler. Bu

anlam ise para sahibinin ve onun sahip olduğu zihniyetin oluşturduğu bir anlamdır. Anlam, film adlı mesaj aracılığı ile düzeyini dışarı vurur. Para, filmi üretip sistematik bir fiziksel yapı kazandırırken, zihniyet ve iktidarın ideolojik yapısı filmin içeriğine psikolojik bir anlam (biçim) verir (Adanır, 2012a: 11-13). Böylece bir endüstri olan Hollywood, özellikle stüdyo sistemi döneminde Amerikan toplumunun egemen ideolojisinin sahip olduğu muhafazakâr ve geleneksel değerlerini perdeye taşımıştır.

Hollywood sinemasının “klasik dönemi” yaklaşık 1930 – 1950’li yılları kapsar ve “Hollywood sinemasının altın çağı” olarak adlandırılır. Bu dönem aynı zamanda sinema sanayisinin en temel üç kolu olan yapım, dağıtım ve işletmenin birbiriyle bütünleştiği bir üretim sistemi olan “stüdyo sistemi” çağıdır. Stüdyo sistemi teknik olarak mükemmel filmlerle, büyük kitleleri eğlendirmek için kurulan tamamen ticari bir sistemdir. Stüdyo filmleri aynı zamanda sosyolojik anlamda da ideolojik bir işleve sahiptir. Bu filmlerin sunduğu tarih, politika, adalet, ahlaksal doğrular manzarası Amerika halkına ülkelerinin dünyanın geri kalanı karşısında neden üstün olduklarını anlatan bir inanç aşılama çalışmasıdır (Güçhan, 1999: 69-76). Amerikan yaşam tarzını ve ideolojisini destekleyen bu filmler, para ve başarının önemli değerler olduğunu; heteroseksüel romantizm; evlilik ve ailenin düzgün sosyal formlar olduğunu; devlet, polis ve yasal sistemin güç ve otorite için geçerli kaynaklar olduğunu ve sistemi tehdit eden unsurların şiddetle yok edilmesinin mazur görülebileceği (Erkılıç, 2009: 56) inancını da aşılama çalışmaktadır. Böylece Amerika’da modern dönemde sinema, etik değerleri izlemiş ya da izlemesi istenmiştir. “İyi filmler – iyi vatandaşlık” ilkesi gereği toplumsal sorunlar gerçekçi bir biçimde oyunlaştırılmış, hayaller içerisinde bir kurtuluş arayan halkla yan yana bir izleyici kitlesi oluşmuş ya da büyümüştür. Amaç bu filmler aracılığı ile “iyi vatandaş” yaratmaktır (Rotha ve Griffith, 2001: 116-118). Oysa sanatın kitle üretimi ile ilgisi olmadığını düşünen çoğu eleştirmen, Hollywood sinema filmlerini ciddiye almaz. Onlara göre bu filmler, perdenin önünde kendinden geçmiş bir şekilde oturan insanların duygusal ihtiyaçlarına cevap veren popüler bir eğlencedir. Filmler izleyiciyi sinema salonunun dışındaki gündelik hayatın gerçekliğinden daha tatmin edici bir dünyaya taşır. Ancak bu filmlerin sosyolojik özelliklerine bakıldığında bu filmler; iyimserlik, adaletin mükemmel çalışması, kötülerin maskesinin düşürülmesinin kaçınılmazlığı ve iyilerin ödüllendirilmesi söylemi ile Amerikan halkının kendisine olan inancının gelişmesini sağlamıştır. Bu filmler onları seyredenler için bir bakıma, toplumun dini inançlarına benzeyen bir inanç ve

toplumsal deneyim olarak görülebilir (Güçhan, 1999: 76). Bu yönü ile popüler filmler günümüzün mitlerini oluştururlar.

Amerikan sineması sadece seyirciyi oyalayan bir “kaçış sineması” değildir. Amerikan sinemasının topluma ilettiği mesajlar ile Amerikan toplumunun o anki inançları, tavırları ve değerleri benzerlik göstermektedir. Toplumda başat ideoloji, filmlerde sunulan ideoloji ile daha da güçlenmektedir. Bu nedenle sinema ne olursa olsun hiçbir zaman değer yargılarından, ideolojik hatta politik eğilimden uzak değildir. Sinemanın bu ideolojik eğilimi, filmleri değişik ideolojilere sahip diğer ülkelere ihraç ettiğinde daha belirgin olur ve eğer farklılıklar çok büyükse huzursuzluklar yaratır. Amerikan filmlerinin dünya pazarındaki avantajlı durumu ve popülerliği yanında bu filmlerin Amerika’nın dünyanın her tarafını dolaşan büyükelçileri görevini de (Güçhan,1999:183) yaptığı göz önünde bulundurulursa, Hollywood’un sadece Amerika içinde kendi toplumuna değil uluslararası alanda diğer toplumlara Amerikan değerlerini ulaştırdığı ve bu bakımdan oldukça da etkili olduğu söylenebilir.

Amerikan sineması bozulma / çözüm olarak da bilinen “düzen / düzensizlik / yeniden düzen” üçlemesine olan bağlılığı ile ideolojik açıdan oldukça kullanışlıdır. Egemen sinema ideolojisi şu şekilde kullanılmaktadır (Hayward, 2012: 251-254):

Egemen sinemada hikâye, karakterlere bağlı olarak gelişir. Böylece tarihi olaylar (örneğin savaş vb.) tarihsizleştirilerek anlatılır. Yani olayların geçmişi, açıklaması ve sebebi yoktur. Tarih sonsuza kadar sabitlenmiş, doğallaştırılmış olur.

Hangi tür olursa olsun klasik anlatı sinemasının bir kapanışı yani mutlu veya mutsuz bir sonu vardır. Kapanış nasıl gerçekleşirse gerçekleşsin, neredeyse istisnasız şekilde egemen ideolojiye hizmet eden bir mesaj iletir. Örneğin polis suçluyu yakalar, iyi silahşor kötü adamları yola getirir, aşk hikâyesi evlilik ve onun getirileri (aile, çocuk, mülkiyet) ile sona erer.

Biçim, anlatıya bağlı durumdadır. Çekimler, ışıklandırma ve renk, ilgiyi kurgudan, mizansenden ya da sestten daha fazla kendi üzerine çekmemelidir. Hepsi gerçekliğin kurulumuna hizmet etmelidir. Belirsizlik olmamalı, izleyici zamansal ve mekânsal olarak anlatının mantığı ve kronolojisi açısından nerede olduğunu bilmelidir. Gerçeklik düzenlenmiş ve doğallaştırılmıştır. Anlatı ve karakterler

amaca yöneliktir. Bu mitsel – gerçekçi olaylar dizisi büyük Amerikan mitini: yani yukarı doğru yükselme ve başarıyı yansıtır. Böylece rüya fabrikası, Amerikan rüyasını gerçek kılmaktadır.



<https://www.imdb.com/title/tt0031381/mediaviewer/rm3798944768>

Hollywood'un bu anlatı yapısına ve dolayısıyla ideolojisine, 1939 yılı yapımı *Gone With the Wind* (Rüzgâr Gibi Geçti) filmi örnek olarak verilebilir Clark Gable ve Vivien Leigh'in başrollerinde olduğu film tüm zamanların en büyük aşk hikâyesi olarak sunulmuştur. "Düzen / düzensizlik / yeniden düzen" üçlemesine bağlı olan film, tamamen karakterlere odaklanmıştır. Bu yüzden film Amerikan iç savaşı esnasında geçse de filmde kuzey ve güney eyaletleri arasında geçen iç savaşın nedenleri, toplumsal etkileri, eyaletler arasındaki ideolojik bölünmeye dair bir anlatı yoktur. Adeta tarih doğallaştırılmıştır. Bunun yanında mutlu sonla biten bir aşk hikâyesi ve Amerikan rüyasını anlatan film, bu özellikleri ile de ideolojik bir anlatıya sahiptir.

Modern ideolojiler kitlesel tüketime yönelik olduklarından dolayı her şeyi kapsayıcı, hiçbir boşluk bırakmayan düşünce ve inanç modelleri olarak totaliter siyasal teolojiler ve siyasal kültürler oluştururlar. Kitleye hitap eden somut, dışsallaştırılmış, basitleştirilmiş, genelleştirilmiş, yüzeysel savlar ve konulardan

oluşur. Bu nedenle genellikle akla değil duygulara seslenir, düzenin duygusal tatminle onanması sağlanmaya çalışılır. İdeolojinin bu işlevi en çok popüler kültür ürünlerinde ortaya çıkar. Hollywood filmlerinin ideolojik işlevi, insanların toplumsal çelişkilerin farkına varmalarına aracı olmak değil, aksine bunları örterek, düzenin varlığını ve devamını sağlamaktır (Deren, 2008: 164). Sinemada ideolojinin işleyişini anlamak için film türlerine ve temsile (sınıf, ırk, toplumsal cinsiyet, yaş vs.) bakmak gerekir. Türler kapitalist sistemi ideolojik olarak yeniden üretme işlevi görür. Yorumbilimsel bir biçimde belirlenen tür filmlerinde her zaman bir final, filmin sonunda daima bir çözüm vardır. Bu yönü ile çok karmaşık sorunlara basit sağduyulu yanıtlar verir ve zorlukları geriye iterler. Tür filmleri görünüşte statükoyu destekleyici anlamlar üretse de türsel gelenek yine de yansıttığını iddia ettiği toplumsal gerçeklikten tamamen kopuktur. Çünkü toplumsal gerçeklik filmlerde olduğu gibi “düzen – düzenin bozulması – düzenin yeniden kurulması” gibi kolay bir süreç değildir. Ancak sinemanın yarattığı gerçeklik etkisi izleyiciyi filme bağlar ve film, ideolojik işlevini yerine getirir. Bu durum aynı zamanda tür sinemasının neden çok ilgi çektiğini de açıklar (Hayward, 2012: 209-210). Bu konuda özellikle western filmleri iyi bir örnek oluşturur. Özellikle klasik dönem Hollywood sinemasında western filmlerinin anlatı yapısı “düzen – düzenin bozulması – düzenin yeniden kurulması” anlatısına birebir uymaktadır.

Westernler Birleşik Amerika’nın ulusal psikolojisinin dayandığı ve günümüzde de geçerli olan öncülük, bireycilik, vatan, anarşiye karşı yasa ve düzen gibi birçok miti ele almaktadır (Monaco, 2006, 284). Sahip olduğu yerleşik kalıpları ve klişeleşmiş temaları ile toplumdaki mevcut güç ve iktidar ilişkilerini sürdüren westernler dönemin egemen ideolojisinin topluma yayılmasında önemli bir araç olmuştur.

Başlangıçta western filmlerinin konusu, sınırda “beyaz uygarlık” ile “vahşiliği” ayıran çizgide geçmektedir. Bir tarafta kanun, düzen, halk ve yerleşik bir toplumun değerleri, diğer tarafta ise yasadışılık ve vahşilik durmaktadır. Temel çatışma, uygar güçler ile vahşi güçler arasındadır. Vahşilik şiddetle cezalandırılır ve ardından düzen dayatılırdı (Buscombe, 2003: 334). Daha sonraları ise vahşilere karşı savaşan beyaz yerleşimcilerin yanı sıra kasabaları kanun kaçaklarından koruyan kahraman silahşorların anlatıları üzerinden, yayılmanın doğruluğuna ve yasa ile düzenin yerleştirilmesine olan inancı desteklemişlerdir (Kolker, 2011: 322). Ama temelde Western’in ana teması, Mississippi Irmağı’nın batı yakasında özel mülkiyetin kurulmasının tarihi

olmuştur (Teksoy, 2005: 189). Western filmleri bu tarihi anlatırken kullandığı temsiller ile ideolojik bir anlatı yapısına sahiptir.

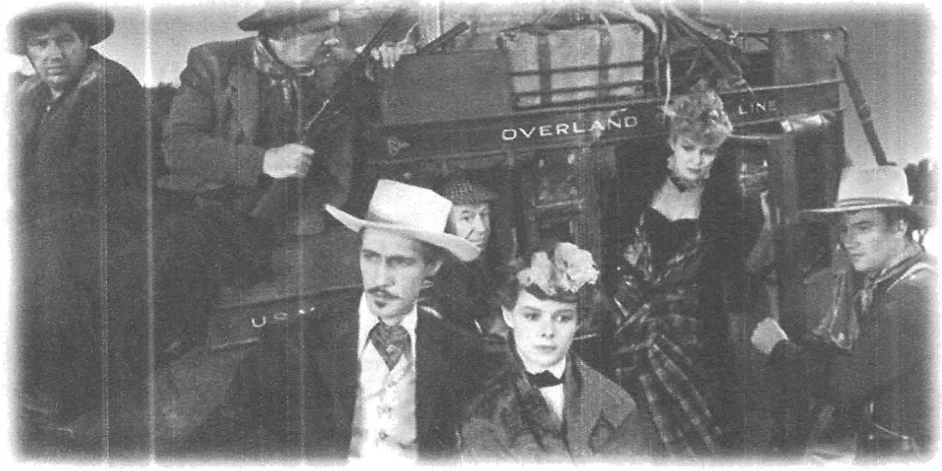


Klasik dönem westernlerin vazgeçilmez oyuncusu John Wayne beraber çalıştığı yönetmen John Ford ile döneme damgasını vurmuştur.

(<https://www.nbcnews.com/news/us-news/john-wayne-day-resolution-fails-california-amid-race-furor-n564751>)

Westernler, kıtadaki yayılmanın aynı zamanda toplumsal cinsiyet ve ırksal temelini de yerleştirmiştir. Filmlerde Batının kadınları, bölgeyi sakinleştirme görevini üstlenen edilgin temsilciler olmuştur. Okul öğretmeni olarak stereotipleştirilen kadınlar, bilginin ve ev içi alanın sahipleri olarak resmedilmiştir. Kahraman erkekler dışarıdaki vahşiliği temizlerken, kadınlara ev içi alanın başarılı olabilmesi için sakinleştirilmiş, öğreten ve çekingen bir rol biçilmiştir (Kolker, 2011:323). Yayılmanın ırksal boyutunu ise Kızılderililer oluşturmuştur. General Sheridan'ın 1875 yılında söylediği "En İyi Kızılderili Ölü Kızılderili'dir" sözü, western sinemasının Kızılderililere bakışını özetler. Amerika'da batının fethi, burada yaşayan Kızılderililerin yok edilmesine bağlı olmuştur. Bu nedenle Amerikan politikası bu sorunu Kızılderilileri yok ederek

çözmeye çalışmıştır. Sinema da doğal olarak resmi politikayı destekleyici bir nitelikte, Kızılderilileri yok edilmesi gereken ilkel yaratıklar olarak görmüştür (Teksoy, 2005: 189). Western'in ırksal temeli yüzeysel olarak basittir. 1960'ların sonuna kadar filmlerde Kızılderililer çoğunlukla vahşi ve yayılma düşüncesine engel olan kültürel stereotipler olarak gösterilmiştir. Western'de "öteki" olan Kızılderililer insan gibi değildir ve yok edilmesi zorunlu, şiddet yanlısı bir engel olarak gösterilmiştir. Örneğin "posta arabalarının etrafını kuşatmak" kültürel bir klişedir ve yolcuların ve yerleşimcilerin kendilerini vahşilerden korumaları türsel bir gelenek olarak neredeyse her westernde tekrarlanmıştır (Kolker, 2011: 323). Kuşatılan posta arabasını kurtarmaya gelen süvariler ise Amerikan kanun koyucularının ve gücünün vahşileri nasıl cezalandırdığını gösteren yine kültürel bir klişedir. Böylece toplumda egemen güçler hiçbir kanunsuzluğun cezasız kalmayacağını westernler aracılığı ile anlatmakta ve pekiştirmektedir.



John Ford'un yönettiği *Posta Arabası (Stagecoach)* – 1939 John Wayne'i yıldız oyuncu statüsüne çıkaran filmidir.

(<https://efsanekareler.com/inceleme/posta-arabasi-stagecoach-1939-film-incelemesi>)

Western sineması temelde Kızılderili kıyımı, yabancı düşmanlığı, haydutluk ve iç savaşla öne çıkan bir dönemin milliyetçi ideolojisi ile örtüşen bir türdür. Western'in çok fazla ilgi çekmesinin nedenleri arasında, dingin bir ortamın bir kişi ya da bir olay tarafından sarsılmasına ve bozulan düzenin, çoğu kez kötülerin öldürülmesiyle yeniden kurulmasına dayanan ve seyircinin kolay kavrayabildiği

yalın konusu gelir (Teksoy, 2005: 190). Böylece bozulan güç ve mülkiyet ilişkileri tekrar eski haline döner. Otorite gücünü gösterir ve toplumsal ilişkiler beyazperdede meşrulaştırılır.

Hollywood'un ideolojik söylemine sahip diğer bir tür filmi de melodramlardır. Melodramlar her dönemde özellikle kadınlara yönelik ve kadın merkezli ideolojik bir anlatı yapısına sahip olmuştur. Bu nedenle melodramların ideolojik yapısına özellikle feminist düşünürlerden çeşitli eleştiriler gelmiştir. Feminizm, klasik sinemanın ve özellikle melodramların romantik aşkı, aileyi ve kadın – erkek ilişkilerini temsil etme yoluyla sınıf, ırk ve cinsiyet konusunda eşitsiz ilişkileri doğallaştırarak ataerkil ideolojinin sürdürülmesi hususuna vurgu yapar (Hayward, 2012: 255). Özellikle kadın – erkek ilişkilerine odaklanan melodramlar, kadına ve erkeğe ilişkin yarattıkları temsiller ile ideolojik bir karakter sergilemektedir. Örneğin melodramlarda ev, kadınla ilişkili olarak ele alınır. Kadın ev içi yaşamla, erkek ise kamusal yaşamla özdeşleştirilmiştir. Bu nedenle ev, eril bir kültürde daima kadının uzamıdır. Kadının ev dışında çalışırken gösterildiği durumlar çok nadirdir. Dolayısıyla melodramlar kamusal – erkek/özel – kadın ayrımını destekleyen temsiller kurmaktadır. Melodramlar kadını erkeğe göre eş, anne olarak konumlandırmıştır. Dolayısıyla melodramlar toplumsal cinsiyetin merkezde olduğu bir estetik, duygusal ve ahlaki kimliği canlandırır. Toplumsal olarak onaylanan kadınlık, anneliktir. Bu nedenle melodramlar annelik ideolojisini de açığa çıkarırlar. Bu bakımdan klasik Hollywood melodramlarında iki ideal tip söz konusudur. Güçlü, maceracı, kuvvetli, tuzağa düşmeyen “ideal erkek” ve eş, anne, mükemmel arkadaş, sonsuza kadar yuvasının ve evinin güvenilir dayanağı olan “ideal kadın” Feminist film eleştirmenlerine göre bu durumun sebebi, başat Hollywood sinemasının ataerkil bilinçaltına göre yapılaşmasıdır (Akbulut, 2008: 80-81). Özellikle 1930’lu yıllardan 1940’lara kadar baskın olan bu anlatı, II. Dünya Savaşı’nın ardından kadınların iş hayatına mecburi girişinin neticesinde bir ölçüde farklılaşmıştır. Örneğin; II. Dünya Savaşı sonunda pek çok Hollywood filminde sunulan kadın temsili, hem evde iyi bir ev kadını ve eş hem de meslek sahibi başarılı bir kadın imajı çizmektedir. Böylece filmlerde kadına bir yandan aile birliğini sürdürmesi misyonu yüklenip, aile birliği yüceltmeye çalışılırken (Tunalı, 2006: 72) diğer yandan değişen ekonomik ve sosyal koşullara uygun olarak aynı zamanda meslek sahibi olma misyonu da eklenmiştir.

Ryan ve Kellner’e göre Hollywood sineması büyük oranda ideolojiktir. Hollywood’un ideolojik boyutu, tıpkı diğer ülke sinemalarında olduğu gibi

dönemin toplumsal gelişmelerinden ayrı düşünülemez. Özellikle toplumsal değişim süreçlerinde filmler bu dönüşüm sürecinde yaşanan kaygı, gerginlik, umut ve korkuların uç noktalarını resmederler. Böylece hem toplumsal değişimin bir parçası olur, hem de değişimi körükler. Örneğin 1940'lı yılların sonundan 1960'lı yıllara kadar Hollywood sinemasına hâkim olan ideolojik atmosfer, ağırlıklı olarak muhafazakârdır. Bu dönemde filmlerin çoğu, yerleşik toplumsal düzeni ve değerleri destekleyici nitelik taşımaktadır. Ancak altmışlı yılların ortaları eleştirel nitelikte ve toplumsal duyarlılığa sahip filmlerin artış gösterdiği yıllar olmuştur. Örneğin sinema tarihçileri için 1967, Hollywood'un devrim yılıdır. Dünya çapında yayılan özgürlük akımları, savaş karşıtlığı ve yerleşik toplumsal düzen ve değerlere başkaldırı, Hollywood'u da etkilemiş ve bu dönemde bu gelişmelere paralel pek çok film yapılmıştır. 1970'li yılların ortaları ise gerek dünyada gerekse de ABD'de ortaya çıkan sosyo – kültürel, ekonomik ve politik değişmelerin, muhafazakârlığı yeniden yükselen bir değer haline getirdiği ve bunun da Hollywood'a yansdığı yıllardır. Yeni Sağ hareket Amerikan kültürü ve politik yaşamında önemli bir güç haline gelirken bunun sinemaya yansımaları kaçınılmaz olmuştur. Bu dönemde sol görüşe, feminizme, siyahîlere, savaş karşıtlarına “haddini bildiren” pek çok film yapılmıştır. Dolayısıyla 1960'larda ortaya çıkan Yeni Sol ile 1970'lerin sonunda yükselen Yeni Sağ'ın mücadele alanlarından biri de sinema olmuştur (Ryan ve Kellner, 2010: 20-34). Ancak son 20 yılda Amerika'da ideolojik ve politik etkinin oldukça gevşediği de söylenebilir. Örneğin ABD'de 1985'de çıkan bir sinema yasasında iki tür sansür vardır: “Ekonomik ve cinsel sansür” ABD'de artık ideolojik bir sansür yoktur. Çünkü ideolojinin artık sona erdiği, sadece simülasyonunun kaldığı bir dünyadan bahsedilmektedir (Adanır, 2012a: 36). Ancak bu durum sinemanın ve dolayısıyla her filmin ideolojik olduğu gerçeğini değiştirmez. Çünkü politik ya da değil, egemen ya da muhalif her filmin dayandığı bir düşünceler sistemi vardır. Filmlerin temsiller aracılığı ile kurdukları anlatı yapıları belli düşünce sistemlerinin ürünüdür.

2.2.2. Sinema ve Devrim: “Üçüncü Sinema”

Sinema özü itibari ile ideolojiktir. Ancak sinemanın ideolojik boyutu aynı zamanda iki paradoksa sahiptir. İlk olarak film, devrimci bir biçime sahiptir. Sanatı kitleler için ve yeniden üretilebilir bir hale getirerek, sanat yapıtı ile sanatsever arasındaki geleneksel ilişkiyi tersine çevirmiştir. Dünyayı anlama ve hareket edebilme tarzını değiştirmiştir. Ancak sinemanın bu devrimci potansiyeli

uygulamada farklı olmuş, içerik çok sık olarak geleneksel değerlerin tutuculuğuna sahip olmuştur (Monaco, 2006: 249-250). Buna rağmen her sinema ya da her film egemen güçlerin ideolojisine hizmet etmez. Ana akım ya da egemen sinemanın ideolojisine muhalif olan sinema anlayışı da mevcuttur. İşte Üçüncü Sinema olarak da adlandırılan bu sinema, iki egemen güç odağının dışındaki ülkelerden ve kıtalardan çıktığı için bu isimle adlandırılmaktadır. Üçüncü Sinema kavramı bu sinemayı diğer iki sinemadan ayırmak için kullanılır. Birinci sinema Amerikan Sineması (daha kesin olarak Hollywood sineması), ikinci sinema ise Avrupa ve Auteur sinemasıdır. Kavram aynı zamanda aralarında hiyerarşik bir ilişki bulunan bu sinemaların sahip olduğu ekonomik ve politik güç ilişkilerine de hicivli bir vurgu yapar (Hayward, 2012: 616). Üçüncü Sinema özellikle 1920'li yıllarda Sovyet sinemasında öncüleri olsa da 1960 ve 1970'li yıllarda üçüncü dünyada ortaya çıkmıştır. Ancak Üçüncü Sinema kendisini coğrafya ile tanımlayan bir sinema değildir. Öncelikle sosyalist ve devrimci bir bakış açısıyla kendisini tanımlayan Üçüncü Sinema, toplumsal ve kültürel özgürleşmenin politik sinemasıdır. Ancak birinci (egemen, ana akım sinema) ve ikinci (sanat, yönetmen sineması) sinema kadar gelişmemiş (Wayne, 2009: 9-10) olan bu sinema kısıtlı imkânlarıyla çok az izleyici kitlesine ulaşabilmekte ve dar bir alanda etkili olabilmektedir.

Sinemanın tarihinin ilk dönemlerinde açıkça farklılaşmış ve özgül ulusal özelliklere sahip ulus sinemalarından söz etmek mümkündür. Ancak günümüzde bu farklılıklar ortadan kalkmış, ABD emperyalizminin yayılması ve Hollywood'un bir model olarak dayatılmasıyla sınırlar silinmiştir. Sinemanın ABD modeli içinde bir endüstri olması onun belirli ideolojileri üretmek için yaratılması ve örgütlenmesi anlamına gelmektedir. Bu ideoloji ise ABD finans kapitalinin kültürel ve artı – değer gereksinimlerini karşılamak amacını taşımaktadır (Solanas ve Gettino, 2008: 175-176). Amerikan sineması karşıtı olan ve kolonileştirilmiş her ülkenin politik ve ekonomik bağımsızlığa tam olarak ulaşabilmesi için kendi bağımsız kültürünü geliştirmesi gerektiğini savunan Üçüncü Dünya ülkeleri aydınlarının düşünceleri ise Latin Amerika sinemasının yeni yaklaşımlarında, Asya ve Afrika'daki çeşitli ülkelerde karşılık bulmuştur. Örneğin 1960'larda Latin Amerika'da film yapımcılığı konusunda gelişen radikal düşünceler devrimci hükümetler tarafından desteklenmiştir. Küba'da Fidel Castro'nun başa geçmesinden sonra komünist devrim prensiplerini yayan belgesellerin ve devrim konulu filmlerin yapılması amacıyla Küba Sinema Endüstrisi kurulmuştur. Benzer eğilimler Şili, Brezilya ve Arjantin'de de

görülmektedir. Üçüncü Sinema'nın kurucularına göre Hollywood emperyalizmin bir aracıdır. Alternatif filmleri ise silahlı devrimler gibi düşünceleri değiştiren bir silahtır. Onlara göre kamera "bir silah", film bir "fitil" ve projektör ise "saniyede yirmi dört atış yapan bir tabancadır" (Clark, 2004: 188-189). Üçüncü sinemacılar bu sinemayı; üçüncü dünya halklarının emperyalist ülkelere karşı vermiş olduğu mücadelede günümüzün en büyük kültürel, bilimsel ve sanatsal tezahürünü, başlangıç noktası olarak her insanla birlikte özgürleşmiş bir kişilik oluşturma'nın büyük olasılığını, yani kısaca; kültürün sömürgeleştirilmesine son verilmesini kabul eden sinema olarak tanımlarlar (Solanas ve Gettino, 2008: 171).

Üçüncü Sinema kavramı sosyal ve kültürel özgürleşmeye adanmış bir dizi teori ve film yapım pratiğini belirtir. Dünya sineması ele alındığında küçük bir hacmi olsa da yapıldıkları dönemin başlıca tarihsel süreçlerine olan yakınlıkları ve müdahaleleri ile politik ve kültürel bir öneme sahiptir. Üçüncü Sinema, hem sinemanın geleneksel olarak yapılma biçimine hem de tüketilme biçimine meydan okumaktadır. Sinemanın sadece eğlence olmasına itiraz eden Üçüncü Sinema; tutkulu, kızgın, genellikle hicivli ve her zaman karmaşıktır (Wayne, 2009: 14). Birinci sinemayı yani Hollywood'u tüm yönleri ile eleştiren Üçüncü Sinemaya göre birinci sinemanın alternatifi Auteur Sinema, Yeni Dalga ya da Yeni Sinema olarak da adlandırılan ve yönetmenin standart olmayan bir dille kendini özgürce ifade ettiği sinemadır. Ancak bu sinema, sistemin kendisine müsaade ettiği sınırlar içinde kalmakta ya da kalmaya mecbur bırakılmaktadır. Çünkü sistemin sunduklarından farklı olan gerçek alternatifler ya sistemin benimseyemeyeceği ve onun gereksinimlerine yabancı olan filmler yapmak ya da doğrudan ve açıkça sistem ile savaşılan filmler yapmak zorundadır. Oysa ikinci sinemanın hâlâ sunuyor olduğu seçenekler bu iki duruma da uymamaktadır. Bu nedenle ikinci sinema ancak sistemin dışında ve karşısında olan bir sinemaya, özgürlük sinemasına yani üçüncü sinemaya doğru devrimci açılışa bulunabilir (Solanas ve Gettino, 2008: 177-176). Bu bakımdan üçüncü Sinema, sosyalizmin ülküsünü yaymaya ve diğer iki sinemadaki (özellikle Hollywood'taki) ideolojik açıdan kusurlu film yapma faaliyetlerine karşı gelmeye çalıştığı için politik bir sinemadır. Ancak Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması terimlerini karıştırmamak gerekir. Çünkü Üçüncü Dünya Sineması kapsamına giren pek çok ülke sinemasında politik içerikli filmlerin belli bir ağırlığı olsa da bütün Üçüncü Dünya ülke sinemaları bu eğilime sahip değildir. Örneğin Hint sineması olarak da bilinen Bollywood, Hollywood'un bir taklididir ve popüler sinema anlayışına sahiptir (Hayward, 2012: 616). Üçüncü sinema ise emperyalizmin araçlarından

biri olan egemen sinemaya karşı mücadele eden sosyalist ve devrimci bir sinemadır.

2.3. Bir Propaganda Aracı Olarak Sinema

Sinema ideolojik bir aygıttır ve her filmin bir ideolojisi vardır. Ancak bazı filmler doğrudan ideolojik bir amaca ve söyleme sahiptir. Propaganda filmleri bunun en belirgin örnekleridir. Propagandanın kelime anlamı: “Bir öğreti, düşünce veya inancı başkalarına tanıtmak, benimsetmek ve yaymak amacıyla söz, yazı vb. yollarla gerçekleştirilen çalışma, yaymaca” (<https://sozluk.gov.tr/>) dır. Bu bakımdan propaganda filmleri bir düşünceyi tanıtmak, yaymak, benimsetmek için kullanışlı bir araç olarak çeşitli dönemlerde kullanılmıştır.

İcat edildiğinden bu yana sinemanın ulusal ve uluslararası arenada politika üretmede ne kadar etkili bir araç olduğu hükümetler tarafından erken dönemlerde keşfedilmiştir. Bu bağlamda hükümetler; ulusal kimlik oluşumu, aidiyet duygusu, diğer ülkelerin (dost ya da düşman) nasıl görüleceği ve ülkenin iç ve dış politikalarının onaylanması ve desteklenmesi hususunda sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmışlardır. Propaganda filmleri, özellikle hızlı toplumsal değişimin söz konusu olduğu dönemlerde ve savaş dönemlerinde kitleleri belli konularda ikna etme konusunda egemen politik güçlerin sıklıkla kullandığı bir araç olmuştur.

Propaganda filmleri özellikle I. Dünya Savaşı’ndan sonra hemen hemen tüm devletlerce kullanılmaya başlanmıştır. I. Dünya Savaşı yılları ve sonrası birçok ülke, silah kadar kameranın da gücünü kanıtlamıştır. Rusya’da yaşanan 1917 Ekim Devrimi tüm dünyaya sesini sinema aracılığıyla duyurmaya çalışırken en etkili silahı yedinci sanat olmuştur. Almanya, sonradan Hitler’in elinde bir canavara dönüşecek dev yapım şirketi UFA’yı kurmuş, İtalya ise 1930’lu yıllarda muazzam bir sinema şehri (Cinecittà) yaratarak Mussolini’nin eline koca bir propaganda oyuncağı vermiştir (Akbulut, 2012: 113). Dolayısıyla sinemanın propaganda aracı olarak kullanımında özellikle totaliter rejimlerin ön plana çıktığı görülmektedir. Bunun temel nedenlerinden biri de ideolojilerin sadece akılcı söylemler olması değil, duygu ve hislerin de en az akıl kadar önemli olmasıdır. İdeolojilerde duygular ikili bir rol sergiler. Gereçsel düzeyde duygular, ideolojik görüşün ya da mesajın gereçleri olarak kullanılır. Daha kalıcı düzeyde ise siyasal düşüncenin tutku ve duygusallığı, siyasal ifadenin meşru, hatta ortadan kaldırılamaz olarak kabul edilmesine neden olur. İdeolojinin bu duygusal boyutu, özellikle totaliter rejimlerin sıkça kullandığı ve öne çıkardığı bir durumdur.

Çünkü bir kişinin ideolojiye bağlılığı duygusal açıdan ne kadar yoğunsa, bu duygusal yoğunluk ideolojiye bağlılığı o kadar artırır ve ideolojinin içsel dönüşümünü engelleyen bir çimento görevi görür (Freedon, 2011: 162-164). Bu bağlamda özellikle totaliter rejimler bireylerin ideolojiye olan duygusal bağlılığını artırmada sinemayı bir araç olarak kullanmışlardır.

I. Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu yıkım ve sonucunda yaşanan ve o güne kadar görülmemiş sayıda meydana gelen asker ölümleri, ölenlerin yerine yeni asker toplamada geleneksel yöntemlerin yetersiz kalmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda halk ucuz gazeteler, afişler ve sinema gibi gelişmiş kitle iletişim araçları yoluyla neredeyse her gün devlet propagandasına maruz kalmıştır (Clark, 2004: 12). Her büyük propaganda çalışmasında olduğu gibi propaganda filmleri de seyircisini kurduğu tuzaklara çekmeye çalışmıştır, yani mutlak iyi ve mutlak kötü arasında devam eden bir savaşta iyi tarafın yer almaya (Kellner, 2013: 18). Savaş sürdüğü esnada yapılan propaganda, halkın savaş koşullarına uyum sağlaması ve etik ölçütleri ile önceliklerinin savaşın gerekliliklerine uyarlaması amacını taşır. Propagandacılar bu amaca ulaşmak için savaşı popüler kültürün hâlihazırda yerleştirdiği geleneksel görsel şifreleri kullanarak tasvir etmişlerdir. Bu yüzden asker toplama afişleri, reklam veya film afişlerine benzer şekilde tasarlanmış ve propaganda filmlerinde western ve suç filmlerinin formülleri kullanılmıştır. Sinema oyuncularını ve diğer popüler kültür ikonlarının kullanımı ile de savaş, hem tanıdık hem de merak uyandırıcı bir olgu olarak sunulmuştur (Clark, 2004: 137-138).

Propaganda filmlerinin etkisi kanıtlandıktan sonra pek çok ülke bu filmleri ordu içinde bizzat üretmeye başlamıştır. Örneğin İngiltere ve Almanya'da II. Dünya Savaşı sırasında ordu içinde kurulan belgesel film daireleri, sinemanın propaganda aracı olarak öneminin fark edildiğini göstermektedir (Türkoğlu, 2007: 73). Ancak sinemanın etkili bir propaganda aracı olarak kullanımında iki ülke ön plana çıkmaktadır; Almanya ve Rusya. Bu iki ülke, siyasi çıkarları uğruna sinemayı devasa bir propaganda aracı olarak kullanırken, devletin diğer organlarını da bu sektöre destek olmaları için organize etmiştir. Stalin "film en güçlü sanattır" teziyle devrim liderlerini öven yüzlerce film yaptırmıştır. Rus sinemacılar bu filmleri yaparken Alman sinemacıların aksine belli bir estetiği de yakalamışlardır. Oysa Hitler rejimi sinemayı katıksız bir beyin yıkama makinesi olarak kullanmış ve bu dönemde yapılan filmlerin büyük çoğunluğu yetenekten yoksun filmler olmuştur (Akbulut, 2012: 121-122). Bunun yanında ABD'de, Faşist İtalya'da, İspanya'da ve Fransa'da da İkinci Dünya Savaşı'nın arifesinde

filmler siyasi bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Japon halkını savaşa ve savaşımlara hazırlamış, Küba'da ve Güney Amerika ülkelerinde direnişçi ve devrimci olmuş, Çin'de Mao'cu ve eski Demir Perde ülkelerinde komünizmin borazanlığını yapmış ya da yapmak zorunda kalmıştır (Scognamillo, 1997: 182). Sonuçta hem akla hem de duygulara hitap eden sinema, propaganda için en kullanışlı ve en etkili araç olarak işlevini yerine getirmiştir. Ancak sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanılmasında bazı ülkelerin daha etkili olduğu söylenebilir. Bu ülkelerin başında ABD, Almanya, İtalya ve Sovyet Rusya gelmektedir.

2.3.1. Amerikan Propaganda Sineması

Amerika'da sinemanın ideolojik bir araç olarak kullanımı özellikle 1936'dan sonra hızlanmıştır. Belgesel sinemanın yükselişi ve faşist güçlerden kaynaklanan savaşın artan tehlikesi, öykülü sinemadan gerçekliğe doğru uzanan bir eğilim yaratmıştır. İngiltere'de daha erken dönemde başlayan belgesel sinema hareketi, Amerika'da daha geç bir dönemde yerleşmeye başlamıştır. Amerika'da belgesel sinema ve sinemanın ideolojik amaçla kullanımında ise Sovyetlerin sinemayı politik bir propaganda aracı olarak kullanmasının etkisini görmek mümkündür. Bu etkiye bağlı olarak Amerikan hükümeti politikaları hakkında propaganda yapan filmleri üretmelerini sağlayacak bir Amerikan Sinema Servisi kurmuştur. Bu filmlerin amacı, halkı belli konularda eğitmek ve faşist eğilimlere karşı bilinçlendirmek olmuştur. Ancak bu filmler barış zamanında büyük ölçüde fonksiyonlarını yitirmiştir (Rotha ve Griffith, 2001: 120-121). Hollywood, savaş sırasında ve sonrasında toplumun moral motivasyonunu diri tutmak için sinemanın olanaklarından yararlanmıştır. Kurmaca filmler toplumun biçimlenmesinde, ideolojik yapılanmasında etkin rol oynamıştır. Özellikle melodram ve müzikaller ön plana çıkarak, bu filmlerde savaşın haklılığı, toplumdaki kadın ve erkeklerin savaştaki rollerinin ne olması gerektiği anlatılmaktaydı (Kıraç, 2012: 51). II. Dünya Savaşı sırasında ise Hollywood binlerce eğitim ve propaganda filmi yapmakla kalmamış, aynı zamanda cephe gerisindeki birliği sağlamak için de mücadele gücünü artıracak kurmaca filmler yaratmıştır (Monaco, 2006: 267). Örneğin savaş ilan edildikten sonra Roosevelt, Amerika'nın haklı davasını savunacak ve Amerikan değerlerini yüceltecek bir sinemanın geliştirilmesi amacıyla kesin talimatlar vermiştir. Bu dönemde Nazi iktidarı karşısı pek çok film yapılmıştır (Ferro, 1995: 124-125). Dolayısıyla Amerika da tıpkı savaşan diğer ülkeler gibi sinemayı etkili bir propaganda aracı olarak kullanmıştır.

Amerika’da sinemanın ideoloji ile olan ilişkisinin diğer bir boyutu ise çok farklı bir biçimde ortaya çıkmıştır. 1950’li yıllardan sonra Amerika’da bazı soğuk savaş yazarları Frankfurt Okulu’nun seçkinci argümanını baş aşağı çevirmişlerdir. Frankfurt Okulu medyanın ve nüfusun yukarıdan aşağıya doğru kontrolünü analiz ederken, 1950’lerin medya eleştirmenleri medyanın, özellikle sinema ve televizyonun seçkinci ve solcu olduğunu ileri sürerek, medyanın halkın inanç sistemini ve değerlerini yıktığını iddia etmişlerdir. Bu durum McCarthy döneminde sinema ve medyada çalışan insanların komünistlikle suçlanmalarına yol açmıştır (Kolker, 2011: 225-226). Tutucu ve muhafazakâr politikanın etkili olduğu bu dönemde sinemaya karşı girilen bu hareket ABD’nin Sovyet Rusya ile girmiş olduğu soğuk savaşın bir sonucudur.

Hollywood’un sinemayı sadece savaş döneminde değil savaşın olmadığı dönemlerde de bir propaganda aracı olarak kullandığı söylenebilir. Sinema, dünya politikasının ve ulusal politikanın bir parçasıdır. Bazen hükümetler kendi ulusal kültürlerini dünyaya ifade etmenin bir aracı olarak yapımcı ve yönetmenlere destek olurlar (Kolker, 2011: 6). Bu konuda özellikle ABD hükümetleri ile Hollywood ilişkisi dikkat çekicidir. Amerika’da büyük stüdyolar çoğu zaman, ordu ve CIA gibi istihbarat servisleri ile yakın işbirliği içinde olmuş ve ordunun imajını güçlendirici filmler üretmişlerdir. Tabi ki bu filmlerin üretilmesinde Amerikan Savunma Bakanlığı; üstlere, donanımlara ve çalışanlara erişim sağlanması karşılığında senaryoyu gözden geçirme ve değiştirme hakkına sahip olmuştur (Carter ve Dodds, 2014: 17). Örneğin Pentagon, *Black Hawk Down* film ekibine film için gerekli helikopterleri ve filmin gerçekçiliğini güçlendirmek için Delta Force askerleri sağlamıştır. Bunun karşılığı olarak film de ABD’nin askeri “hümanizmini” ve Amerikan askerlerinin “kahramanlıklarını” yansıtmaya itina göstermiştir (Kellner, 2013: 50).



Gerçek bir olaya dayanan filmde yönetmen, Amerikan askerlerini kahraman olarak gösterirken, gerçek olayda yer alan ve hayatlarını kaybeden Pakistanlı ve Malezyalı askerlere yer verilmemiştir.

(<https://vizyonergenc.com/icerik/kara-sahin-dustu-black-hawk-down-filmi-ve-mogadisismuharebesi>)

Pentagon ve Hollywood ilişkisine diğer bir örnek olarak *Top Gun* filmi verilebilir. Film, Amerika'nın 60'larda ve 70'lerde Vietnam'da yaşadığı başarısızlıkların yarattığı anksiyeteye adeta bir cevap niteliğindedir. Amerikan toplumunun jeopolitik yeteneğini güçlendirmeyi amaçlar. Bu amacını ise ABD'nin kendisini düşmanlara karşı savunacak gücü olduğunu göstererek, vatandaşlarına güven vermek suretiyle gerçekleştirir (Carter ve Dodds, 2014: 11-18). Bu ve benzeri filmlerle Amerikan hükümeti, Hollywood'u kullanarak toplum üzerinde bir algı yaratmaya çalışmakta ve toplumda iktidara karşı oluşan bazı olumsuz algıları değiştirmek için zaman zaman sinemayı kullanmaktadır.



Top Gun filminin konusu bir aşk hikâyesi olsa da arka planda Amerikan ordusunun gücünü göstermeyi amaçlamaktadır. Örneğin afişteki “Top Gun” yazısı Amerikan bayrağının renklerine sahiptir ve Amerikan Bayrağını çağrıştırmaktadır.

(<http://www.beyazperde.com/filmler/film-2133/fotolar/detay/?cmediafile=21027291>)

2.3.2. Alman Propaganda Sineması

Modern dönemde Alman sineması iki ayrı dönemde incelenebilir. Birinci dönem, I. Dünya Savaşı'ndan sonra Nazilerin ortaya çıkmasına kadar olan dönemdir. Bu dönem Alman sinemasının sanat harikası olarak görüldüğü teknik mükemmelliğin olduğu dönemdir. İkinci dönem ise bu mükemmelliği kendilerine mal eden Nazilerin sinemayı bir propaganda aracı olarak kullandığı dönem olarak göze çarpar. Alman sineması bu dönemde Nazi propagandasının en etkili araçlarından biri olmuştur. Ulus bilincinin vurgulandığı filmlerin ağırlıklı olduğu bu dönemde filmlerin mesajı, Nazi tutumlarının yüceltilmesi ve düşmanların ezilmesi üzerinedir (Rotha ve Griffith, 2001: 267-270).

Alman yazar Siegfried Kracauer “*Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*” isimli eserinde I. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan ekonomik, toplumsal ve politik ortamın orta sınıf ve demokrasiden arta kalanları yok ettiğini ve bu yıkıntı içerisinde Nazi ruhunun geliştiğini söyler. Kracauer'e

göre bu ruhun oluşmasında ve yükselmesinde Alman kitlelerinin psikolojik eğilimleri yatmaktadır. Bu eğilimlerin oluşmasında ise bu dönemde yapılan Alman filmlerinin etkisi büyüktür (Kracauer, 2011: 11). Kracauer, I. ve II. Dünya Savaşı arasında yapılan Alman filmlerinde Nazizm'in tohumlarının ekildiğini söyler. Bu filmlerde insanların iyiliği ve mutluluğu için kimi güçlerin gerekli ve kaçınılmaz olduğu savunulur. Filmlerde insanlar şaşkın, ürkek, korkmuş ve sağlıksız olarak resmedilmektedir. Böylece filmlerin genel anlatımı otoriter bir dünya görüşünü destekler niteliktedir (Baydur, 2004: 66). Kracauer göre iki dünya savaşı arasındaki Alman filmleri, otoriteye itaat etmeyi vaaz eden ve kaosu ortaya çıkmasına karşı duyulan korkuyu işleyen son derece otoriter karaktere sahipti. Böylece bu filmler, Hitler'in iktidara gelişini öngören ve Nazizm'e yol açan antidemokratik ve pasif tavırları yansıtmakta ve teşvik etmekteydi (Kellner, 2013: 66-67). Böylelikle Kracauer, Nazi iktidarının ortaya çıkmasında sinemanın toplumsal gerçekliği oluşturma gücüne vurgu yapmaktadır. Ona göre sinema Nazi iktidarı için gereken psikolojik koşulları toplumun zihninde oluşturmuştur.

Naziler iktidara geldikten sonra hemen her şeyi olduğu gibi toplumu kontrol etmenin bir aracı olarak gördükleri sinemayı da kontrol altına almışlardır. İlk iş olarak gerçekçilikten uzak, iç dünyaların yansıtıldığı dışavurumcu Alman sinemasını engelleyerek, zaten çoğu Yahudi olan bu akım yönetmenlerinin yurtdışına çıkmalarına neden olmuşlardır. Almanya'nın propaganda bakanı olan Joseph Goebbels'in önderliğinde Alman sineması, bir yandan Sovyetler'in toplumu etkileyen ve yönlendiren sinemasını, diğer yandan da Hollywood sinemasının popülerliğini kendisine örnek alarak ilerledi. Goebbels'e göre Sergey Eisenstein'in *Potemkin Zırhlısı* gibi etkili propaganda filmleri kadar Hollywood tarzı komediler, macera filmleri ve müzikaller de olmalıydı. Çünkü sinema bir endüstriydi ve bu endüstri toplumu uyutmalıydı. Goebbels'e göre "en siyasal sinema", hiç siyaset yapmayan, sabun köpüğü filmleriyle yapılandı (Oylum, 2011: 15-16). Dolayısıyla 1933 – 1945 yılları arasında Alman sineması tarihsel veya mitolojik öykülerin yanı sıra insanları eğlendirecek ya da dikkatlerini dağıtarak oyalayacak filmler yapıyordu. Bu tarz filmler propagandanın başka bir ayağını oluşturmaktaydı (Akbulut, 2012: 119).

Joseph Goebbels önderliğindeki Propaganda Bakanlığı, öncelikle Amerika'dan gelen tüm filmlere yasak koyarak ve Almanya içinde üretilen tüm filmlerin de sansürden geçmeden gösterime girmesine izin vermeyerek işe koyuldu. Nasyonal Sosyalist partinin ideolojisini yücelten yapımlar özellikle

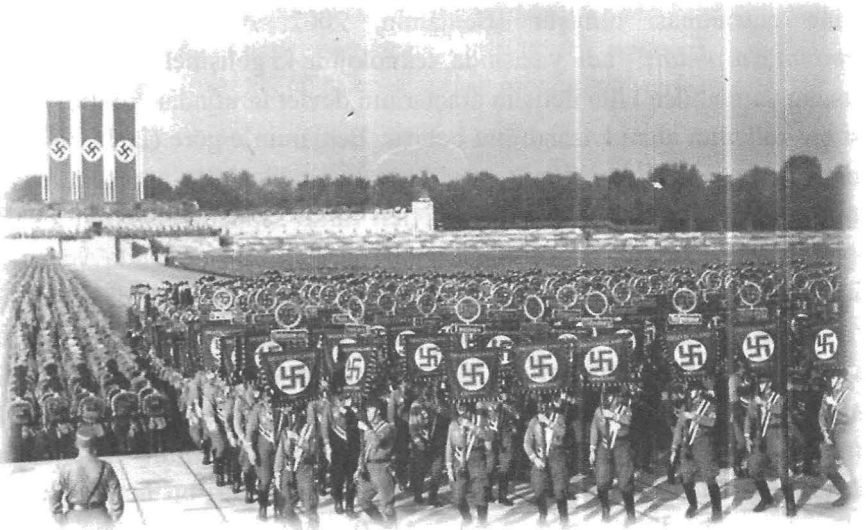
desteklendi. 1936 yılında tüm sinema sektörü millileşmişti. 1917 yılında kurulan UFA, 1937'de tamamen Nazilerin kontrolünde filmler üreten güdümlü bir şirket oldu. UFA'nın amacı, dışarıda Almanya'nın reklamını yapmak, içeride Alman ulusunu eğitmekti (Akbulut, 2012: 114-116). Muhafazakâr ve egemen sınıfların desteklediği bu oluşumun amacı, halkı filmlerle savaşa teşvik ederek milliyetçiliği güçlendirmektir (Birttek, 2015: 131). Bunun yanı sıra sinemanın kitleleri etkilemekteki gücünün farkında olan Hitler de kamu karşısında sergilediği kimlik konusunda da bir hayli titiz davranmıştır. Bir oyuncudan el – kol hareketlerini ve hitabet yöntemlerini geliştirmek için dersler almış, parti üyelerinin de bu konuda dersler almaları için okul açmıştır. Tıpkı Mussolini gibi kalabalığın en arkasından bile net olarak anlaşılabilmesini sağlayan jestler ve değişik anlamlar taşıyan mimikler geliştiren Hitler, bu oyunculuk yöntemlerini büyük ihtimalle sessiz sinemadan almıştır (Clark, 2004: 68-69). Böylece Nazi yönetimi, sinemanın kitleler üzerindeki etkisini tüm yönleri ile kullanarak ideolojilerini toplumun bütününe yaymayı amaçlamışlardır.

Bu dönemde halkın moralini yükseltmek için kahraman asker portrelerinin olduğu filmler yapılmıştır. Alman toplumu bu filmlerin etkisiyle savaşı kazanacaklarına inandırılmıştır. Ancak Nazi iktidarı döneminde yapılan propaganda filmlerinin en önemlileri Leni Riefenstahl'ın çektiği 1933 parti kongresini anlattığı *Siegdes Glaubens (İnancın Zaferi)* ve 1935 parti kongresini anlattığı *Triumphdes Willens (İradenin Zaferi)* yapımlarıdır. Tarih boyunca yapılan en etkili ve başarılı propaganda filmlerden sayılan bu iki belgeselde Hitler'e hayran binlerce asker ve halk kalabalıkları gösterilir (Oylum, 2011: 18-19). Wood'a göre (2008: 224) Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi* filmi, total egemenlik arayışındaki bir lideri ve bir partiyi över/kutsar ve tümüyle izleyicisine hâkim olmaya çalışır. İzleyiciye tek, basit ve sorgulanmayan bir görüşü dayatmak için her türlü teknik ve stilistik aygıt kullanılır. Filmin açılış sahnesinde Hitler, bulutların içinden geçerek cennetten inen bir elçi olarak sunulur. Film Hitler'in, Tanrının Nazi Partisinin doğuşuna ve zaferine önceden karar verdiğini ilan etmesiyle ve "Hitler Almanya'dır ve Almanya Hitler'dir" ifadesiyle zirveye çıkar. Müzik, etkiyi artırmak için tamamen duygusal amaçlı kullanılmıştır. Kamera açıları da hükmetme amacına göre ayarlanmıştır (çok sıradan görünüşlü bir adamı yüceltmek için alt açıdan, Nazi askeri mekanizmasının dehşetli görünümünü vermek için üst açıdan). Kurgu ise dikkatli bir biçimde ritmiktir, biçimsel düzeyde karmaşık mekanizma anlayışını yeniden üretir.



İradenin Zaferi filminde kamera Hitler'i yüceltmek için sık sık alt açıdan çekim yapmıştır.

(<https://sites.stedwards.edu/comm4399sp2014-whoffman/2014/02/20/leni-riefenstahls-triumph-of-the-will/>)



Askerler de üst kamera açısından çekilerek Nazi ordusunun gücü vurgulanmaya çalışılmıştır.

(<https://tr.wikipedia.org/wiki/Militarizm>)

Nazilerin sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanması, dönemin zorluklarını yaşayan ve Nazi iktidarından kaçan Frankfurt Okulu temsilcileri tarafından özel olarak ele alınmıştır. Özellikle Kracauer ve Benjamin, sinemanın kitleler üzerinde yarattığı etkiyi Nazi iktidarı bağlamında ele almışlardır. Örneğin Kracauer'e göre (2015: 276-278) film, emsalsiz bir propaganda aracıdır. Çünkü filmlerin hipnotik bir gücü vardır. Büyülenmiş bir halde sinema perdesine bakan seyirci, zihninin boşluğunu istila eden çağrışımlara karşı koyamaz. Film görüntüleri seyircinin eleştirel yetilerini azalttığından, görüntüleri seyircilerin duyularını pazarlanan fikre uygun hale getirecek şekilde düzenlemek mümkündür. Üstelik görüntülerin doğrudan bu fikre atıfta bulunması da gerekmez. Hatta ne kadar dolaylı ilerlerlerse başarı olasılıkları da artar. Bu bakımdan pek çok propaganda filmi, içsel eğilimleri kanallandırmaya çalışır. Örneğin; Nazilerin savaş belgeseli *Sieg im Westen* (1941)'de Fransız askerler ile siyahîlerin iç içe dans etmesini gösteren sahneler Fransızlara yönelik olumsuz düşünceler yaratmaya çalışırken, Nazi politikalarının ne kadar haklı olduğunu da gösterme amacındaydı.

Benjamin'e göre sanatsal üretimdeki hakikilik ölçütünün iflasıyla birlikte sanatın toplumsal işlevi de bir bütün olarak köklü bir şekilde değişmiştir. Sanatın kutsal törenlerden temellenmesinin yerini bir başka uygulama, sanatın politika temeline oturtulması almıştır (Benjamin, 2002: 59). Benjamin "*Alman Faşizminin Kuramları*" adlı yazısında, teknolojiye ki gelişmelerle birlikte kendi kamusunu yaratabilen kitle iletişim araçlarının devlet tarafından kontrol edilerek siyasi bir kullanım alanı kazandığını belirtir. Benjamin'e göre (2015: 94-96) bir yeniden üretim aracı olan filmin taşıdığı yeni nitelik, kitle hareketlerine özel yakınlığıdır. Film sayesinde kitle hareketleri farklı sahnelerle (bazen kalabalık sahneler bazen de bireysel yakın çekimler) çekilip yansıtılmakta ve bu yeni özellik sayesinde modern toplumdaki bireyler, bir topluluğun oluşturuçu ögesi olma ya da bir kitlenin parçası olma, kimi zaman ise bir önder figürünün tamamlayıcı ve ayrılmaz bir parçası olma duygusunu yaşayabilmektedir. Böylece sinema hem kitlelerin kendilerini seyrederek ayrı bir yaşam – deneyimi edinmeleri hem de kendilerinin de katılıp oluşturduğu kitle hareketlerinin gösteriminden estetik anlamda eğlenme olanağı buldukları bir iletişim aracıdır. Kitleler ve politikacılar aynı anda kamera tarafından filme çekilebilmekte, çekim yapan kamera karşısında kitleler de politikacılar da birlikte, kendilerini kameraya sunabilmektedirler. Ancak aralarında bir fark vardır. Kitleler kendilerini

bağımlaştırmanın ritüelleri ile büyülenmiştir; politikacılar ise iktidar sahibi olmanın yarattığı sarhoşluk içindedir. Böylece sinema ve diğer kitle iletişim araçları yeniden – üretim sürecini hızlandırarak siyaset sahnesinin sahne ışıkları haline gelmiştir. Benjamin’e göre bunun en ileri örneği, faşizmde “siyasetin estetize edilmesi” nde görülmektedir.

Faşizm politik yaşamın estetize edilmesini amaçlar. Politikanın estetize edilmesine yönelik bütün çabalar ise tek bir noktada doruğa ulaşır. Bu nokta ise savaştır. Çünkü kitle hareketlerinin geleneksel mülkiyet ilişkilerini değiştirmeden belli bir hedefe yöneltilmesini yalnızca ve yalnızca savaş sağlar (Benjamin, 2002: 77-78). Benjamin, faşizmin siyaseti estetik gösteriye dönüştürdüğünü söyler ve Leni Riefenstahl’ın kışkırtıcı filmi “*İradenin Zaferi*” filmine gönderme yaparak, “sıraya girmiş bir milyon göz, bir milyon çizme” diyerek bu filmdeki Nürnberg törenlerinin, faşizmin iktidarını dile getirdiğini ve pekiştirdiğini söyler. Ona göre bu tür estetik ancak savaş zamanı gerçekleşebilir (Inglis, 2005: 225-226). Benjamin, etkileyici propaganda filmlerinin aynı zamanda kitleleri kendine yabancılaştırarak yok ettiğini söyler. Bunu ise sinemanın olanaklarından faydalanarak estetik bir biçimde yapar. Benjamin (2002: 79) bu durumu şöyle ifade eder:

“Bir zamanlar Homeros’ta, Olimpos Dağı’ndaki tanrıların gözünde bir tür sergi malzemesi olan insanlık, şimdi kendi kendisi için bir sergi malzemesi olup çıkmıştır. Kendine yabancılaşması, ona kendi yıkımını birinci sınıf bir estetik haz kaynağı niteliğiyle yaşatacak boyutlara varmıştır. Faşizmin politikayı estetize etme çabalarının vardığı nokta, işte budur”

2.3.3. İtalyan Propaganda Sineması

İtalyan sineması ilk yıllarında sinema seyircisinin her türlü talebini karşılayabilecek türde filmler üretilmeye çalışmıştır. Bu dönemde; Film D’Arte, güldürü, melodram, fütürist filmler, versimo akımı ve savaş belgesellerine kadar uzanan geniş bir yelpaze görülmektedir. Ancak I. Dünya Savaşı’nın sona ermesinden 1930’lu yıllara kadar uzanan dönemde sinema endüstrisinin yaşadığı bunalıma ek olarak İtalyan sinemasında faşizmin etkisi görülmeye başlanmıştır. Faşist Mussolini iktidarı, yönetime hâkim olduğu yıllar boyunca basın, radyo ve sinemada sıkı bir sansür uygulamıştır. Bunun yanında yönetimin sinemaya sağladığı destek, II. Dünya Savaşı öncesinde yönetimin film yapımını denetleme, yapımcıları kontrol altına alma ve sinemayı kendi görüşü doğrultusunda yönlendirme amacıyla olduğunu gösterir. Dolayısıyla bu dönemde yönetimin

sağladığı finansal destekle birlikte İtalyan sineması yeniden doğmuş ancak faşizmin etkisiyle çevrilen ve bir ideolojiye hizmet eden bir türün oluştuğu da görülmüştür. Bu dönemde nasyonalist duyguları harekete geçiren tarihsel filmler ve faşizmin yayılması sağlayan ideolojik mesajlar yüklü propaganda filmlerinin ağırlıkta olduğu görülür (Sivas, 2004: 12-39).

Faşizm döneminde Mussolini yönetimi sinema endüstrisini her bakımdan denetlemiştir. Ulusal yetenek ve konuların işlenmesi, belli yönetmen ve yıldızların yüceltilmesi, yönetimin denetimi ve yönlendirmesi ile olmuştur. Bu nedenle bu dönemde faşist eğilimli filmler ağırlıkta olmuştur (Rotha ve Griffith, 2001: 271). Mussolini, İtalyan İmparatorluk ülküsünün propagandasını yapmak için sinemayı bir araç olarak kullanmıştır. Bu dönemde hükümet film stüdyoları kurmuş, sinema okulları açmış, parasal destek sağlamış ve ülke dışından gelen filmlere karşı, koruyucu önlemler alarak sinema endüstrisini geliştirmeye ve denetlemeye çalışmıştır. Ancak bu dönemde yapılan propaganda filmleri ne kadar pahalıya mal olsa da belli bir sanatsal düzeyi yakalayamamıştır. Çünkü bu dönemde yetişen genç sinemacılar resmi ideolojiye karşı çıkarak kendilerinden istenen filmleri yapmak istememişlerdir. Bu yönetmenler daha sonra Yeni Gerçekçilik akımının öncüleri olacaktır (Coşkun, 2011: 172).

İtalya'da faşist dönem olarak adlandırılan 1922 – 1943 yılları arası çoğu tarihçi için anlamsız propaganda filmlerinin üretildiği dönemdir ve bu süreçte yapılan filmler bir kenara atılır. Oysa bu dönem aynı zamanda İtalyan sinemasının hatırı sayılır klasiklerinin üretildiği, büyük yönetmenler yetiştirmiş olan Cinecittà gibi dev bir stüdyo – kent'in kurulduğu dönemdir. Bu bağlamda İtalyan sineması, aynı dönem Alman ve Rus sinemasından iktidar ile olan ilişkisi bağlamında farklılaşır. Çünkü Mussolini diktatörlüğü diğerlerinden farklı olarak sinema adına “otoriter” bir tarzda tavır takınmıştır. Bu dönemde Mussolini, Hitler'in yaptığı gibi aydınları ülkeden kovmamıştır. Aleni bir şekilde rejim karşıtı film üretmeyen hiçbir yönetmenin başı Mussolini ile derde girmemiştir. Çünkü İtalya'da o dönemde politikacılar, sanayiciler ve sinemacılar, tek bir çatı altında buluşamadıkları için propaganda amacıyla çekilen filmler ana film den önce gösterilen kısa ve basit filmler niteliğinde olmuştur (Akbulut, 2012: 121). Dolayısıyla İtalya'da propaganda sineması Alman ve Rus örneklerinden farklı olarak çok gelişmemiş ve etkisi bu bağlamda istenilen düzeyde olmamıştır.

2.3.4. Sovyet Propaganda Sineması

Devrim öncesi Rus sineması genel olarak Rus geleneksel hayatının, köy – kent kültürünün, klasik Rus edebiyat uyarlamalarının yapıldığı, sanatsal yönü kuvvetli, ağır – temposuz ve teatral özellikler taşıyan melankolik filmlerin ağırlıkta olduğu bir tarza sahipti. Ancak Rus sinemasının bu özgün tarzı 1917 devrimi ile sona ermiştir. Devrim tıpkı toplumun tüm yapı ve kurumlarını etkilediği gibi sinemayı da etkilemiş ve devrimden sonra sinema şirketleri ve salonları kamulaştırılmaya başlanmıştır. Böylece alt yapısı hazırlanan Sovyet Sineması kendi film stüdyolarını kurmaya başlamış, Leningrad'ta birleştirilen stüdyolara "Lenfilm" adı verilerek, Sovyet Devrimi'nin ideolojik çerçevesi içinde kalması sağlanmıştır. Böylece Sovyet sineması, devrimin ideolojik bir aygıtı olarak kendisini yaratmıştır (Oylum, 2016: 11-12). Bu konuda Bolşevik siyasetçi ve Marksist teorisyen Leon Troçki şöyle demektedir: *"Şimdiye kadar sinemaya el koymamış olmamamız, ahmak demeyelim ama ne ölçüde beceriksiz ve aymaz olduğumuzu kanıtlamaktadır. Sinema kendisini kendiliğinden dayatan bir araçtır, en iyi propaganda aracıdır."* (Ferro, 1995: 119). Böylece sinema, devrimle beraber Sovyet iktidarının en etkili propaganda aracı olarak sahnede yerini almıştır.

Althusser'e göre hiçbir sınıf Devletin İdeolojik Aygıtları üzerinde kendi hegemonyasını uygulamadan devlet iktidarını kalıcı olarak elinde tutamaz. Örneğin Lenin'in devlet iktidarını eline geçirmiş olan Sovyet proletaryası, sosyalizme geçişi güvence altına almak için sürekli öğrenimsel DİA'da (diğerlerinin yanında) devrim yapmak gerekliliği konusunda dinmek bilmeyen bir kaygıya sahipti (Althusser, 2006: 67). Bu amaçla devrim sonrasında Lenin, yeni komünist devleti desteklemek için tümüyle devletleştirilmiş bir sinema kurmuştur. Ülkenin çoğu cahil, fakir ve olup biteni anlamaya çalışan insanlarına, sinema yoluyla geçmişi ve bugünü anlatmak gerekiyordu. Bu nedenle Sovyet Sineması, yöntem olarak didaktizm yani öğretici olmayı seçmiş ve 1920'li ve 30'lu yıllarda Eisenstein, Pudovkin ve Dovzhenko gibi ustalar çıkarmıştır. Dünya sinemasına kendilerine özgü kurgu/montaj yenilikleri ve görüntü çerçeveleme yeniliklerini armağan eden bu ustalar, aynı zamanda sinemanın politik/sosyal alanda neler yapabileceğini de göstermişlerdir (Baydur, 2004: 73-74). Devrimin etkisi ile zamanla kurumsallaşan ve merkeziyetçi bir çizginin dışına çıkamayan Sovyet sineması, bu yeni döneme kısa sürede uyum sağlayarak yeni bir sinema anlayışı da yaratmıştır. Bu yeni dönemde yapılan ilk iş geçmiş üretimin reddi oldu. Sinemanın gerçeklikle bağlarını kuvvetlendirdiği bu dönemde, devrim

öncesinin melankolik ve durağan yapımları eleştirilerek, gerçekliğin temel alındığı ve montaj kavramının önemli hale geldiği bir dönem başladı. Görselliğin ön plana çıktığı bu dönemde sinemada kurgu üzerine çalışmalar yapan Pudovkin, sinemanın yapısını değiştiren Sergei Eisenstein ve Sine – göz Kuramı’nı yaratan Dziga Verkov dönemin en önemli kuramcılarıdır. Bu dönemde sosyalist, idealist önermeler ve devrim sürecini ve kahramanlarını anlatan yapımlar Sovyet sinemasının başat konuları olmuştur. Sinemada toplumsal konuların ağırlık kazanması, kişinin kendisini ve çevresini dönüştürme çabası içinde olması ana temalardır. Böylece sinema hem devrimin tanığı hem de devrimci bilinci güçlendirme aracı haline gelmiştir (Oylum, 2016: 12-14).

Sovyet sineması 27 Ağustos 1919’da Lenin’in verdiği emirle ulusallaştırılarak yaratıldı ve en başından beri propagandacı bir işlevi yerine getirme aracı olarak görüldü. Bu dönemde sinema, yeni toplumun kurulmasında merkezi bir role sahip olarak görülüyordu. Bu nedenle sinema bu dönemde oldukça prestij kazanmıştır. Bu prestijde Lenin’in “sinema bizim için tüm sanatlar içinde en önemlisidir” tanımı oldukça etkili olmuştur (Arnes, 2011: 40-41). Böylece sinema, geniş işçi kitlelerini aydınlatma görevi ile donatılmış devrimin etkili bir aracı olarak kullanılmıştır (Abisel, 2006: 205). Çünkü halkı eğitmek ve devrimi yaygınlaştırmak için kullanılabilecek en etkili aygıt olan sinema, tüm sanatlar içinde kitleleri en çok etkileme gücüne sahip olan sanattı.

Hollywood en çok yıldız sistemi ve cinsel çekiciliğe güvenirken, Sovyet Rusya filmleri; çağdaş toplumsal öneme yönelik, uygulamalı ve kesin bir amaç doğrultusunda halkın heyecanını uyandırmaya çalışmaktaydı. Sovyet filmleri öncelikle çalışan insanın, işçinin ve köylünün zihnine çekici görünmek için yapılar ve çoğu kez sadakati esas alırdı (Rotha ve Griffith, 2001: 5-6). Sovyet sinema dili, karakter (birey) psikolojisini önemsiz görmüştür. Bireyin değil de toplumsal gücün önemini vurgulayarak hiçbir zaman tek bir kahraman yaratmamıştır. Toplum, Eisenstein filmlerinde olduğu gibi kolektif bir güç oluşturmuştur (Birttek, 2015: 136). Hollywood ile Sovyet sinemasının sinemaya olan farklı yaklaşımının temelinde, her iki ülkenin egemen ideolojisinin farklı olması yatmaktadır. Amerika’nın bireyi önceleyen ideolojisine karşılık Sovyetler’in kolektivist ideolojisi sinemaya da yansımış, Hollywood’un birey temelli anlatısına karşın, Sovyet sineması toplum temelli kolektif bir anlatı yapısına sahip olmuştur.

Devrimin önderi Lenin, sinemayı çok önemli bir propaganda aracı olarak görmüş ve sinema sanatına çok önem vermiştir. O döneme kadar belki de sinema tarihinin en yaratıcı fikirlerinden biri olan “agit – tren” (sinema treni) de böyle bir ortamda ortaya çıkmıştır. Vagonları sinema salonuna ve perdesine dönüştürülen trenler ülkenin dört bir yanını dolaşarak, hayatında daha önce hiç sinema perdesi görmemiş halk yığınlarına Sovyet ideolojisini taşıyan filmler götürmüşlerdir (Oylum, 2016: 12). “Agit – tren” ler bir propaganda merkezi olarak tüm donanıma sahipti ve ülkenin en uçra köşelerine kadar ulaştılar. Trenlerde propagandanın yanı sıra eğlenceye de yer veriliyor, bir yandan da trende bulunan film ekibi ülkeyi görüntüleyerek, görüntülerin daha sonra kurgulanması için Moskova’ya ulaştırıyordu (Abisel, 2006: 207). Böylece sessiz sinema, büyük bir bölümü okuma yazma bilmeyen ve farklı lehçeler kullanan kitlelerin eğitimi için ideal bir araç haline geldi. Özellikle 1915-1921 arasındaki iç savaş sırasında “agit – tren”ler aracılığı ile ülkenin dört bir tarafında film gösterimleri gerçekleştirilmiştir. Film gösterimlerinin amacı, işçilerin kahramanca mücadelesinin sıkıntıya girmeye değer olduğunu ve devrim için iç savaşı kazanmanın degeceğini anlatmaktı. Bu şekilde komünizmin gücünün sağlamlaştırılması amaçlanmıştır (Hayward, 2012: 478-479).



Agit – tren bir sinema salonuna dönüştürebiliyordu.

(https://tr.wikipedia.org/wiki/Agit_treni)



Çoğunun okuma yazma bilmediği ve farklı lehçelere sahip halka propaganda yapmanın en etkili yolu sessiz filmler olmuştur.

(https://tr.wikipedia.org/wiki/Agit_treni)

Lenin'in ölümünden sonra göreve gelen Stalin'de tıpkı her şey gibi sinemanın da resmi ideolojinin kontrolü altında kalmasını sağladı. 1930'lu yıllardan sonra Sosyalist Gerçekçilik görüşü devletin resmi olarak desteklediği sinema anlayışı haline geldi. Yasakların arttığı ve sansür kurullarının etkili olduğu bu dönemde devletin sinema okullarında yetişen yönetmenler, devletin stüdyolarında sosyalist gerçekçiliğe uygun filmler yapıyorlardı. Dolayısıyla bu filmlerin büyük bir kısmında gerçekçi olmayan, idealize edilmiş karakterler ortaya çıktı. İdeal bir fabrika işçisi, ideal bir asker, ideal bir çiftçi... İnsanlar oldukları gibi değil de resmi ideolojinin olmasını istediği gibi resmedildiler (Oylum, 2016: 1). Böylece Toplumcu Gerçekçiliğin politik ideallerinin kişileştirildiği erkek ve kadın kahramanlarla dolu bir dünya yaratılmıştır. Yeni Sovyet bireyi anlayışı, Marksizm'in geleceğin uyumlu toplumunda bireyin maksimum gelişiminin olanaklı olacağı düşüncesinden hareketle geliştirilmiştir. Bu bireysel gelişme, insanlığın uzun süreli ve kolektif emek sonucunda oluşan zihinsel, ahlaki ve fiziksel ilerleyişinin öncülü olacaktır (Clark, 2004: 118-119). Dolayısıyla 1930'lu yıllar Sovyet sinemasının iyiden iyiye ideoloji sinemasına dönüştüğü yıllardır. Stalin'in aşırı baskıcı ve sansürcü politikası, sinemayı ve sinema sanatçılarını

adeta sindirmiştir. İdeolojiye uygun “yeni insan” yaratma misyonun verildiği sinema, Stalin döneminde Eisenstein, Pudovkin ve kurgunun büyük ustası Kuleşov dâhil pek çok sinema dâhisini küstürecektir. Sovyet sinemasının yeniden kendi yeteneklerine dönmesi ise ancak Stalin’in ölümü sonrasına kalmıştır (Akbulut, 2012: 134-135).

Rus sineması ideoloji ile olan ilişkisi bağlamında üç ana döneme ayrılabilir: Birinci dönem, devrimden önce melankolik ve sanatsal öğelerin ağır bastığı teatral dönem. İkinci dönem, devrimle başlayan ve sinemanın ideolojik bir araç haline geldiği dönemdir. Bu dönem özellikle II. Dünya Savaşı’ndan sonra inişli çıkışlı bir seyir göstermiştir. Son dönem ise 1980’lerden sonra ortaya çıkan ve Sovyetler’in yıkılmasıyla ortaya çıkan ideolojik bir amacı olmadığı özgür dönemdir denebilir.

4. BÖLÜM

MODERNİZM – POSTMODERNİZM ve SİNEMA

1. Modernite, Modernleşme ve Modernizm

Modernite, modernleşme ve modernizm aynı anlama geldiği düşünülen ve bu nedenle sıklıkla birbirinin yerine kullanılan kavramlardır. Bu düşünce kısmen de olsa doğrudur. Çünkü her ne kadar bu kavramlar farklı vurgulara sahip olsa da hemen hemen aynı şeyi anlatır: Geleneksel dünyadan, yeni ve modern bir dünyaya zihinsel ve yapısal bir değişimi. Bu bağlamda Modernite bir durum, Modernleşme bir süreç, Modernizm ise bu durum ve sürecin kültürel yansımasıdır denebilir.

En genel anlamıyla Modernite, geleneksel düzene karşıtlık içinde olan ve toplumsal dünyanın ilerici iktisadi ve yönetsel rasyonelleşmesini ve farklılaşmasını içeren bir kavramdır. Modernleşme ise modernliğe yakın bir anlamda; iktisadi gelişmelerin geleneksel toplumsal yapılar ve değerler üzerindeki etkilerine işaret eder. Endüstrileşme, bilimin ve teknolojinin gelişmesi, ulus – devlet, kapitalist dünya piyasası, kentleşme gibi toplumsal gelişme aşamalarını anlatan bir kavramdır. Modernizm ise dar anlamıyla 19.yy sonlarında ortaya çıkan, sanatta başatlık kuran sanat hareketleriyle ilişkili üsluplara işaret eder. Geniş anlamı ile de modernliğin kültürü olarak tanımlanabilir (Featherstone, 1996: 21-29). Aslında her üç kavram da geleneksel tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş ve bu süreçte ortaya çıkan değişim ve dönüşüme işaret etmektedir.

“Modernin” kelime anlamı; çağcıl, çağdaş, yeni olup, “Modernizm” de çağcılık, yenilikçilik demektir. Eskiden yeniye bir geçişi ifade etmektedir. Aydınlanma Dönemi ile başlayan Akıl Çağı, modern kavramını gündeme getirerek bu yüzyıldan günümüze kadar gelen çağların modern olarak adlandırılmasını sağlamıştır (Kale, 2002: 29). Dolayısıyla bu yaklaşım modernliği belli bir zaman süreci ve coğrafi çıkış noktasıyla ilişkilendirir. “Modernlik”, 17.yy’da Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder (Giddens, 1998: 11). Geleneksel dünyanın sahip olduğu özelliklerden farklı, yeni bir toplumsal yapıya işaret eden modernliğin başlangıcı olarak genellikle Aydınlanma düşüncesi referans gösterilmektedir.

Modernitenin başlangıç noktasının Aydınlanma düşüncesi olduğu yaygın bir inanıştır. İnsanoğlunun özgürleşmesi ve gelişmesi idealine sahip olan Aydınlanma, doğayı bilim aracılığıyla kontrol etme ve rasyonel düşünce tarzının gelişmesi ile efsanenin, dinin, boş inançların akıldışılığından, iktidarın keyfi kullanımından ve insanın kendi karanlık yanından kurtuluşu vaat etmiştir. Böylece aydınlanma düşüncesine göre bütün insanlığın evrensel, sonsuz ve değişmez nitelikleri ortaya çıkarılabilir (Harvey, 2010: 25). Aydınlanma 18.yy'da akıl, rasyonel bilgi ve bilime olan teslimiyetle başlamıştır. Aydınlanma düşüncesi, modern dünyanın kendisi aracılığıyla meydana geldiği ve yapısal değişimlerle ilişkili kültürel, entelektüel ve ideolojik olarak bir şekilde kendisini inşa ettiği, 17.yy'dan sonra gerçekleşen kapitalist sanayileşme sürecinde meydana gelen modernleşme sürecinin asli ve bünyesel bir parçasıdır. Aydınlanma düşüncesi modernlik anlayışının tamamen merkezinde yer alır (Thomas ve Walsh, 2014: 500-501). Aydınlanma ile beraber Moderniteye geçişi belirleyen dört devrim söz konusudur. İlk olarak Newton'un başlattığı bilimsel devrim, doğrudan Tanrı'nın yönettiği bir doğadan kendini düzenleyen bir doğaya geçişi sağlamıştır. Bilimsel bilgi sayesinde doğanın yasalarının belirleyici olduğu bu devrim diğerlerine de öncü olmuştur. Siyasal devrim ise modern demokrasinin ortaya çıkışı ile ilişkilendirilir. Akla dayalı ve halkın onayı ile meşru olan iktidar demokrasinin temeli olmuştur. Kültürel devrimin temelinde ise düşüncenin laikleşmesi ve rasyonelleşmesi yatmaktaydı. Toplumsal yaşamın temelleri yalnızca rasyonel temeller olmalıydı ve artık din toplumsal yaşamın temelinde yer alamazdı. Son olarak endüstriyel devrim ise emeğin sürecinde ortaya çıkan değişime işaret eder. Bu devrim, aletten makineye geçiştir. Emek sürecinin doğrudan üretici insana değil, makineye bağlanmasıdır. Moderniteyi yaratanın ne olduğunu anlamada bu dört devrimin incelenmesi gerekir ki bunlar bir zihin değişikliği yaratmıştır (Jeanniere, 2000: 97-102). Bu zihniyet değişiminin temelinde, insanlığın önündeki her türlü dogmatik kısıtlamaların ve engellemelerin reddedildiği, aklın ve bilimin yol göstericiliğinde daha iyi bir dünya yaratma ideali vardır. Bu yönüyle bir proje olan modernleşmenin, aynı zamanda bir ideoloji olduğu da sıklıkla dile getirilmektedir.

Aydınlanma düşüncesi ilerleme fikrine kucak açarken her şeyde aklı egemen kılarak insanları kaderci yaklaşımdan kurtarmak istemiş ve bilimsel, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimlere öncülük etmiştir. Modernleşme insanları içinde bulundukları geri kalmışlığından kurtarmayı amaçlar ve toplumbilimlerinde insan uygarlığının genellikle sanayileşme ve laikleşme aracılığıyla uğradığı

ekonomik, siyasal ve toplumsal bir dönüşümdür. Modernitede ilerleme olgusu temel alınarak insanlığın giderek daha iyi ve üstün amaca doğru hareket ettiği kabul edilir (Kale, 2002: 30). Modernite dünya tarihinin; bilime, planlamaya, sekülerizm ve ilerlemeye inanılan son evresi anlamına gelir. Ayrıca, simetri ve düzen, denge ve otorite kurma arzusu da bu dönemin niteliklerindendir (Ahmed, 1995: 20). Bu özellikleri ile modernleşme aynı zamanda tüm dünyanın ilerlemesi ve gelişmesi için izlenecek bir yol ve proje olarak sunulmuştur. Ancak modern proje insana indirgenemeyen tüm bilgi ve değerleri hayattan kovma idealini uzun yıllar muhafaza etmesine rağmen 20.yy'ın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan tablo, modernleşmenin ideallerinin gerçekleşme şansının çok düşük olduğunu göstermiştir. İlk olarak diğer ülkelere empoze edilmeye çalışılan iktisadi ve siyasal modellerin, sanıldığı gibi evrensel ilkeler değil tamamen gelişmiş ülkelerin lehine kurulmuş egemenlik ilişkilerine dayandığı yaygın olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Aynı şekilde siyasal modellerin de eskisi kadar kutsallığı kalmamış, demokrasi ve insan hakları söylemlerinin taşıdığı çifte standart ortaya çıkmıştır. Bunlara ek olarak Marksizm'in de diğer büyük anlatılar gibi tökezlemesi, feminizm hareketinin yaygınlaşması, iletişimimin dünya çapında yaygınlaşıp, bilginin kolay ve ucuz olarak elde edilmeye başlanması (Demir, 1992: 89-92) modernleşmenin sorgulanmaya başlanmasına yol açmıştır.

Ekonomik, siyasal ve toplumsal bir dönüşüme yol açan modernitenin kültürel alanda yaratmış olduğu etki modernizm kavramı ile karşılanmaktadır. Modernizm kavramı dar anlamıyla 19.yy sonlarında ortaya çıkan edebiyat, sanat ve mimari hareketlerini ve biçimlerini işaret ederken, geniş anlamı ile de modernitenin ya da modern dönemin kültürü olarak tanımlanır. Ancak her ne şekilde ele alınırsa alınsın modernizmin tam olarak ne olduğu konusu oldukça karmaşık, muallâk ve belirsizdir. Her şeyden önce modernizm, modern dönemin kültürü olması bakımından modernitenin özelliklerini taşır Ancak aynı zamanda modernitenin pek çok yönü ile de çatışma halindedir.

Modernite çok boyutlu bir olgudur. En genelleştirilmiş biçimi ile de bilim, politika ve sanat alanlarında bölünmüştür. Dar anlamıyla modernizm de sanat alanı ile sınırlandırılmıştır (Hollinger, 2005: 66). 19. yüzyılın sonunda din tarihi ve edebiyat eleştirisinde ortaya çıkan "modernizm" kavramı, 1940'lı yıllardan sonra edebiyat ve sanat tarihinde yaygın olarak kullanılmıştır. Kavram zamanla yalnızca sanatsal bir stil ya da bir özel hareket için değil, aynı zamanda sanat tarihindeki bütün bir dönem için de kullanılmaya başlanmıştır. Fransız ressam Manet ile başlayan bütün sanatsal olarak geçerli hareketler ve stillerin dahil

olduğu bir döneme karşılık gelir (Kovâcs, 2010 :11). Bu bakımdan modernizm belli bir dönemden itibaren başlayan sanat akımlarını, hareketlerini ve stillerini kapsayan bir kavramdır.

Modernist sanatın farklı yönleri olsa da en güçlü yönü, eğilimlerinin özgürleştirici ve bireyin tarafında olmasıdır. Bu yönü ile modernist sanat geleneğin ve dogmatik yerleşik değerlerin karşısında olduğu gibi yenilikçi ve ilerici yönü ile de popüler kültür ve orta sınıf yaşam biçimini reddeden ve yerleşik estetik değerleri yıkmaya çalışan bir anlayışa sahiptir. Bu yönü ile modernist sanat yüksek kültürün bir parçasıdır. Sosyal ve siyasal değerlere toplumun genelinden farklı bakarak eleştirir (Butler, 2013: 125-127). Bu bakımdan Calinescu'ya göre iki ayrı ve kesin biçimde çatışan modernite söz konusudur. Bilimsel ve teknolojik ilerleme, endüstrileşme ve kapitalizmin yol açtığı ekonomik ve toplumsal değişmelerin bir ürünü olan bir evre olarak modernite ile estetik bir kavram olarak modernitenin (modernizm) birbiri ile ilişkileri fazlasıyla düşmanca olmuştur. Bu düşmanca ilişkiye rağmen birbirlerini etkilemekten de geri durmamışlardır. Birinci modernite, burjuva ve orta sınıf tarafından yaratılan uygarlığa denk gelirken, ikinci modernite burjuva karşıtı tavrılara sahip, orta sınıf değer cetvelinden tiksinen ve burjuva modernitesini reddeden bir anlayıştır (Calinescu, 2013: 47-48). Modernitenin bu çelişkisinin en tipik örneklerinden birini sinemada görebilmek mümkündür. Sinema tam anlamıyla modernitenin bir ürünüdür. Modern dönemin bilimsel ve teknik gelişmelerinin bir sonucu olan sinema, kentli kitlelere yönelik popüler bir eğlence biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Dönemin ekonomik, politik ve sosyo – kültürel özelliklerini yansıtır. Ancak bir sanat anlayışı ve biçimi olan modernizm, modern dönemin bir ürünü olan sinemayı daha doğrusu ana akım sinemayı eleştirir. Çünkü modernizme göre sinema, burjuva ideolojisinin bir yansımasıdır.

1.1. Modernist Bir Sanat: Sinema

Modernist sanat anlayışının ne olduğu ve ne zaman başladığı tartışmalı bir konudur. Bu konu sinema özelinde daha da karmaşık bir hale gelmektedir. Sinemasal modernizm kendini, kendi geleneksel biçimleri üzerine estetik bir düşünme ve bunların eleştirisi olduğu şeklinde tanımlamaktadır. Bu tanımlama sinemayı modern sanatın bütün biçimleriyle karşılaştırdırca özel bir vaka haline getirir. Çünkü sinema tarihinin en azından ilk 60 yılı boyunca makul nedenlerle herhangi bir sinemasal gelenekten bahsetmek mümkün görünmemektedir. Kültürel bir gelenek olarak sinema ise ilk olarak Fransız Yeni Dalgasının auteurleri tarafından keşfedilmiştir (Kovâcs, 2010: 16). Bu nedenle Yeni Dalga

hareketinden önce var olan sanatsal ya da avangart film yaklaşımları modernizmin öncülleri olarak kabul edilir.

Modernist sinemanın erken öncüllerinin izleri özellikle 1920'li yıllarda daha belirgin hale gelmiştir. Örneğin 1920'lerin ikinci yarısındaki Sovyet Sineması, bir şeyin biçimden yola çıkılarak üretilmiş olması ile ilgili modernist ilkeleri benimsemiştir. Sergei Eisenstein'ın filmlerinde (*Grev ve Potemkin Zirhlisi* gibi) hızlı kurgu yardımı ile oluşturulan montaj efektleri, diğer avangard Avrupa sinema anlayışlarına ilham kaynağı olmuştur. Fransa'da, 1920'lerin avangard ve gerçeküstücü sineması da bu modernist eğilimin diğer erken örnekleridir (Hayward, 2012: 308). Hatta modernist sinemacılar, sessiz sinemayı modası geçmiş bir kitle eğlencesi olarak değil de kendi kültürel ve sanatsal gelenekleri olarak görmüşlerdir (Kovâcs, 2010: 1). Ancak sinemanın ilk modern dönemi kısa ömürlü olmuştur. Piyasanın kültür politikası Hollywood'da ki modern hareketi engellemiştir. Avrupa'da ise faşizmin ve sansürün etkisiyle gelişmemiştir (Orr, 1997: 12). Bir anlayış olarak "modern sinema"nın ise 1940'lı yıllarda ortaya çıktığı söylenebilir. Erken dönemde de sinemanın sanat olduğu ya da sanat olması gerektiğine dair pek çok düşünce mevcut olsa da klasik ve modern sinema arasındaki karışıklık daha çok savaş sonrası ortaya çıkmış, 1950'lerden sonra yaygınlaşmıştır. II. Dünya Savaşı'ndan önce de yönetmenler belgesel, anlatı filmi ya da avangard film yapmışlardır. "Modern film" ise henüz bir tercih olarak var olmamıştır. Çünkü bir film yapmak zaten modern bir sanat biçimini gerçekleştirmek olarak görülüyordu. Kısa süre sonra ise yönetmenler ve eleştirmenler arasında sanat filmi ile eğlence filmi arasındaki ayrım ortaya çıktı. Sinema sanattı ya da sanat olmalıydı (Kovâcs, 2010: 21-22). Bu nedenle kendisini popüler bir eğlence biçimi olan ana akım sinema ya da eğlence sinemasından ayırması gerekliydi.

Modernist film, yönetmenin stüdyo görevlisi olmaktan çok yaratıcı olarak otoritesi, kendini kaptırmaktan çok düşünmeyi vurgulayan yapısı ve anlatıyı yadsıyarak anlatının ötesine gitmesi ile karakterize edilir (Connor, 2005: 259). Modernizm, estetik ve sanatsal inşa gibi meseleler üzerine yoğunlaşır. Modernist sinema da büyük bir çoğunlukla bu eğilimi sürdürmekte, biçimsel kaygılar içerikten daha çok öne çıkarılmaktadır (Hayward, 2012: 308). Modernist sinemanın genellikle 1950'li yılların sonunda başlayan ve yaklaşık 20 yıl süren bir dönemi kapsadığı düşünülür. Bu dönemin sinemasının, Batı toplumlarının yaşadığı modernliğin eleştirel ve yıkıcı bir yorumu olarak görülebilmesi ve 1960'lara kadar görülen Hollywood stüdyo sisteminin anlatılarından kesin

çizgilerle ayrılmış olması “modern” olarak nitelendirilmesinin nedenleridir (Orr, 1997: 12). En genel anlamıyla modernist sinema, sinemayı sanat olarak gören ve sinemada sanat yapmaya çalışan bir anlayışın ürünüdür. Ticari ve popüler sinemanın yapısını ve işlevini eleştirmektedir. Kitle kültürü karşısında yüksek kültürü savunur.

Modernist sinema, sesin filme eklenmesi, stüdyo sisteminin gelişmesi, Avrupa’da faşizmin yükselmesi sonucu 1950’lerin sonuna kadar ortaya çıkmamıştır. Ancak modernist sinema hareketinden önce de modernist sayılabilecek akımlardan bahsedilebilir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği bunun bir örneğidir.

Yeni Gerçekçilik akımı faşist dönem sinemasının yaklaşımını sorgulayan sanatsal bir başkaldırıyı ve yeniden inşayı simgeler. Bu akım, savaş sonrası İtalya’da yeniden yapılanma sürecinde en belirgin sorunlar olarak gördüğü yoksulluk, işsizlik, çalışma koşullarının bölgeler arası eşitsizliği ve işçi sınıfı ve dışlanmışların sorunları üzerine odaklanmıştır. Dolayısıyla Yeni Gerçekçilik bir sinema akımı olmasının ötesinde savaş sonrası İtalyan toplumunun toplumsal ve estetik olarak yenilenmesi yolunda oluşmuş politik bir hareket niteliği taşır (Özman ve Bağır, 2015: 113-144). Yeni Gerçekçi akım filmlerin öne çıkan bazı özellikleri; doğal mekân, starsız çekim, zaman ve mekân devamlılığında kınılmadır. Bu özelliklerden dolayı bu filmler Hollywood filmlerine karşıtlıkları ölçüsünde sanatın olumlu işareti olarak görülmüşlerdir (Derman, 1993: 39). Ticari sinemanın faşizmle olan ilişkisinin farkında olan Yeni Gerçekçi akım, orta sınıf fantezisinin bütün yapaylığını bir kenara atıp bunun yerine gündelik yaşamları içindeki yoksul insanlara, köylülere, işçilere hitap eden yeni bir sinema türü yaratmaya çalışmıştır. İnsanlar Hollywood ya da Faşist İtalya sinemasına dünyadaki gerçek yaşamı değil filmin hayal dünyasını görmek için gitmişlerdi. Oysa sinema insanlara olduğu haliyle yaşamın görüntülerini iletmeliydi (Kolker, 2011: 343). Yeni Gerçekçi akım, İtalya’da faşizm sona erdikten sonra bir grup sinemacının eski İtalyan sinemasının tüm özelliklerini reddederek daha çıplak bir gerçekliğin peşine düşmesinin bir sonucudur. Bu amaçla çeşitli ilkeler etrafında filmler yapmaya başlayan Yeni Gerçekçi akımına göre; film hayata dair kesitler sunmalı, toplumsal gerçekliğe odaklanmalı, filmin etkisini artırmak için kullanılan dil ve diyaloglar doğal olmalı, profesyonel olmayan oyunculara yer vermeli, stüdyo çekimleri yerine gerçek mekân ve doğal ortamda çekimler yapılmalıydı. Bu dönemde yapılan bazı filmler bu ilkelere yaklaşıp da gerçekte sadece bir film, *De Sica’nın Ladri di biciclette* (Bisiklet Hırsızları – 1948), bu ilkelerin tamamını karşılamıştır (Hayward, 2012: 228).



<https://www.filmloverss.com/bisiklet-hirsizlari-2/>

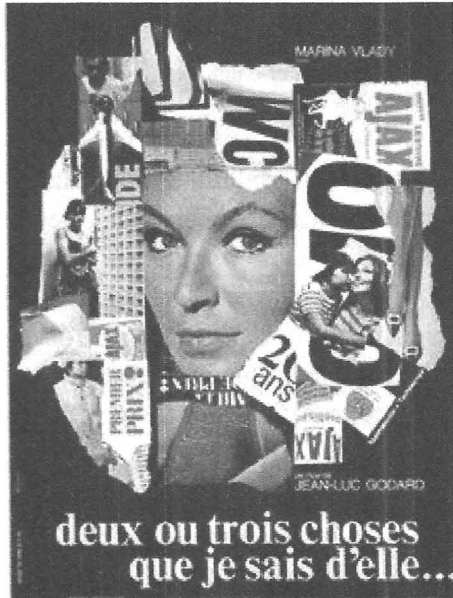
Yeni Gerçekçilik akımının önde gelen filmlerinden olan *Bisiklet Hırsızları*, bu akımın estetiğinin tüm unsurlarını içinde barındırmaktadır. Alt tabakadan insanları anlatan filmde hiçbir sahne stüdyoda çekilmemiştir. Filmdeki her şey sokaklarda kaydedilmiştir. Oyuncuların sinema ve tiyatroyla ilgisi yoktur. Filmin teması, nesnel bir sosyal gerçekliğin arkasına saklanmıştır. Filmin kendi içinde dengede olması için de ahlaki ve psikolojik unsurlar eklenmiştir (Bazin, 2011: 172-177). Böylece film, faşizm sonrası İtalyan toplumunda yaşanan toplumsal sorunları kendine özgü sanatsal bir bakış açısı ile aktararak dünya sinema tarihinde de önemli bir yer edinmiştir.

Modernist eserler döneminin toplumlarında görülen siyasi çatışmalarla girdikleri etkileşimden dolayı belli bir siyasi görüşe eğilim göstermişlerdir (Butler, 2013: 132). Bu bağlamda Yeni Gerçekçilik, İtalyan hükümeti tarafından politik ve sol'a yakın görüldüğü için 1950'lerin başında sonlandırılmasına rağmen Avrupa'nın, ABD'nin ve Hindistan'ın gelecekteki film çalışmalarına muazzam bir etkisi olmuştur. Örneğin Fransız Yeni Dalgası bu akıma çok şey borçlu olduğunu açıkça ilan etmiştir (Hayward, 2012: 229). Ancak Kovács'a göre Yeni Gerçekçilik, modernizmin parçasından ziyade atası niteliği taşır. Bunun iki sebebi vardır. Birincisi Yeni Gerçekçiliğin toplumsal, bazen açıkça politik bağlanımıdır; oysa modernizm soyut, evrenselci kaygılara/konulara odaklanır. Diğeri ise Yeni Gerçekçiliğin öznellikten ve kendini yansıtmadan tamamen

yoksun oluşudur. Oysa bu iki özellik de modernizmin önemli estetik stratejilerindendir (Kovâcs, 2010: 268-269). Bu bakımdan ele aldıkları konu ve anlatı bakımından İtalyan Yeni Gerçekçiliği tam anlamıyla modernist bir sinema olmasa da onun önemli bir öncülü olmuştur.

Sinema tarihinde modernist sinema anlayışı, Fransız Yeni Dalgasının auteurleri tarafından başlatılmıştır. Özellikle 1950 ve 60'ların başında geleneksel/klasik anlatıyı (başı, ortası ve sonu belli, neden sonuç ilişkisini düz biçimde kuran bir anlatı dili) tercih eden sinemaya karşı Fransa'da bir grup entelektüel yaratıcı yönetmenin (Godard, Truffaut, Resnais, Chabrol ...) oluşturduğu Yeni Dalga, sanat filmi, auteur sinema ya da modern sinema olarak nitelendirildi. Modern sinema ya da sanat filmi; kavramsal ve soyut sorunları ele alan, görüntünün göstergenin yerine geçtiği, temanın soyut ve kavramsal olduğu ve çağın sorunlarını sorgulayan filmlerdi. Bu filmler aynı zamanda anlaşılabilir ve kavranamaz oluşlarıyla da tanınırlar (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 22). Yeni Dalga, formülcü ve stüdyo bağımlısı ana akım sinemasına bir tepkidir. Ana akım sinemasının kurallarına kayıtsız bir yaklaşım, daha serbest bir kurgulama biçimi ve gevşek bir şekilde oluşturulmuş senaryo bu akımın ilk filmlerinin ortak noktalarıydı (Graham, 2003: 652). Hollywood sinemasının büyüleyici sahnelerinden uzak, evrensel bir mesajı olan, sıradan insanların günlük yaşamından kesitler sunan, izleyiciyi düşünmeye zorlayan Yeni Dalga filmleri gerçeğe özel bir dikkat göstermek, sorunlara ve olayların karmaşıklığına saygı duymak ve seyircinin gördükleri karşısında etkin katılımını ve eleştirel bir tavır geliştirmesini sağlamak (Vincenti, 2009: 122) amacını taşımaktaydı. Biçim olarak klasik Hollywood stilinden kopuşun yanında sinemasal uzamı tahayyül etmenin yeni yollarını fark eden Yeni Dalga yönetmenleri, bir filmin düşünme biçimini allak bullak edebileceğinin farkına varmışlardı. Bu amaçla sokaklarda çekim yapıp, yeni ve az tanınan oyuncular kullandılar. İtalyan Yeni Gerçekçileri gibi işçi sınıfı hakkında filmler yapmasalar da mülksüzlerin ve marjinallerin yaşamına yoğunlaşmışlardır (Kolker, 2011: 347). Bu bakımdan Yeni Dalga'nın en önemli özelliği, güncel siyasal ve toplumsal konulardan uzak durmasıdır. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin aksine apolitik bir sinema olan Yeni Dalga; kurumsal bunalımlar, toplumsal çelişkiler, göçmenler, emekçi sorunları gibi konularla ilgilenmemiştir. Filmin kahramanları genellikle burjuva sınıfindandır (Teksoy, 2005: 400-401). Ancak bu durumun istisnası Jean – Luc Godard'dır. Yeni Dalga yönetmenleri içinde Godard en politik olanıdır denebilir.

Ana akım ya da egemen sinema anlayışına karşı çıkan Yeni Dalga hareketi; edebiyat uyarlamalarına, kostüm dramlarına ve kitlesel ortak – yapımlara karşı gelen düşük bütçeli filmlerden oluşuyordu. Yeni Dalga hareketinin anlatısı ise çoğu zaman tamamlanmış ve belli bir gerçekliğe sahip, başlangıç, gelişme ve sonuçtan oluşan bir hikâyeye dayanmıyordu. Aktarılanlar daha çok birey odaklı ve hayattan kesitlerdi. Hollywood sineması ve onun yıldız sistemine karşı çıkan Yeni Dalga; burjuva ideolojisi, tüketim, aile, kadın ve cinsellikle ilgili tabuları yıkmaya çalışmıştır. Örneğin Godard'ın 1967 yılında çektiği üç film, *2 ou 3 choses que sa d'elle* (Onun Hakkında Bildiğim İki – Üç Şey), *La chinoise* (Çinli Kız) ve *Weekend* (Hafta Sonu) Yeni Dalga akımın tipik örnekleridir. Filmlerde burjuva mitler (özellikle evlilik, aile ve tüketim alışkanlıkları ile ilgili olanları) un ufak edilip, normal olma durumları kurcalanıp eleştirilir. Bunun yanında tüketim patlaması, nükleer savaş, Vietnam, öğrenci politikaları, ergenlik gibi konular da eleştirel bir bakış açısıyla irdelenmektedir. Örneğin bu dönemin en önemli tüketim nesnesi olan araba, açgözlülük sonucu insanları tüketen tüketim nesnesi, çağımızın canavarı, şiddet ve ölüm makinesi olarak sunulmuştur (Hayward, 2012: 157-163). Böylece Godard, filmlerinde klasik – gerçekçi ve öykünmeci estetiğin kalıplarını bir yana bırakarak eleştirel – entelektüel ve destrüktif biçimde seyirci ile film arasındaki mesafeyi açarak, seyircide eleştirel, estetik – söylemsel bir şuur oluşturmaya çalışmıştır (Şentürk, 2007: 15).



Jean – Luc Godard'ın 1967 yılında çektiği üç filminden biri olan *Onun Hakkında Bildiğim İki – Üç Şey*, Paris'in banliyölerinden birinde yaşayan ve ekstra para kazanmak için hayat kadınlığı yapan bir ev kadınının hikâyesini ele almıştır. Godard tüketim üzerinden bir kadını, hayat kadınlığına yönlendiren yapay arzuları ele alırken bir yandan da aile, kadın ve cinsellikle ilgili tabuları yıkmaya çalışmıştır.



<https://www.filmloverss.com/her-daim-yeninin-pesinde-jean-luc-godard/>

Bir hücre evindeki Maocu öğrencilerin eylem hazırlığını konu edinen *La chinoise* (Çinli Kız) filminde Godard, emperyalizm, devrimci şiddet, politik ve kültürel devrim, sanat, kültür ve kadının toplumdaki yerine ilişkin eleştirel bir bakış açısı sunar. 1967 yılının yaz aylarında bir araya gelen beş genç birlikte emperyalizmi, devrimci şiddeti ve Çin'de hâlihazırda süren Kültür Devrimi hakkında tartışır ve şiddet üzerine kurulu kapitalist ideolojinin sosyalist devrim ile ortadan kaldırılabilceğine inanırlar (<https://www.filmloverss.com/her-daim-yeninin-pesinde-jean-luc-godard/>).



<https://www.filmloverss.com/her-daim-yenin-pesinde-jean-luc-godard/>

Hafta sonu tatili için otomobilleriyle yola çıkan burjuva çiftin başından geçenleri anlatan *Weekend* ise burjuvaziye içine saklandığı steril alanlarından şarı fırlatıp bütün işlevsizliğini, tutuculuğunu, ikiyüzlülüğünü suratına yansıtmaktadır. Filmde Marksist sosyolojik tahayyüle olan bağlılığı nedeniyle sınıf çıkışmasını sürekli olarak anlatısının merkezinde tutan Godard, bu sürreal yaklaşımıyla kendi Fransa panoramasını çizmektedir (<https://www.filmloverss.com/her-daim-yenin-p-esinde-jean-luc-godard/>).

Yeni Dalga akımının çok uzun soluklu olmaması modernist sinemanın bittiği anlamına gelir mi? Kovács bunun öyle olmadığını söylemektedir. Kovács'a göre 1960'lar 1-2) 1960'larda sinema, yönetmenlerin kendilerinin Batı kültürünün temsilcileri olarak görebilmeleriyle birlikte kendisini farklı bir kültürel ortamın içinde bulmuştur. 1960'larda modern sanat sineması, burjuva kültürüne muhalefetini göstermeyi isteyen yeni bir kuşak için yeni bir "zeitgeist" (zamanın ruhu) içinde gelişmiştir. 1970'ler ve 80'ler ise modern sinemanın gerileyişi, modernist ilhamın kaybolmasının gözlemlendiği yıllardır. 1970 ve 1980'lerin ışığında modern sanat sinemasının zayıflaması, sinemaya gidişte azalma ve Batı Avrupa'da pek çok sinema salonunun kapanması, çoğu insan için sinema hayatının sona ermesi anlamına geliyordu. 1990'larda sinemanın işit - görsel

saldırılarına maruz kalması da bu olumsuzluklara eklenen diğer bir unsurdur. Ancak bütün bu olumsuzluklara rağmen bir kategori olarak sanat sineması gerek Avrupa’da gerekse de Uzak Doğu ve İran gibi ülkelerde etkili bir şekilde gelişmeye devam etmiş/etmektedir. Hatta Hollywood bile modern Avrupa sinemasının 1960’larda geliştirdiği anlatı çözümlemelerini kullanmaya başlamıştır. Bu bağlamda günümüzde sanat sinemasının hâlâ varlığını ve canlılığını sürdürdüğünü, ancak 1960’larda bilinen haliyle modernist sanat sinemasının bittiği söylenebilir.

2. Bir Geç Modernlik Denemesi: Postmodernizm

“Modern” kavramına eklenen “post” ön ekiyle oluşturulan ve böylece onunla karşıtlık ilişkisine sahip olduğu ima edilen postmodernite, postmodernleşme ve postmodernizm kavramlarının tanımlanması karşıtlarının ki kadar kolay değildir. Çünkü bu kavramların ne olduğu ve tanımları konusunda üzerinde uzlaşmış bir fikir birliği bulunmamaktadır. En genel anlamları ile postmodernlik, kendine özgü örgütleyici ilkelere sahip yeni bir toplumsal totalitenin ortaya çıkışını içeren bir çağ değişikliği ya da modernlikten kopuşu anlatır. Postmodernleşme ise bazı düşünürlere göre modernleşmeden farklı, yeni bir toplumsal düzene ve dönem değişikliğine vurgu yaparken, bazılarına göre ise modernizminden bir kopuştan ziyade ondan bazı yönleri ile farklılaşmayı anlatır. Postmodernizm ise dar anlamda, sanatsal modernizme karşı bir tepkiyi, tükenmiş modernizmin ötesinde yer alan bir hareketi anlatırken, geniş anlamda postmodernliğin kültürünü anlatmaktadır (Featherstone, 1996: 22-29). Görüldüğü üzere bu kavramların ne olduğu ve nasıl tanımlandığı sorunu eninde sonunda ve mecburen moderniteye dayanmaktadır. Bu durum kavramların tanımlanmalarını muğlak ve tartışmalı hale getirir. Çünkü bu kavramlar modernite, modernleşme ve modernizm kavramları gibi belirgin bir başlangıç noktasına ve sınırlılıklara sahip değildir. Modernite geleneksel dünyadan politik, ekonomik ve sosyo – kültürel yönlerden önemli bir kopuşu anlatırken, postmodernitenin böyle bir şansı yoktur. Çünkü postmodernite, moderniteden farklılaşan yönleri olsa da ona bağlı ve hatta bağımlıdır. Modernite olmadan postmodernitenin bir anlamı yoktur. Postmodernite her bakımdan moderniteden beslenir. Bu nedenle modernite ile postmodernite arasında bir bitiş – başlangıç ilişkisi olmadığı gibi, kesin sınırlar şöyle dursun çoğu zaman bir sınır çizmek bile mümkün değildir. Çünkü çoğunlukla iç içe geçmiş olgulardır. Ancak modernite ile postmodernite arasında kesin bir ayrım ve kınılmadan bahsedilecekse bu durum en fazla kültür ve sanat

alanında gözlemlenebilmektedir. Zaten postmodernizm tartışmaları en başta kültür ve sanat alanında modernizme olan bir tepki biçiminde gelişmiştir.

Postmodernizm terimi edebiyat eleştirisinde modernist hareketin tahrip oluşuna matem tutmak için 1950'lerde kullanılmış bir terimdir. 1960'larda edebiyat eleştirmenleri tarafından kullanılan terim, 1970'lerde önce mimari, sonra dans, tiyatro, resim, film ve müziği kapsayarak daha yaygın ve geniş şekilde kullanılmaya başlanmıştır. 1980'lerin ilk yarısıyla birlikte ise Batı toplumlarının entelektüel hayatlarındaki en mücadeleli alanlardan biri haline gelmiştir (Huyssen, 2000: 209). Fakat postmodern düşüncenin oluşumu çok daha eskilere dayanmaktadır. Örneğin, Nietzsche, Heidegger, Simmel, Weber ve Adorno'nun çalışmalarında göze çarpan uğraşlardan biri de modern akla ve onun doğrularına itiraz etmek olmuştur. Bu bakımdan bu analistler "postmodern" müdahalenin başlatıcısı olarak kabul edilmiştir (Smart, 2000: 318). Hepsinin de bu konudaki ortak vurgusu, modernitenin birey ve toplum üzerindeki olumsuz etkileridir.

Postmodernizm soru işaretleri ile yüklü olan belirsiz bir kavramdır. Moderniteden radikal bir kopuş mu yoksa "yüksek modernizm"e karşı bir başkaldırı mı? Bir üslup mu, dönemleştirmeye sıkı sıkıya bağlı bir kavram mı? Her türlü üst anlatıya (Marksizm, Freudculuk ve Aydınlanma vb.) karşı muhalefete, hep susturulmuş olan başka ses ve dünyalara (kadınlara, eşcinsellere, siyahlara vb.) gösterdiği ilgiden dolayı devrimci bir potansiyeli var mı? Yoksa modernizmin ticarileştirilmiş ve evcilleştirilmiş bir versiyonu mu? Son olarak postmodernizm geç kapitalizmin kültürel mantığı mı? (Harvey, 2010: 57-58). Bu ve benzeri daha pek çok soru aslından postmodernizmin en ayıncı yönlerinden birine vurgu yapar, yani onun belirsiz doğasına.

Postmodernlik; medya, haberleşme ve bilgi sistemlerine ilişkin küreselleştirici nitelikte sanayi – sonrası bir dünyadır. Üretimden ziyade tüketim, homojen bir toplum, kültür ve hayat tarzından ziyade; heterojen bir kültür ve parçalı ve çoğulcu toplumlarla karakterize edilir. Postmodernizm geleneğe, üzerinde ittifak edilmiş değerlere, normatif denetime, mutlakçı bilgi şekilleri ile evrensel inançlara ve standartlara heterojenlik, farklılaşma ve farklılık uğruna karşı çıkmakta ve altını oymaktadır. Çünkü modern dünyayı yönlendirme ve denetim altında tutmaya ilişkin varsayımlar, yöntemler ve amaçlar bütünü artık yararlı değildir (Thomas ve Walsh, 2014: 493). Postmodernizm son birkaç yüzyıldır Batı'da üzerine yaşamın kurulduğu pek çok kültürel kesinliğin bir reddiyesi olarak kabul edilebilir. Postmodernizm insanoğlunun kültürel "ilerleme" ye

bağılılığına olduğu kadar, bu inancı destekleyen politik sistemlere de şüphe düşürmüştür. Postmodernistlere göre Aydınlanma Projesi, bir zamanlar övgüye değer olmuş olsa bile, yeri geldiğinde insanlığı baskı altına almaya ve bir dizi düşünce ve eylem tarzına mahkûm etmeye başlamıştır. Bu yüzden postmodernistler, Aydınlanma Projesi'ne karşı koymakta ve evrenselleştirici teoriler karşısında da daima eleştirici bir tutum sergilemektedir (Sim, 2006, IX). Çünkü Aydınlanma ve dolayısıyla modernleşmenin ilerleme ve kurtuluş idealleri 20. yy'da ölüm kampları, militarizm, iki dünya savaşı, Hiroşima ve Nagazaki gibi deneyimlerle büyük sekteye uğramıştır. Aynı zamanda insanlığı özgürleştirme düşüncesine sahip olan Aydınlanmanın evrensel bir baskı sistemine yol açtığı düşüncesi (Harvey, 2010: 26), Aydınlanma ve Moderniteye yönelik eleştirilerin daha yüksek sesle dile getirilmesine neden olmuştur.

Postmodernizmin ana özellikleri şu şekilde sıralanabilir: Postmodernizm, modernliğe duyulan inancın yitirilmesi ve evrensel bütünlük ilkesine dayalı ideolojilerin reddedilmesidir. Postmodernizm medya çağıyla birlikte vardır. Medya postmodernizmin merkez dinamiğidir. Postmodernizm ile birlikte etnik – dinsel köklere dönüş söz konusudur. Geçmişle bağlar koparılmamış sürdürülmüştür. Postmodernizm kentli bir özellik taşır, metropol merkezdedir. Postmodernizmin bir sınıf ögesi vardır; mimarlar, sahne sanatçıları, sosyal bilimciler, yazarlar, hatta yuppiler postmodernizmin çekirdeğini oluştururlar. Postmodernizm eklektisizme ve farklı imajların karıştırılmasına izin vermekte hatta teşvik etmektedir (Ahmed, 1995: 24-39). Modernite ile postmodernitenin bir karşılaştırması yapılacak olursa şöyle bir tablo ile karşılaşılabilir.

Modern/Modernite	Postmodern/ Postmodernite
Düzen/Kontrol	Düzensizlik/Kaos
Kesinlik/Belirleyici	Belirsizlik/Kararsızlık
Fordizm/Fabrika	Postfordizm/Ofis
İçerik/Derinlik	Stil/Yüzeysellik
İlerleme/Yarın	Durağanlık/Bugün
Homojenlik/Konsensus	Hetorejenlik/Çoğunluk
Hiyerarşi/Yetışkinlik	Eşitlik/Gençlik
Varoluş/Gerçeklik	Performans/Taklit
Tedbirli/Dışa dönük	Oyuncu/Ben merkezli
Tasarlama/Metafizik	Katılım/Parodi
Uyum/Tasarım	Uygunsuzluk/Şans

Kaynak: (Brown, 1993: 22).

Postmodernizm tartışmalarının önemli bir boyutu kuramsal alanda gözlemlenmektedir. Tartışmaların odağında ise postmodernizmin modernite ile olan ilişkisi ve postmodernizmin ne olduğu ya da ne olmadığı yer almaktadır. Bu konuda, kendisi her ne kadar postmodern bir düşünür olmadığını iddia etse de “postmodernizmin en büyük rahibi” (Slatery, 2010: 475) olarak görülen Jean Baudrillard’ın görüşleri önem arz etmektedir. Baudrillard’ın görüşlerinin temelinde Batı toplumlarının eleştirisi yer alır. Baudrillard’a göre Batı’nın “başarısı” aslında bir gelişme ve başarıdan ziyade bir başarısızlık durumudur. Çünkü Baudrillard modernleşen her kültürün özgünlüğünü yitirmekte ve ölmekte olduğunu söyler. Batı toplumları her türlü özgünlüğünü yitirdiğinden dolayı ölmektedir (Baudrillard, 2004: 119-120). Modern toplumlar ilerleme ve gelişme mantığı ile “kusursuz” bir toplumsal yapıya sahip olmuştur. Bütün ütopyalarını gerçekleştirmiştir. Ancak bu durum kıyamet ötesi bir yaşam biçimine ve çağına denk düşmektedir (Baudrillard, 2002: 67). İçinde bulunulan güncel durum, modernliğin ve her alanda özgürlüğün patladığı andır. Modernlik bittiğine göre şimdi olan, simülasyon durumudur. Yani bütün senaryolar gerçek ya da sanal olarak gerçekleştiğine, önceden vukuu bulduğuna göre tüm bu senaryoları yeniden oynatmaktan başka bir şey yapılamaz. Ütopya gerçekleşmiştir. Tüm ütopyalar gerçekleştiği halde sanki gerçekleşmemiş gibi yaşamayı sürdürmek gerekmektedir. Şimdi yapılabilecek tek şey, bitip tükenmez simülasyonlar içinde onları hiper – gerçekleştirmektir. Geride kalan ama kaçınılmaz şekilde yeniden üretilmesi gereken ideal, düş, görüntü ve hayaller sonsuz biçimde çoğaltılarak yaşam devam etmektedir (Baudrillard, 2010: 9-10). Modernizm sonrası ortaya çıkan bu toplumda teknoloji önemli bir rol oynamakta ve gelişen kitle iletişim araçları sayesinde gerçek olmayan bir simülasyon evreni yaratılmaktadır. Baudrillard’a göre bu evrende gerçeklik ilkesi yok olmuş, yerine hipergerçeklik ilkesinin egemen olduğu bir düzen yaratılmıştır. Modernizmin sonuna gelinmiş ve artık Batı’nın yaratacağı ve ortaya koyabileceği başka bir şey kalmamıştır. Başka bir ifade ile Batı tükenmiştir. Ancak Batı, bu tükenmişliği gizlemek adına var olan şeyleri tekrar tekrar üretmekte ve bir hipergerçeklik yaratmaktadır. Bu evrende gerçek ile sanal birbirine karışmış ve neyin gerçek neyin sanal olduğunun ayrımı artık yapılamaz hale gelmiştir. Hipergerçeklik düzeni ise sinema, televizyon, bilgisayar vb. gibi iletişim biçimleri sayesinde tekrar tekrar üretilmektedir. Baudrillard’a göre bu yeni dönemde modernlik yıkılmış, toplumsal sona ermiş, insanlar tüketim toplumunda nesneler tarafından kuşatılmış ve her şey bir imgeye ve görüntüye dönüşmüştür.

Postmodernizm ile ilgili önemli görüşlere sahip bir diğer düşünür Lyotart'dır. Postmodernizmle ilgili görüşlerini *Postmodern Durum* adlı eserinde ele alan Lyotart postmodern durumu; son derece gelişmiş toplumlarda bilginin durumu olarak resmeder. Bu durumu tasvir etmek üzere postmodern kelimesini kullanan Lyotart, "postmodern"i meta anlatılara yönelik inanılmazlık olarak tanımlar ve toplumların postendüstriyel, kültürlerin de postmodern olarak bilinen çağa girdikçe bilginin konumunun değiştiğini (Lyotart, 1997: 11-16) söyler. Lyotart, Batı kültürünün büyük anlatılarının (yani evrensel teorilerinin) günümüzde büyük ölçüde inanılabilirliklerini yitirdiklerinden dolayı reddedilmesi gerektiğini söyler. Büyük anlatılar adını verdiği ve her şeyi açıklayabileceklerine inanan teorileri eleştirmektedir. Lyotart'ın amacı, bireysel yaratıcılığı baskı altına aldığını düşündüğü büyük anlatıların kullandığı otoriteyi yıkmaktır (Sim, 2006: 3-9). Lyotart'ın başlıca odağı epistemolojik olsa da postmodern duruma ilişkin bir toplumsal teoriyi de üstü örtük olarak varsaymaktadır. Lyotart'a göre postmodern toplum bilgisayar, enformasyon, bilimsel bilgi ve ileri teknolojiye yeni ilerlemelerden kaynaklanan hızlı değişme toplumdur (Kellner, 2000: 380).

Jameson'a göre postmodernizm, en azından başlangıçta, modernizm ve onun modellerine karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Postmodernizmi tanımlamanın zorluğuna dikkat çeken Jameson, onu bağlaşıklık bir akım olarak tanımlamanın kolay bir iş olmadığını belirterek, postmodernizmi kendi içinde değil, fakat yerine geçmeye çalıştığı modernizmin kendisine yönelik eleştirilerinden yola çıkarak tanımlanabileceğini belirtir. Jameson'a göre postmodernizm; modernleşme, sanayi sonrası ya da tüketim toplumu; medya ve gösteri toplumu ya da çok uluslu kapitalizm de denilen yeni bir toplumsal yaşamı ve yeni bir ekonomik düzeni anlatan dönemleştirici bir kavramdır. Jameson'a göre postmodernizm, geç kapitalizmin kültürel mantığıdır (Jameson, 2005b: 13-15). Jameson toplumsal gelişmede temel bir kırılma olduğunu ve postmodern duruma benzer bir şeyin ortaya çıktığını öne sürmekte ve bu durumun Neo - Marksist bir çerçevede teorileştirilebileceğine inanmaktadır. Bu bağlamda Jameson postmodernizmi kapitalizmin yeni bir sosyo - ekonomik evresini oluşturan "geç kapitalizmin kültürel mantığı" olarak sunmaktadır. Jameson'a göre, günümüz kapitalizmi hayatın birçok alanına daha çok sızmış ve kolonileştirmiş olup, metalaşma ve kapitalist mübadele ilişkileri; enformasyon, bilgi, bilgisayarlaşma, bilinç ve tecrübe alanlarına benzeri görülmedik ölçülerde sızmıştır. Bu yüzden Jameson postmodernizmi yeni bir tip kapitalist toplumun kültürel mantığıyla ilişkilendirmektedir (Kellner, 2000: 390-391). Jameson, postmodernizmi

yalnızca estetik bir stil ya da estetik özellikler bağlamında ele almaz. Daha çok kültür ile sermeye arasındaki kâr odaklı bir bağ olarak görür (Wayne, 2011b: 103).

Postmodernizmin yeni bir durum, bir kırılma olduğunu düşünenlerin yanında, yeni bir durum olmadığını söyleyen ve postmodernizmi modernizm içinde değerlendiren düşünürler de vardır. Örneğin Bauman'a göre postmodernizm, kendi için modernitedir. Bu modernite, kendi yanlış bilincinin ötesine geçen ve başından bu yana aslında yaptığı şeyin – ki belirsizlik ve çoğulculuk üretimidir – ne olduğunu anlayan, rasyonel düzen ve mutlak hakikat gibi, en başta belirlenmiş amaçlara asla ulaşamayacağı gerçeğiyle kendisini uzlaştırır. Postmodernizm kavramının bizzat kendisi, moderniteye bağlı olunduğu gerçeğinin bir itirafıdır. Bauman'a göre belirli bir toplum türüne işaret etmesi dışında o “post” hiçbir şeydir (Bauman, 2002: 51-52). Giddens da bir post – modernlik dönemine girmek yerine, modernliğin sonuçlarının eskisinden daha çok radikalleştiği ve evrenselleştiği bir döneme doğru gittiğimizi belirtmektedir. Modernliğin ötesinde oluşmakta olan yeni ve farklı bir düzenin ana hatlarını algılayabileceğimizi söyleyen Giddens bu düzene “postmodern” demektedir, ancak bu postmodernlik modernlikten bir kopuşu ifade etmez. Giddens'a göre post – modernizmin bir anlamı varsa, bu en iyi biçimde edebiyat, resim, plastik sanatlar ve mimarideki akım ve stillere işaret etmekle sınırlandırılmalıdır. Bu kavram, modernliğin doğası üzerine estetik düşünümün çeşitli yönleriyle ilgilidir. Postmodernizm, modernizim radikalleşmesidir (Giddens, 1998: 13-48). Postmodernizmin bir kırılma mı yeni ve farklı bir dönem mi yoksa modernizmin bir devamı mı olduğu yönündeki tartışmalarda her iki görüşün de destekleyici argümanları oldukça fazladır. Modernite olmadan postmodernitenin olamayacağı gerçeği modernite ile postmoderniteyi birbirine bağlamakta ve bir kopuşun mümkün olmadığını göstermektedir. Ancak postmodern dönemin moderniteden ayrılan yönlerinin de oldukça fazla olduğu ve bir kırılma yaşandığı da bir gerçekliktir. Aslında bu durum postmodernizmin hiç de yabancı olduğu bir şey değildir. Çünkü postmodernizmin belirsiz ve kaotik yapısına birebir uymaktadır.

Postmodernizme yönelik tartışmalar daha çok kültür alanında yoğunlaşmaktadır. Bu tartışmalar özellikle modernist sanat biçimlerinden ve pratiklerinden koptuğu iddia edilen bir dizi kültürel yapıyı tanımlayan mimari, edebiyat, resim vb. alanlarda yeni “postmodern kültür” biçimlerinin görülmesi ile başlamıştır. Postmodernizm “yüksek modernizm”in ciddiyetinin aksine yeni bir ilgisizlik, şakacılık ve eklektizm içermektedir. Yüksek kültür ve popüler kültür

biçimlerini karıştıran, estetik sınırları altüst eden, sanatın alanını gündelik yaşama kadar genişleten ve çoğaltarak üreten postmodern sanat, bölük pörçük ve eklektiktir. Postmodernizmle beraber yüksek modernizmin ahlaki ciddiyeti yerini ironi, pastiş, kinizm, ticari tutum ve nihilizme bırakmıştır. “Any thing goes” (her şey gider – her şey uyar) tarzı bir popülist estetik, dönemin sanatsal yapıtlarında sıklıkla görülmüştür (Kellner, 2000: 367). Postmodern kültür bu anlamda her durumda yüksek kültürün estetik üstünlüğün ölçütü olduğu yolundaki ayrıcalıklı savların temelini kemirerek zayıflatmıştır. Postmodernizm, yüksek ve aşağı kültür arasındaki ayrımı tasfiye ederek kültürel bir eşitlikçilik doğurma (Stauth-Turner, 2000: 405-417) yönündeki çabaları içerir. Çünkü postmodernizm, modernizmin kültürel elitizmini reddeder. Modernizm popüler olana derin bir şüphe ile yaklaşmış, postmodernizm ise tepkisel olarak popüler kültürü yeni bir bakış açısı ile ele almıştır. Bu yüzden 1950’lerin sonları ve 1960’ların başlarının postmodernist söylemin kısmen modernizmin elitizmine yönelik popülist bir saldırı olduğu söylenebilir (Storey, 2006: 171). Yüksek kültürün aşağıladığı ve dışladığı popüler kültür, postmodernizmin en önemli kaynağı olmuştur.

Postmodernizm evrensel ve toplumsal olarak yaşanan tüm sıkıntılardan modernizmin ilerlemeci ve ütopyacı düşüncesini sorumlu tutmuştur. Postmodernizm bilginin merkezileşmesi ve buna bağlı olarak planlama ve topyekûn kalkınma türünden yaklaşımları aşar. Bu bağlamda postmodern sanat da geleneksel hatta tarihsel olanı dışlayarak kendisini güncel olanla özdeşleştirir (Kahraman, 2007: 14). Modernist sanat zorlayıcı ve baskıcı bir niteliğe sahiptir. Çünkü temel koşulları akılcılık, fonksiyonellik ve evrenselliştir. Postmodern sanat ise etkileyici biçimlere, temsile ve günlük yaşamın tarzlarının karmasına yöneliktir. Bu durum dolayısıyla sayılamayacak kadar çok olasılık yaratır (Odabaşı, 2017: 183). Bu yüzden postmodern kültürel nesneler, tasarlanışlarındaki eklektizm ve konularının anarşisi dolayısıyla çok büyük çeşitlilik gösterirler (Harvey, 2010: 342). Ancak bu çeşitlilik, postmodern kültür ve sanat ürünlerinin eleştirilmesine neden olmaktadır. Örneğin Jameson’a göre bu ürünler ölü gibidir. Çünkü bu ürünler arasında yeni hiçbir şey yoktur. Sadece eski, dönüştürülmüş ve ikinci el ürünler vardır. Bu ürünler geçmişin yağmalanması sonucu üretilmiş yüzeysel ürünlerdir. Bu ise hayal gücünün, politikanın ve hatta neredeyse toplumsalın ölümünü simgeler. Bu görüşe karşı olanlar ise yüzeyselliğin, her zaman kültürde anlamsızlık ve değersizlik anlamına gelmediğini savunur. Postmodernizmde üretilen anlamların, modernizmin büyük yapıtlarından farklı olduklarını ancak önem açısından onlardan hiç de aşağı kalmayacakları savunulmaktadır (Mc

Robbie, 1999: 11-12). Ayrıca bu bakış açısının yüksek kültürün sahip olduğu bir bakış açısı olduğu, postmodern ürünleri değerlendirmede modernist kültür ürünlerinin referans noktası olarak alınmasının modernizmin elitist yaklaşımından başka bir şey olmadığı da sıklıkla dile getirilmektedir.

Postmodernizme yapılan eleştirilerin özellikle postmodernizm – tüketim ilişkisi üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Modern dünya, yapılaşmış sosyal ilişkilerin birbirlerine karşılıklı bağlı kurumlarının sınırlı ve örgütlü bir sistemidir. Modern dünyanın örgütlenmesinin temelinde üretim ve onun toplumsal süreçlere olan hâkimiyeti yer alır. Ancak postmodern dönemde kapitalizm artık üretime uyarlanmaktan çıkıp tüketime uyarlanmaya dönüşmüş ve tüketim de maddi olandan düşünselliğe kaymıştır. Bunun sonucunda, piyasa için mekanik üretim araçları temelindeki seri üretim yerini medya, iletişim ve bilgi teknolojilerine dayalı esnek ve içi boş, kültür temelli bir üretime bırakmıştır (Thomas ve Walsh, 2014: 513-514). Modernizm kendisini daha çok alçak kültür yüksek kültür bağlamında ifade etmiş, kitleyle yalnızca bu kavramlar çerçevesinde teması geçmiştir. Oysa postmodern dönemin böyle bir kaygısı bulunmamaktadır. Postmodern dönem bu bağlamda yüksek kültürü tümüyle bırakmakta, hızla bir alçak kültürün içinde soluk alıp vermeye başlamaktadır. Buradan hareketle de postmodern dönemin kültürünün tümüyle tüketime dayalı olduğu ve kitle kültürü mantığı üstüne oturduğu söylenebilir (Kahraman, 2007: 164). Tüm bunların yanında postmodernizmin; dar anlamda girişimcilikle ve parasal değerlerle içli dışlı oluşu, kültürel üretimin borsanın bir şubesinden başka bir şey değilmişçesine geçici olan şeylere bağlanması, gerçek tarih ve coğrafyayı süper market raflarındaki metaforlanmışçasına birkaç fikir ve görüntü uğruna talan etmesi eleştirilmektedir. Postmodernizm, kaybolan zaman – mekân anlayışının yerine sahte ve taklitçi bir zaman – mekân anlayışı koymaya çabalamış, kültür mirasıyla alay etmiş, dar kapsamlı bir yerellik politikasına saplanıp kalmıştır. Eklektizmi; kültürel, politik ve toplumsal farklılıkların uzlaştırılması çabalarıyla karıştırmıştır. Postmodernizmi zayıflatan hatta bazı yazarlara göre öldüren nitelikler şöyle devam etmektedir: Tüketim ekonomisi tarafından benimsenip kullanılması; bitmeyen akademik tartışmalar; yeni bir şey yaratmayıp durmadan geçmiş, var olanı tekrarlayıp yıkmaya çalışması; bölünmeye oradan da yok olmaya gidişi; iç çelişkileri; yapıtların rahatsız edici oluşu; özellikle medyanın ve tüketim ekonomisinin elinde şiddet ve çirkinlikle beslenmesi (Kale, 2002: 37-38) postmodernizme yapılan eleştiri odaklarıdır.

2.1. Postmodernist Sinema Anlayışı

Genel bir bakış açısıyla postmodernizm, modernitenin birey ve toplum üzerinde yaratmış olduğu birtakım olumsuzluklara tepki olarak modern dönemden farklı bir dönemi ve durumunu anlatır. Bu bakımdan postmodern dönem pek çok açıdan modern dönemden farklı ve çoğu zaman ona karşıt kültürel kodlara sahiptir. Modernizm – postmodernizmin karşıtlığının ifadesini bulduğu alanlarda biri de sinemadır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra, özellikle Avrupa'da etkin olan modernist sinemanın misyonu toplumsal eleştiri ve yeniyi kurma öğeleri olmuştur. Modernist sinemaya göre film, hoş zaman geçirmek ve eğlence için yapılan bir etkinlikten ziyade seyirciyi düşündürmek ve bu düşünmenin etkisinin film bittikten sonra da sürmesini sağlamayı amaçlamalıydı. Modernist sinemanın bu niteliğinin oluşmasında özellikle Avrupa'nın içinde bulunduğu sosyo – ekonomik ve politik koşulların belirleyiciliği söz konusu olmuştur. Örneğin Avrupa'nın yaşadığı faşizm deneyimi, modernist sinemanın ortaya çıkmasında önemli bir etken olmuştur. Buna karşılık postmodern sinema ise seyirciye hoş vakit geçiren filmler yapmayı kendisine amaç edinmiştir. Postmodern sinema anlayışına göre film bittikten sonra izleyicide film ile ilgili bir iz kalmaması sorun değildir (Şaylan, 1999: 79-80). Çünkü postmodern sinema, modern sinemada olduğu gibi sinemanın sanat olması gibi bir kaygı taşımamaktadır. Postmodern sinema ile birlikte sıradan olanla sanat arasındaki sınır ortadan kalkmıştır. Postmodern filmler, modern sinemanın ütöpik ve aydınlanmacı hedeflerini taşımazlar. Sinema artık açıklamaz, aydınlatmaz (Jung vd., 2004: 197). Modernist film, çoğunlukla kendine özgü dünya görüşünü ortaya koyması beklenen yönetmenin kendi kişiliğinin ve bireyselliğinin ön plana çıktığı filmidir. Gerçekçi sinema olarak da adlandırılabilir olan modernist filmlerden postmodernist filmlere doğru kayış anlatıdan gösteriye ya da temsili (temaşaya dayalı) sinemaya doğru bir yön çizmektedir (Sarup, 2004: 249-250). Dolayısıyla postmodern sinemanın eğitici olmak ya da toplumsal ve bireysel sorunlara eğilmek gibi bir hedefi yoktur. Postmodern sinemanın en önemli işlevi eğlendirmek olmuştur.

Postmodern sanat modern dönemin aksine sanatın işlevi veya işlevsel sanat türünden anlayışları kabul etmemektedir. Modern dönemde sanatın hayattan etkilendiğine ve hayatı değiştireceğine inanılır. Geleceğe yönelik hayallerde bulunur. Gündelik olan değil, sonsuz olan sanatın temel sorunsalıdır. Ürettiği ussallığın bir uzantısı olarak dokunulmazdır ve bir bilgi nesnesi haline gelmiştir. Oysa postmodernizm bu anlayışları reddederek sanatı gündelik olanın içinden,

genel geçer şeylerden derler. Sanatın kurucu ögesi pastıştır. Bunun yanında postmodern sanat, modern dönemin doruklarına taşıdığı matematik ussallığı aşarak; onun steril, arınmış ve saf, sezgisel özelliklerine bir tepki olarak tam karşısında yer alır. Sıradan, olağan ve gündelik olanın etrafında oluşur. Eklektisizm, postmodern yapının kurucu öğelerinden biridir. Bu nedenle postmodern sanat daha çok kimlik ve özne kavramı etrafında oluşmuştur. Cinsiyet, cinsellik, etnik, kültürel, dinsel, cemaatsel kimlikler bu dönemde sanatın temel belirleyicileri olmuştur (Kahraman, 2007: 17-18). Modern sinema kendisine büyük ya da küçük evrensel olan ve bireyi ilgilendiren sorunları konu edinirken; bu sorunlar postmodern dünyada anlamsız kalmış, öyküler küçülmüştür. Postmodern dönemde özne parçalanmış, yaratıcı yönetmenler tarihe karışmış, sadece şimdiki zamanı deneyimleyen bireyler yaratılmış, eski öykü, tür ve filmlerden alıntılar yapılmış, geçmiş ile şimdi arasındaki sınırlar silinmiş, cinsellik metalaşmış, tüketim kültürü yükselmiştir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 29). Modernist sanat ya da sanatçının toplumsal gerçeklikle ve toplumsal gerçekliği yaratmayla doğrudan bir ilişkisi vardır ya da olmalıdır. Postmodern sanat ya da sanatçı ise toplumsal gerçeklik ya da toplumsal gerçekliğin şekli ile ilgilenmemektedir. Dolayısıyla postmodern kültüre bağlı olarak sanat bir temsil değil, bir taklit haline gelmiştir. Günümüzde sanat eserinin önemi reklam ve ünle ölçülmektedir. Hitap ettiği kitle ne kadar büyükse sanat eseri de o kadar büyüktür. Röprodüksiyon ve kopyalama makinelerinin verimliliği sanat eserinin büyüklüğünü de belirlemektedir. “Orijinal” kavramının ortadan kaldırılmasıyla önemli olan şey, neyin kopyalandığı değil, kaç kopyanın satıldığıdır (Bauman, 2000: 142-144). Dolayısıyla postmodern sinemanın başarı ölçütünü gişe gelirleri belirlemektedir. Modern dönemin önemli gördüğü ve üzerinde durduğu kültürel kalıplar yıkılmış, postmodern döneme uygun yeni kültürel kalıplar sinemanın ana teması haline gelmiştir.

Postmodern sinema doğal olarak kendi döneminin kültürünü yansıtır. Postmodernizm genellikle nostaljik; geçmişe duyulan tutucu özlem; geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme; gerçek ve onun yeniden sunumu; açık bir pornografi; cinsellik ve arzusun metalaşması; tüketim kültürü; endişe, yabancılaşma, öfkeyle ve kopuşla biçimlenen yoğun çöşkusal yaşantılar şeklinde tanımlanır. Bu özellikler aynı zamanda postmodernizmin sinemaya yansıyan yönleridir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 23-24). Bunların yanında postmodern sinema genellikle; parlak yüzeyleri, metinlerarasılığı, bilgiçliği, göndergeselliği ve geçmiş biçim, tür ve üslaplara olan nostaljik özlemi açısından

tanımlanır. Bütün bunlara ek olarak postmodern sinema sonsuz bir meta ve arzu döngüsü örneği verir (Hill, 2006: 212). Bütün bu özellikleri ile postmodern sinema, modernist sinemanın tam karşısında yer alır.

Sinemada postmodernist örneklere özellikle 1970’li yıllardan sonra rastlandığı söylenebilir. Bunun yanında tıpkı modernist sinemada olduğu gibi postmodern sinemanın da belli bir coğrafyası vardır. Modernist sinema nasıl ki Avrupa’da (özellikle Fransa) ortaya çıkmış ve gelişmişse, postmodern sinema da Hollywood ürünüdür. Çünkü postmodern sinema pazarı, Amerikan ürünlerinin egemenliği altındadır (Hill, 2006: 124). Bu durumun ortaya çıkmasında Avrupa ve Amerika’nın tarihsel gelişim sürecinin ve toplumsal özelliklerinin farklı olmasının etkisi vardır. Sinema en baştan beri popüler ve ticari bir araç olmuştur. Ancak sinemanın bir endüstriye dönüşmesi Amerika’da gerçekleşmiştir. Hollywood sinemayı her zaman ticari bir ürün olarak görmüş ve bu bakış açısı hiç değişmemiştir. Tüketim kültürünün bir parçası olan postmodern sinemanın da Amerikan kaynaklı olması bu bakımdan anlamlıdır. Ayrıca Amerikan toplumunun farklı etnik, dini, politik ve kültürel unsurlardan oluşmuş parçalı yapısı, postmodern kültürün ortaya çıkması için uygun bir zemin yaratmıştır.

Postmodern dönem, imgelerin hâkim olduğu bir dönemdir. İmge üreten bir araç olan sinema da bu dönemin en önemli araçlarının başında gelir. Çünkü postmodern kültür izleyen bir kültürdür. Postmodern birey de film ya da televizyon izleyen bir röntgencidir. Metişim çağında gösterge, gerçeklik olmuştur (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 29). Bu nedenle özellikle göstergeler, imgeler ve gösterge sistemleri ile daha çok ilgilenen postmodern toplumlara, “sinemalaştırılan” toplumlar denilebilir. Çünkü postmodern toplumlarda “gerçeklik” giderek daha çok sahnelenmektedir. Toplumsal üretim ve gündelik deneyimler de sahnelenen sinemasal emsallerine göre değerlendirilmektedir. Morin’in iddia ettiği üzere postmodern dünyada insan bir “homo sinematografikus” haline gelmekte, toplum ise gittikçe sinemalaşmaktadır (Diken ve Laustsen, 2011: 24). Postmodern dönem görsel ve sinemasal bir dönemdir. Postmodern dönemin özellikleri olan bunalımı, belirsizliği, kargaşayı, şiddeti, parçalanmışlığı aktarmada sinema diğer sanat dallarının önüne geçmiştir. Postmodern dönem kendini yalnızca kameranın gözünden akan yansımalar aracılığıyla tanımlamakta, bir bakıma sinema ve televizyon çağın gerçekliğini oluşturmaktadır. Postmodern dünya, sinema ve televizyondan akan imgelerle ve anlamlarla yakalanabilmektedir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 14). Baudrillard’ın iddia ettiği gibi popüler kültür dışındaki toplumsal dünya

ölmüştür. Sinema ise günümüzde yalnızca popüler kültürün diğer gösterenlerine göndermede bulunabilmektedir (Hill, 2006: 125). Postmodern dönemde yaratıcılık ölmüş, her şey gerçekliği taklit eden birer simülasyona dönüşmüştür. Sinema da gerçekliği taklit ederek simülasyon yaratan araçların başında gelir.

Modernizm ve postmodernizm tartışmalarının bir boyutunu postmodern bir sinemanın gerçekten var olup olmadığı konusu oluşturur. Modernizm ile postmodernizm arasında kesin sınırların olmaması çoğu alanda olduğu gibi sinemada da bu iki olgunun pek çok kez üst üste çıkışmasına neden olmaktadır. Modernist yaklaşım içinde nasıl ki zaman zaman postmodern yaklaşımlar ve temalara rastlanmaktaysa, postmodernist yaklaşım içinde de modernist anlayış ve temalar görülebilmektedir. Bunun yanında postmodern bir sinemanın olmadığını, sinemada postmodern olarak nitelendirilen pek çok özelliğin aslında modern sinemada da var olduğunu düşünenler vardır. Örneğin Orr'a göre (1997: 12-26) günümüzde bütün sinema modernidir. Çünkü bugün postmodern ya da neo – modern olarak adlandırılan sinemayı tanımlayan ironi, pastiş, kendini yansıtabilme ve her şeyi vurgulayabilme gücü, sinemanın modernlikle sürekli etkileşiminin başlıca özelliğidir. Ancak özellikle iki önemli olay bu durumu tartışmalı hale getirmektedir. Birincisi; etkileyici özel efekt teknolojisinin gelişmesi ile geniş bütçeli bilim kurgu, korku ve şiddet filmlerinin itibarının yükselmiş olmasıdır. İkincisi ise Hollywood'un, "modern" in teknik ve biçimsel özelliklerini özümserken, onları aynı zamanda değiştirmiş olmasıdır. Postmodernin öncüllerinden biri, aynı metnin entelektüel ve sıradan okunuşlarının ikisinin de haz vermesinin olasılığını öne süren Eco'nun çifte okumasıdır. Ancak Hollywood, türdeş izleyici ve piyasanın talepleri karşısında bir strateji olarak çifte okumayı farklılaştırmış ve tehditkâr bir hale getirmiştir. Örneğin; ahlaki önermeler olduklarını iddia eden melodram türlerinin en güçlüleri artık sağa ve sola, siyahilere ve beyazlara, erkeklere ve kadınlara, barışseverlere ve şiddet yanlılarına, potansiyel tecavüzcülere ve potansiyel kurbanlara aynı anda seslenmek için çelişkili iletiler içermektedir. Dolayısıyla en güçlü Hollywood ürünleri, klasik dönemde bile görünmeyen biçimde şizofreniye eğilimlidir. Bu nedenle yüksek gişe değerlerine sahiptir.

Postmodern sinemanın modern sinema ile etkileşimde olduğu bir gerçekliktir. Ancak Orr'un belirttiği gibi postmodern sinema sadece özel efektleriyle ve şizofrenik yapısı ile modernist sinemadan ayrılmaz. Bunun yanında modernist sinemanın ilkeleri ve anlatısından farklılaşan yönleri de vardır. Bu bakımdan Postmodern sinemanın ayırt edici bazı temel özellikleri şunlardır:

Metinlerarasılık

Pastiş ve parodi

Zaman ve mekân sıkışması

Sunulamaz olanı gösterme (şiddet ve cinsellik vb.)

İrk, cinsiyet sınıf gibi modern dönemde ele alınmayan konuları ele alma

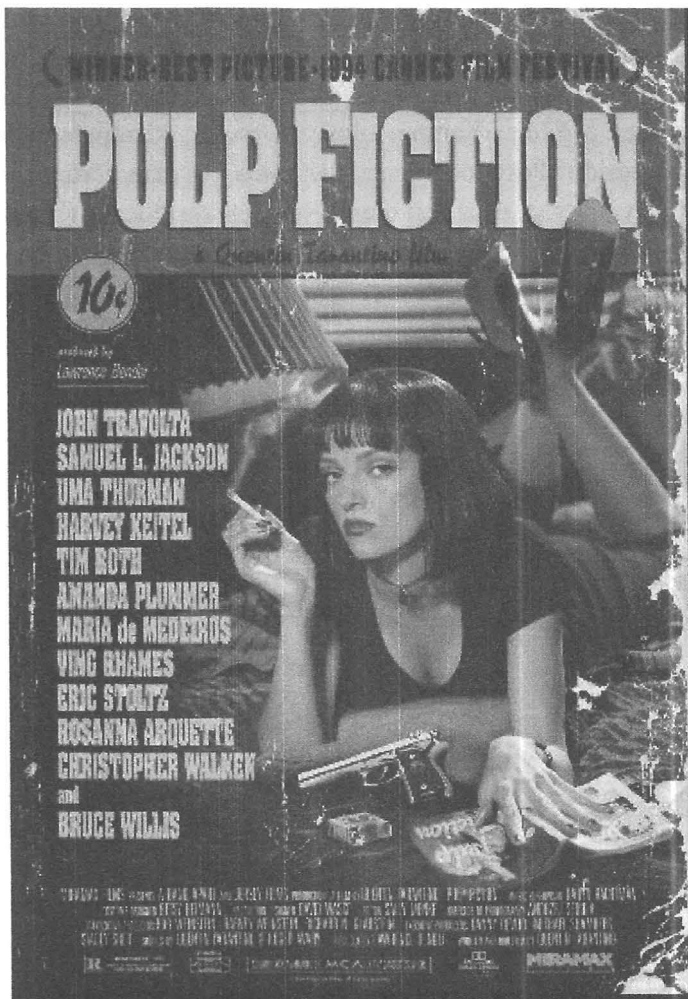
2.1.1. Postmodern Sinemada Metinlerarasılık

Metinlerarasılık; bütüncül bir yapıya kavuşturulması amacıyla bir edebî metnin dokusuna hem edebiyat alanından hem de başka alanlardan metin parçalarının katılması (<https://sozluk.gov.tr/>) olarak tanımlanır. Kabaca, iki ya da daha çok metin arasında bir alış veriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimidir (Aktulum, 1999: 17). Özellikle postmodern dönemde kültürel metin üretiminde sıklıkla kullanılan metinlerarasılık, aynı veya farklı türden metinlerin birbiri ile kesişmesini anlatır. Postmodern sinemanın sık sık kullandığı bu metot sayesinde filmler sıklıkla birbirine göndermelerde bulunmaktadır.

Metinlerarasılık iki ya da daha fazla metin arasındaki ilişkiye gönderme yapan bir terimdir. Aslında tüm metinler kaçınılmaz olarak metinlerarasıdır, yani diğer metinlere gönderme yaparlar. Bir dereceye kadar da bütün filmler zaten her zaman metinlerarasıdır. Ana akım sinemada en açık metinlerarası film yeniden yapımdır (remake) (Hayward, 2012: 364). Ana akım sinemanın yanında modern sanat sineması da metinlerarası anlatı tarzını kullanmıştır. Birçok sembolik ve söyleme dayalı metinlerarasılık durumunu modern sinemada görmek mümkündür. Ancak modern sinema metinlerarasılığı, eleştirel anlamı ortaya koymak için, kendi kalıplarında mesaj içeren, yeni bir şey söyleyen ve bir hikâye anlatan sanat eseri yaratırken kullanmaktadır. Postmodern sinema ise metinlerarasılığı, sanatsal bir kaygı ya da anlamlandırma sürecinde bir öge olarak değil yüzeyselliğin ve eğlencenin tamamlayıcısı olarak kullanır (İspir ve Kaya, 2011: 95-96). Postmodern sinemanın metinlerarası tarzı izleyici için çoğu zaman oldukça eğlenceli, içeriği zenginleştirici ve hatta bazen zekice bulunabilir. Ancak bazı eleştirmenler bu tarzın yaratıcı sinemaya zarar verdiğini düşünmektedir.

Postmodern sinemanın metinlerarasılığı kullanımında özellikle Quentin Tarantino filmleri diğer filmlere gönderme yapmanın en iyi örneklerini verir. Mesela *Pulp Fiction/ Ucuz Roman* (1994) filminde dekorların çoğunda Edward Hopper'ın resimlerine gönderme yapılır. Tarantino, Jean Luc Godard'ın filmsel

metinlerine gönderme yaptığını kabul eder. Film içindeki karakterler de metinlerarasıdır (Hayward, 2012: 364-365).



Pulp Fiction klişe konuların bir araya getirilmesi ile oluşmuştur. Filmde karakterler ve bazı sahneler daha önce çevrilmiş olan filmlere göndermeler yapar.

https://www.imdb.com/title/tt0110912/mediaviewer/rm1959546112?ref_=tt_mv_prev

2.1.2. Postmodern Sinemada Pastiş ve Parodi

Parodi, ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütünü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir oyun türüdür. Pastiş ise başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getirilen sanat eseri (<https://sozluk.gov.tr/>)

olarak tanımlanır. Metinlerarası ilişkilerde kullanılan yöntemlerden olan pastiş (öykünme) ve parodi (yansılama), öteki metne gönderme yaparak onu biçim ya da içerik düzeyinde taklit etme işlemidir. Postmodernizmin temel özelliklerinden biri parodi ve pastıştır. Parodi muhalif sanatın alanıdır. Pastiche ise önceki tür ve tarzların taklidine dayanır ama parodiden farklı olarak taklidi ironik değildir. Bu nedenle de yıkıcı değildir. Yaratıcı olmayan pastiş, kendinden önceki şeyin (parodi) bir gölgesidir. Postmodern sanatlar zaten var olan görüntü ve nesneleri toplar, onları ya yineler ya da aynısı olarak yeniden keşfederler (Hayward ,2012: 362). Jameson'a göre (2005b: 15-16) pastiş, postmodernizmin en önemli özellik ya da uygulamalarından biridir. Pastiche; öykünme, diğer biçimlerin taklidi, öteki biçimlerin aşırı kullanımları ve biçimsel seçirme ile ilişkilidir. Pastiche, boş ve mizahi anlamını yitirmiş bir parodidir.



<http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-7524/fotos/detalle/?cmediafile=21241389>

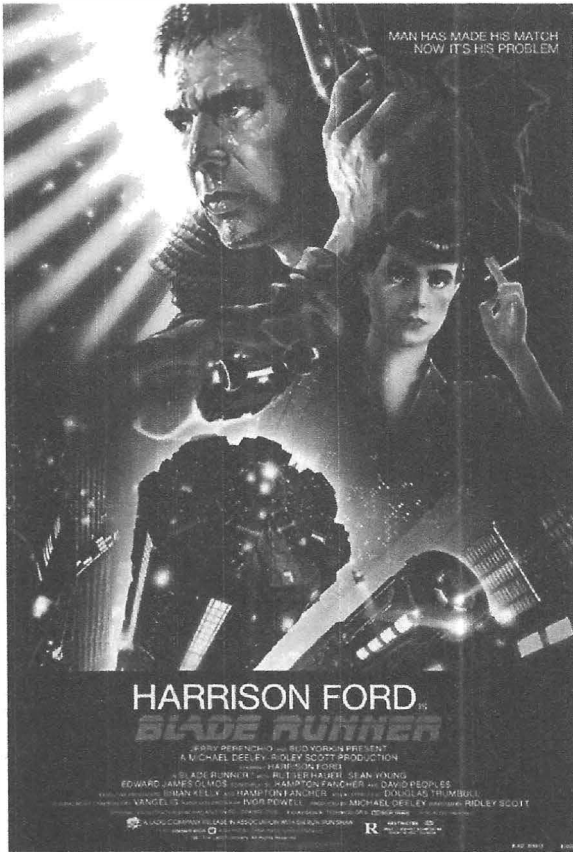
Postmodern sinema, kendisinden önce üretilmiş filmlerden görüntüler ve sekans parçalarını yeniden seçer. Bu bakımdan görsel sanatlar geçmişe, yönetmenin istediğini almak için yağmalayacağı bir süpermarket kaynağı olarak bakar. Bu durum özellikle ana akım postmodern sinemanın gerçeğidir. Örneğin Quentin Tarantino'nun 1991 yılı yapımı *Reservoir Dogs* (Rezervuar Köpekleri) filmi, postmodern sinemanın parodi ve pastiş özelliklerini en yansıtan örneklerin başında gelir. Tarantino, geçmişten alıntılarını seçer ve onları acımasızca altüst eder. Örneğin, filmde yaklaşık 10 dakika süren işkence sahnesi aynı zamanda komiktir. Çünkü filmin karakterlerinden Bay Blonde, bir yandan işkence yaparken bir yandan da 1970'lere ait bir şarkı eşliğinde dans etmektedir. Filmde şiddet sahneleri geçmiş filmlerdeki şiddet sahnelerini hatırlatırken, aynı zamanda

2.1.3. Postmodern Sinemada Zaman ve Mekân Sıkışması

Postmodernizmin en önemli özelliklerinden biri zaman ve mekânın sıkışması ve parçalanması olgusudur. Postmodern dönemde gerçeklik, yerini hipergerçekliğe ya da imgesel gerçekliğe bırakınca, gerçekliğin zaman ve mekânla olan bağlantısı da kopmuştur. Artık gerçeklik üretilen bir imgeye dönüşmüştür. Böylece zaman ve mekân da aynı şekilde üretilen gerçeklikler haline gelmiştir. Dolayısıyla postmodern sinemada zaman ve mekânın gerçekliği yok olmuş, hipergerçek bir zaman ve mekân yaratılmıştır.

Harvey (2010: 342-348) zaman ve mekân sıkışmasının postmodern yapıtlarda nasıl temsil edildiğinin örneğini sinema üzerinden vermektedir. Zaman – mekân sıkışmasını anlatması bakımından tüm sanat dalları içinde sinemanın en güçlü kapasiteye sahip olduğunu belirten Harvey, 1982 yılı yapımı *Blade Runner* (*Bıçak Sırtı*) filmi üzerinden postmodern dönemde zaman – mekân sıkışmasının bir tahlilini yapar. Popüler bir bilim kurgu olan *Blade Runner*, 2019 yılında Los Angeles'ta geçer. Genetik olarak imal edilmiş ve “kopya” olarak anılan küçük bir insan grubunu ele alan filmde, insanlardan hiçbir şekilde ayırt edilemeyen ve bütünüyle insanın röprodüksiyonu olan kopyalar, kısa dönem çalışacak yüksek vasıflı ve esnek işgücünün en üst biçimi olarak tasarlanmıştır. Dört yıllık bir yaşam süresi olan kopyaların, bu durumu değiştirmek için tasarımcılarına ulaştıklarında tasarımcılarından aldıkları cevap, yaşamlarının kısa oluşunu fazlasıyla telafi edecek bir avantaja sahip olduklarıdır. Bu avantaj, kopyaların kısa yaşamlarını inanılmaz bir yoğunlukta yaşamakta oluşlarıdır. Yani postmodern yaşamın merkezinde yer aldığı düşünülen zamanın şizofrenik koşuşturması içinde. Ayrıca çok geniş bir mekân üzerinde kendilerine muazzam bir deneyim birikimi sağlayan bir akışkanlıkla hareket etmektedirler. Kişilikleri birçok bakımdan anında aktarılan küresel iletişimin zaman ve mekânına uymaktadır. Aynı zamanda kopyalar, olmayan gerçek tarihlerini de imal edebilirler. Çünkü tarih, herkes için bir fotoğrafın oluşturduğu kopya edilebilir bir kanıta indirgenmiştir. Dolayısıyla filmde zaman ve mekân, tekrar tekrar üretilebilen hipergerçek olgular olarak imgelelenmiştir. Bütün bunların yanında film, yarattığı ortam ile de postmodern bir görünüm sunmaktadır. Sokaklarda ve iç mekanlardaki kaos ve çürümenin gerisinde yükselen teknoloji dünyası, güçlü tekellerin varlığı, farklı milletlerden oluşan kent ve farklı dillerin karışımı olan “kentçe” dili, kentin sokaklarının verdiği kaotik duygu, postmodern kargaşayı sergileyen bir mimari (piramit tasarımı bina, sokaklarda Eski Yunan ve Roma sütunları, alışveriş merkezlerinin tasarımında Maya, Çin, Doğu ve Victorya

dönemi İngiltere'si ve çağdaş dönem mimarisi tasarımlar), geçmişin tasarımı nesneler ve genetik kopyalar, filmin postmodern estetiğini oluşturmaktadır. Sonuç olarak; Harvey'e göre *Blade Runner*, estetik üretim ve zaman – mekân sıkışması bağlamında yerleştirilmiş postmodernist temaların sinemanın olanakları kullanılarak ele alındığı bir bilimkurgu örneğidir.



Harvey'e göre *Blade Runner* zaman – mekan sıkışmasını en iyi anlatan filmlerden biridir. Aynı zamanda postmodern sanatın ve dönemin pek çok özelliğini de içinde barındırır.

(https://www.imdb.com/title/tt0083658/mediaviewer/rn3676975360?ref_=tt_ov_i)

2.1.4. Postmodern Sinemada Sunulamaz Olanı Gösterme

Postmodern dönem kültürün öne çıktığı ve bu zemin üzerinde istikrarsız bir dünyanın yaratıldığı bir dönemdir. Postmodernizm, kültürü toplumsal hayatın temel unsuru haline getirmiştir. Postmodern dünya, yüzey ve görüntü seviyesinde var olan; tarihsel ve zamansal olmaktan ziyade derinliksiz ve mekânsal; kimliğin taklit edildiği; heterojenliğin özden mahrum olduğu; eylemin tüketim temasının

çeşitli şekillerinden oluştuğu; geleneğin ve geçmişin bir değerinin bulunmadığı veya tarz ve zevklerin kültürel pazaryerinden ayrı bir gerçekliğinin olmadığı bir dünyadır. Dahası bu kültür dünyasında onun ürünlerinin örgütlenebileceği, değerlendirilebileceği ve derecelendirilebileceği evrensel ve hiyerarşik hiçbir ölçüt yoktur. Aksine tehlike “ne yapsan yeridir” anlayışındadır (Thomas ve Walsh, 2014: 520-521). Postmodern dönem, sınırların ortadan kalktığı, belirsizliğin ve kaosun hâkim olduğu şizofrenik bir dönemdir. Şiddet, cinsellik ve haz dönemin ayırt edici özelliklerindendir.

Postmodern dönemde özellikle şiddet, cinsellik ve haz gibi tüm aşırılıkların ortaya çıkması Jean Baudrillard’a göre modernliğin patlaması, her alanda özgürlüğün patlamasının bir sonucudur. Politika, cinsellik ve sanat alanında bir öncünün ve dolayısıyla eleştirinin olmaması ve modernliğin beklenen gelişmelere yol açmaması bir anlamda her şeyi özgür bırakmıştır (Baudrillard, 2010: 9-18). Bu özgürlüğün ifadesini bulduğu alanların başında da sinema gelmektedir. Postmodern sinema “ne olsa gider” anlayışının hâkim olduğu ve aşırılıkların patladığı şizofrenik bir yapıya sahiptir. Özellikle şiddet ve cinsellik gibi ana akım ve modernist sinemada belli kurallara tabi olan ve belli bir amaca hizmet eden olgular, postmodern dönemde yüzeysel ve eğlence amaçlı kullanılmaya başlanmıştır.

Postmodern sinemanın şizofrenik yapısı, cinsellik ve şiddet gibi olguları açıkça kullanması konusunda Norman Denzin, David Lynch’in yönetmenliği yaptığı 1986 yılı yapımı *Blue Velvet (Mavi Kadife)* filminin iyi bir örnek olduğunu söyler. Denzin’e göre bu gibi filmler, postmodern metinler için benimsenen iki önemli özelliği sergilemektedir. Bunlar; geçmiş ile şimdi arasındaki sınırların ortadan kalkması ve sunulamaz olanı (örneğin şiddet, sado – mazoşist olaylar vb.) izleyicinin gözleri önüne getirmesi ile özel yaşam ve kamusal yaşam arasındaki alışılmış sınırları alaşağı etmesidir. Örneğin *Blue Velvet* geçmiş ile şimdi arasındaki sınırları hicvetmeye, bu sınırlarla dalga geçerek onları ortadan kaldırmaya ve sunulamaz olanı sunmaya ilişkin başarılı bir postmodernist filmidir (Sarup, 2004: 251). Filmde, kahraman farklı iki dünya arasında gidip gelmekte ve zaman ögesi dışlanmaktadır. Filmde hangi dünyanın gerçek hangisinin gerçek dışı olduğu belli değildir. Böylece dünyanın ya da herhangi bir gerçeklik algılamasının bütünlüğü bir temsiline mümkün olamayacağı düşüncesi yansıtılmaktadır. Bunun yanında şiddet, uyuşturucu ve yeraltı dünyası gibi olgular herhangi bir yargı söz konusu olmadan yansıtılmıştır (Şaylan, 1999: 80). Denzin’e göre. (aktaran Connor, 2005: 263-264) film, farklı

türleri ve tür beklentilerini olanaksız ve tedirgin edici biçimde bir araya getirmektedir. Film, taşra film geleneği ile pornografik kült filmi postmodernist tarzda bir araya getirmiştir. “Uygunsuz” olanla (çürümüş kulaklar, cinsel aşırılık, vahşet, delilik) sıradan olanı karıştırma ve bu ikisini ayıran sınırları sorgulama biçimi de postmodernisttir. Film postmodernist yapan diğer bir yönü zamanı ele alış biçimidir. İzleyici, filmin hangi dönemde geçtiği konusunda emin olamamaktadır. Çünkü film 1940 ile 1980 yılları arasında gidip gelen imgelere sahiptir. Böylece filmde geçmişin ikonları canlandırılır, onlarla alay edilir ve bir ölçüde onlara saygı gösterirken, aynı zamanda onları şimdiye yerleştirir. Son olarak Denzin, *Blue Velvet* filmini kültürel olarak direnişçi bir film gibi sunmakta ve postmodern bireylerin bu gibi filmleri istediğini söylemektedir. Çünkü bu filmlerde kendi cinselliklerini, kendi mitlerini, kendi şiddetlerini ve kendi politikalarını bulmaktadırlar.



Blue Velvet postmodern sinemanın en belirgin örneklerinden biridir.

(<https://www.imdb.com/title/tt0090756/mediaviewer/rm3029369856>)

Norman Denzin, *Blue Velvet* gibi postmodern filmler için birkaç yorum noktası saptamıştır (Denzin’den aktaran Yamaner, 2007: 65-66):

1. *Blue Velvet* gibi filmler geçmiş ile şimdi arasındaki sınırları ortadan kaldırmakta ve ele alınan konuyu şimdiki zamanın kesintisizliği içine yerleştiren bir zamanla değerlendirmektedir.
2. Bu filmler, sunulması güç sahneleri (çürüme, kulak kesme, cinsel şiddet, vahşilik, homoseksüellik, kadınların aşağılanması, sado – mazoşist ritüeller, alkol ve uyuşturucu kullanımı vb.) özel yaşamla toplumsal yaşamın sınırlarını zorlayarak sunmaktadır.
3. Bu tarz filmlerin sunduğu vahşi cinsellik ve şiddet, postmodern dönemin hem korktuğu hem de içine itildiği özgürlük ve kendini ifade biçimlerini yansıtmaktadır.
4. Bu tarz filmlerde kadınlar, cinsel obje olarak görülmekte, cinsel ve fiziksel şiddete maruz kalmaktadır. Kadınlar modern sinemada olduğu gibi saygın, orta sınıf ve evli kategorisinden; seksüel ve saygınlığı olmayan, dolayısıyla ikinci kategoride görülür.
5. Bu filmler, geçmişle nostalji bağlamında bir ilişki kurma çabasında değildir. Geçmiş günümüzde yansıtmaktadır.
6. Bu filmler uyuşturucu bağımlılığı, cinsel sapkınlık, hap kullanımı ve alkolizm gibi sorunların toplumun merkezine dek uzandığını ve bunların getirdiği şiddetin toplumun her kesimine kadar ulaşabileceğini gösterir.

Postmodern sinemanın ayırt edici özelliklerinden biri de şiddetin kullanımıdır. Şiddet, gerçek yaşamda maliyetli, riskli ve çevreye zarar vericidir. Hikâye anlatımında ise genellikle açık, berrak, çekici ve öğretici olmuştur. Şiddet öyküleri, en baştan beri insanlığın varlığına ve kurulu düzene bir tehdidi sembolize eder. İnsanoğlunun yaşamının başladığından beri hikâyeler; bu tehditle nasıl savaşıldığını, düzenin nasıl (çoğu kez şiddet kullanılarak) yeniden kurulduğunu ve bunu ihlal edenlerin nasıl kurban haline dönüştüklerini gösterir. Mutlu sonla biten formüllü şiddette suç işleyenler ölür, kahramanlar ölse dahi zihinlerde yaşamaya devam eder (Gerbner, 2014: 392). Ana akım ve modern sinemada şiddet olgusu, toplumsal eleştiri ve yeniyi kurma öğeleri üzerine kurulmuştur. Seyirciyi düşündürmek ve bu düşünme etkisinin film bittikten sonra da sürmesi amaçlanmaktadır. Ancak postmodern sinemanın temel amacı izleyicilerin hoş vakit geçirmesidir. Filmin düşündürmesi ya da iz bırakması önemli değildir. Bu nedenle postmodern filmler toplumdaki şiddet, cinsellik, uyuşturucu, suç dünyası vb. olguları bir yargı söz konusu olmaksızın, bunların günlük yaşamın normal ve önde gelen öğeleri olduğunu öne sürmekte ve bu

öğeleri sanat nesnesi olarak kullanılmaktadır. Şiddet ya da cinsellik, herhangi bir eleştiri ya da soruna yönelik tavır alma ve yeniden kurma söz konusu olmaksızın sanatsal bir nesne olarak alınıp yansıtılır (Şaylan, 1999: 80-81). Bu konuda da Tarantino'nun filmleri oldukça dikkat çekicidir. Örneğin 1991 yılı yapımı *Reservoir Dogs* (*Rezervuar Köpekleri*) filmi, şiddet kullanımı konusunda postmodernist bir anlatıya sahiptir. Filmde, özellikle genç polise işkence sahnesi rahatsız edicidir. Geleneksel türde seyirci polislerin vurulmasına alışkındır. Ancak işkence görmelerinin, kulaklarının kesilmesinin ve üzerlerine benzin dökülmesinin ne sinemasal alışkanlıklarında ne de duygularında bir karşılığı vardır (Jung vd., 2004: 269-270). Çünkü ana akım sinemada polisin cezalandırılması, hak ve adalet arayıcı ve düzeni koruyucu bir misyonu vardır. Filmlerde şiddette maruz kalsa dahi kötüler, eninde sonunda onun elinden cezalandırılır. Oysa postmodern sinema bu kalıpları yıkmış, şiddet olgusunu kural tanımaksızın eğlenceli ve havalı bir gösteriye dönüştürmüştür.



<https://fordonfilm.wordpress.com/2013/02/27/great-scenes-in-horror-history-3-the-ear-cutting-scene-from-reservoir-dogs/>

2.1.5. Postmodern Sinemada Değişen Konu Başlıkları

Postmodern durum, hem modernist anlatı biçimlerinin meşruiyet krizi hem de farkın aynılığa başkaldırması biçiminde kendini gösterir. Bu önerinin gerisinde, modernitenin merkezi tutarlılığının ve ayrıcalıklı bir politik kimliğe sahip modern benliğin parçalanmaya başladığı düşüncesi yatar. Postmodern söylem bir taraftan modernitenin özcü işleyişini yıkmaya çalışırken; diğer taraftan cinsiyet, ırk, etnik kimlik gibi marjinalleştirilmiş ve ötekileştirilmiş kimliklere konuşma hakkı

tanıyacak bir alan yaratmaya çalışır. (Keyman, 1998: 212-213). Postmodern dönemin bu özelliği postmodern sinemada özellikle ırk, cinsiyet, sınıf, etnik ayrımcılıklar ya da karşıtlıklar konularının işlenmesiyle (Sarup, 2004: 250-251) karşılık bulmuştur.

Modern dönem ve modernizm genel bir eğilim olarak eril bir kültür anlayışına sahip olmuştur. Postmodernizm ise azınlık kültürleri için alan açmış, çoğulcu bir kültür anlayışı yaratmıştır. “Ötekilik” kavramını sorgulayan postmodernizm cinsiyet, toplumsal cinsiyet, ırk vb. bölünmeleri reddederek kültürel özgürlüğü savunur. Postmodernizm sayesinde Batı dünyasında azınlık kültürleri (siyahlar, kadınlar, beyaz olmayan kadınlar, eşcinseller, çevreciler vb.) seslerini daha çok duyurabilmiştir. Bu seslerden bazılarının sinemada da duyulduğu ifade edilebilir (Hayward, 2012: 369-370). Daha çok bağımsız sinemacılar tarafından ele alınan bu konular, ana akım sinemanın azınlık kültürlerini ele alış şeklini eleştirmekte ve ideolojik temelli olan söylemlerini reddetmektedir. Bu konuda özellikle toplumsal cinsiyet kavramı ve eleştirisi üzerinden bir sinema anlayışı geliştiren feminist sinema kuramı dikkat çekicidir.

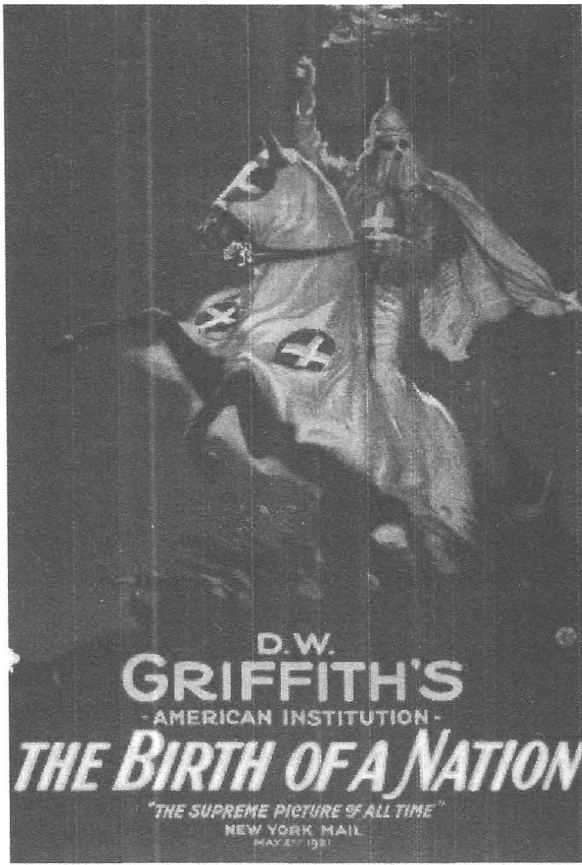
Sinema, kadınlar ve dişilik ile erkekler ve erilik yani cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir. Feminist sinema kadınların ataerkil sinemadan tamamen kurtulması gerektiğini düşünen ve bunun da gelenekler ve form açısından radikal bir kopuşla mümkün olabileceğini söyleyen bir akımdır. Feminist sinemaya göre özellikle Hollywood, yanlış bilinç üreterek filmlerde “gerçek” kadınları değil sadece ideolojik anlam yüklü “kadınlık”a ait klişe imgeleri göstermektedir. Böylece kadınları yabancılaştırmak gibi bir ideolojik işleve sahiptir. Feminist sinema bunun geri çevrilebilir bir olgu olduğunu düşünür ve bu yönde çaba harcar (Smelik, 2008: 1-3). Çünkü feminist sinemaya göre ana akım sinema, ataerkil ideoloji tarafından oluşturulan kalıp yargıların ve temsillerin işgali altındadır.

Ryan ve Kellner’e göre (2010: 216- 221) feminist hareket, 70 ve 80’li yıllarda Amerikan kültür çehresini değiştiren önemli güçlerden biri olmuştur. Erkek tahakkümüne karşı radikal bir tepki ve başkaldırı olan feminist harekete, erkek hâkimiyetindeki film endüstrisinin ilk tepkisi ise görmezden gelmek ve reddetmek şeklinde ortaya çıkmıştır. Muhafazakâr bir anlayışla kadınların erkeklere olan bağımlılığını anlatan ve kadını erkek arzularının nesnesi olarak konumlandıran temsiller üretmeye devam etmiştir. Hollywood’da erkek yönetmenlerin kadın yaşamı üzerine yaptıkları filmler, genellikle kadın yaşamını

mitsel ya da ikili temsil şemalarına oturtma eğiliminde olmuştur. En sık uygulanan ikili yapı; kariyer ve aşk ya da kariyer ve evlilik temalarıdır. Bu filmlerde kadınlar hemen her zaman kariyer seçeneğinden vazgeçmekte, kendisine biçilen role uygun olarak anneliğe ya da bağımlı eş rolüne dönmektedir. Dolayısıyla feminist sinema teorisine göre Hollywood, ataerkil bir ideolojiye sahiptir. Kendisi de politik olan feminist sinema teorisi, sinema aracılığıyla yaratılan “kadınlık”a ilişkin temsillerin yine kadın yönetmenler aracılığıyla tersine çevrilebileceğini söyler. Çünkü kadınların temsil edilmesinde kadın ve erkek yönetmenler arasında farklılıklar vardır.

Postmodern kültürün çoğulcu yapısının sinemaya olan yansımaları sadece feminist sinema alanı ile sınırlı kalmamıştır. Özellikle Hollywood sineması uzun bir dönem “zenci fobisi” ile ırkçı bir görünüm sergilemiştir. Üstelik bu görünüm sadece siyahiler değil Kızılderililer ve diğer ırklar için de geçerli olmuştur. Pek çok film Amerikan ulusal birliğinin Beyaz değerlere bağlı olduğunu anlatırken, özellikle ırklar arası evliliğe yönelik nefret söylemleri de dikkat çekicidir. Örneğin, Griffith’in *The Birth of a Nation/ Bir Ulusun Doğuşu* (1915) filmi beyaz ırkın “üstünlüğünü” destansı bir şekilde anlatmaktadır (Hayward, 2012: 458).

Sinemada ırkçı bakış açısının ortaya çıkmasında (gerek oyuncu ve yönetmen gerekse de temsillerin oluşturulması bağlamında) tüm dünya sinemaları içinde Hollywood’un özel bir yeri vardır. Hollywood sineması en baştan beri ırkçı söylemlere sahip olmuştur. Bu süreçte siyahî oyuncular ve yönetmenler çeşitli dönemlerde ana akım sinema yaklaşımının dışında çıkışlar yapmış olsalar da Hollywood’un ırksal temelli bakış açısının günümüzde dahi tam olarak değiştiği söylenemez. Uzun bir süre filmlerde sadece figüran ve oyuncu olarak boy gösteren siyahîler, ancak 1980’li yıllardan sonra ana akım sinema içinde yönetmen ve oyuncu olarak önemli yerler edinmeye başlamıştır. Irkçı bir bakış açısının özellikle Hollywood sinemasında belirgin olması ise Amerikan toplumunun tarihsel sürecinde aranması gereken bir durumdur. 18.yy’dan başlayarak uzun bir süre devam eden köle ticaretinin bir sonucu olarak A.B.D nüfusun belli bir kısmını oluşturan siyahîler, kölelik kurumu yasaklansa da Amerika’da bu algıyı kıramamışlardır. Bu algının bilinçaltı yansımaları ise Hollywood sinemasında çok uzun bir süre devam etmiştir.



https://www.imdb.com/title/tt0004972/?ref_=tt_mv_close

Beyaz oyuncuların yüzlerini siyaha boyayarak oynadıkları filmde Afro-Amerikan erkekler, aptal gibi ve beyaz kadınlara karşı cinsel saldırgan olarak gösteriliyordu. Ayrıca Ku Klux Klan örgütü, kahramanca bir güç olarak gösterilmiştir
(https://tr.wikipedia.org/wiki/Bir_Ulusun_Do%C4%9Fu%C5%9Fu).

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. İmge Kitapevi: Ankara.
- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2006). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki.
- Adanır, O. (2012a). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.
- Adanır, O. (2012b). *Sinema Televizyon Kültür*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Adanır, O. (2017). *İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi*, İstanbul: Eylül Sanat Yayıncılık.
- Adorno, T. W. (2005). *Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünmek*. Erol Mutlu (Der. ve Çev.). *Kitle İletişim Kuramları* içinde. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Adorno, T. W. (2008). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (Çev. N. Ülner – M. Tüzel – E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar*. (Çev. N. Ülner – E. Ö. Karadoğan). İstanbul: Kabalacı Yayınevi.
- Ahmed, A. S. (1995). *Postmodernizm ve İslam*. (Çev. Osman D. Deniztekin). İstanbul: Cep Kitapları.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akbulut, D. (2012). *Sinemanın İlkleri Avrupa Sineması*. İstanbul: Etik Yayınları.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Alexander, J. C. (2013). *Çözümleyici Tartışmalar: Kültürün Görece Özerkliğini Anlamak*. (Çev. Nurdan Yavuz). Jeffrey C. Alexander – Steven Seidman (Haz.). *Kültür ve Toplum Güncel Tartışmalar* içinde. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Althusser, L. (2006). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Arnes, R. (2011). *Sinema ve Gerçekçilik Tarihsel Bir İnceleme*. (Çev. Zeynep Özen Barkot). İstanbul: Doruk Yayınları.

Baudrillard, J. (2002). *Çaresiz stratejiler*. (Çev. Oğuz Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Baudrillard, J. (2004). *Tam ekran*. (Çev. Bahadır Gülmez). İstanbul: YKY.

Baudrillard, J. (2010). *Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2000). *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*. (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2002). Modernite Postmodernite ve Etik. (Çev. Aytaç Yıldız). *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Yıl: 5. Sayı:19.

Baydur, M. (2004). *Sinema Yazıları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (Çev. Nijat Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (Çev. İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.

Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*, (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: YKY.

Benjamin, W. (2015). *Estetize Edilmiş Yaşam Sanattan Savaşa ve Siyasete Alman Faşizmin Kuramları*. Ünsal Oskay (Der. ve Çev.). İstanbul: İnkılâp Kitapevi.

Benyahia S. C. (2014). *Suç*. (Çev. Ahmet Birsen). İstanbul: Kolektif Kitap.

Birtek, G. (2015). Avrupa Sineması Tarihi. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Yıl: 18. Sayı: 72.

Brown, S. (1993). Postmodern Marketing. *European Journal of Marketing*. Vol.27.No.4. pp.19-34.

Buscombe, E. (2003). *Western*. (Çev. Ahmet Fethi). Geoffrey Nowell-Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi* içinde. İstanbul: Kabalacı Yayınevi.

Butler, C. (2013). *Modernizm*. (Çev. Nursu Öрге). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S. R. (1997). Postmodernizm ve Sinema. Sabri Büyükdüvenci ve Semire Ruken Öztürk (Der.). *Postmodernizm ve Sinema* içinde. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

- Cahiers du Cinéma (1974). *Kapitalist Toplumda Sinema. Çağdaş Sinema*. Sayı: 1.
- Calinescu, M. (2013). *Modernliğin Beş Yüzü*. (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.
- Carter, S. ve Dodds, K. (2014). *Uluslararası Politika ve Film Mekân Vizyon ve Güç*. (Çev. Bilal Ayan). İstanbul: Matbuat Yayın Grubu.
- Castells, M. (2016). *İletişim Gücü*. (Çev. Ebru Kılıç). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Clark, T. (2004). *Sanat ve Propaganda*. (Çev. Esin Hoşsucu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Comolli, J. – L. ve Narboni, J. (2019). *Sinema İdeoloji Eleştirisi*. (Çev. Mustafa Temiztaş). Seçil Bükler ve Y. Gürhan Topçu (Der.). *Sinema: Tarih Kuram Eleştirisi* içinde. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Connor, S. (2005). *Postmodernist Kültür Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*. (Çev. Doğan Şahiner). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Coşkun, E. E. (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phonenix Yayınevi.
- Czitrom, D. (2014). *İlk Hareketli Resimler*. (Çev. Berkay Ersöz). Davit Crowley ve Paul Heyer (Ed.). *İletişim Tarihi Teknoloji, Kültür, Toplum* içinde. Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Çelik, N. B. (2005). *İdeolojinin Soykütüğü Marx ve İdeoloji*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Demir, Ö. (1992). *Bilim Felsefesi*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Deren, S. (2008). *Popüler Kültür ve Siyaset*. Levent Yaylagül ve Nilüfer Korkmaz (Der.). *Medya Popüler Kültür ve İdeoloji* içinde. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Derman, D. (1993). *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Ankara: Değişim Ajans.
- Diken, B. ve Laustsen C. B. (2011). *Filmlerle Sosyoloji*. (Çev. Sona Ertekin). İstanbul: Metis Yayınları.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. (Çev. Müttalip Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Edles, L. D. (2006). *Uygulamalı Kültürel Sosyoloji*. (Çev. Cumhur Atay). İstanbul: Babil Yayınları.
- Erdoğan, İ. (2001). Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayri Meşruluğu. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Yıl:4. Sayı:15.
- Erdoğan, İ. (2002). *İletişimi Anlamak*. Ankara: ERK.
- Erdoğan, İ. ve Solmaz P. (2005). *Sinema ve Müzik*. Ankara: ERK.
- Erdoğan, İ. ve Alemdar, K. (2005). *Popüler Kültür ve İletişim Halk Kültürü Kitle Kültürü ve Popüler Kültürün Üretim Dağıtım Tüketim Pratiklerinin Doğası*. Ankara: ERK.
- Erkılıç, D. S. (2009). Sinema ve Toplumsal Etkileşim: Teknoloji Sanat Seyir. Mukadder Çakır Aydın (Ed.). *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim* içinde. İstanbul: eyayınları.
- Featherstone, M. (1996). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ferro, M. (1995). *Sinema ve Tarih*. (Çev. Turhan Ilgaz ve Hülya Tufan). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Filmer, P. (2014). Yüksek/Kitle. (Çev. Mehmet Ali Kirman ve Talip Baycar). Chris Jenks (Ed.). *Temel Sosyolojik Dikotomiler* içinde. Ankara: Anı Yayınları.
- Fiske, J. (2012). *Popüler Kültürü Anlamak*. (Çev. Süleyman İrvan). İstanbul: Parşömen Yayınları.
- Freedon, M. (2011). *İdeoloji*. (Çev. Hakan Gür). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Gans, J. H. (2007). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür* (Çev. Emine Onaran İncirlioğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gerbner G. (2014). *Medyaya Karşı*. (Çev. G. Ayas - V. Batmaz - İ. Kovancı). M. Morgan (Der.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gezon, L. ve Kottak, C. (2016). *Kültür*. (Çev. Ed. Akile Gürsoy). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Giddens, A. (1998). *Modernliğin Sonuçları* (Çev. Ersin Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Giddens, A. (2008). *Sosyoloji*. Cemal Güzel (Yay. Haz.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Giddens, A. ve Sutton, P. W. (2014). *Sosyolojide Temel Kavramlar*. (Çev. Ali Egin). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Gouldner, A. (2013). *İdeoloji Kültürel Donanım ve Yeni Bilinç Endüstrisi*. (Çev. Nurdan Yavuz). Jeffrey C. Alexander – Steven Seidman (Haz.). *Kültür ve Toplum Güncel Tartışmalar* içinde. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Gönen, M. (2007). *Hollywood Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Gönen, M. (2008). *Paradoksal Sanat Sinema*. İstanbul: Versus Kitap.
- Graham, P. (2003). Fransız Sinemasında Yeni Yönelimler. (Çev. Ahmet Fethi). Geoffrey Nowell-Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalacı Yayınevi.
- Gramsci, A. (2013). *Kültür ve İdeolojik Hegemonya*. (Çev. Nurdan Yavuz). Jeffrey C. Alexander – Steven Seidman (Haz.). *Kültür ve Toplum Güncel Tartışmalar* içinde. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Güçhan, G. (1993). Sinema – Toplum İlişkileri. *Kurgu Dergisi*. Sayı:12, ss.51 – 71.
- Güçhan, G. (1999). *Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji*. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Hall, S. (1999). Popüler Kültür ve Devlet. (Çev. Ş. Karasar). Nazife Güngör (Der.). *Popüler Kültür ve İktidar* içinde. Ankara: Vadi Yayınları.
- Hall, S. (2002). *İdeoloji ve İletişim Kuramı*. Süleyman İrvan (Der), *Medya, Kültür, Siyaset* içinde. Ankara: Alp Yayınevi.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu Kültürel Değişimin Kökenleri*. (Çev. Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (Çev. Uğur Kutay - Metin Çavuş). İstanbul: es Yayınları.
- Heywood, A. (2013). *Siyasî ideolojiler: Bir Giriş*. (Çev. Ahmet Kemal Bayram vd.). Ankara: Adres Yayınları.

- Hill, J. (2001). Hollywood Gerçeğini Kabullenmek: Globalleşme Çağında Ulusal Sinemalar, Deniz Derman (Yay. Haz.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Hill, V. (2006). Postmodernizm ve Sinema. (Çev. Mukadder Erkan – Ali Utku). Stuart Sim (Ed.). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü* içinde. Ankara: ebabil Yayınları.
- Hollinger, R. (2005). *Postmodernizm ve Sosyal Bilimler Tematik Bir Yaklaşım*. (Çev. Ahmet Cevizci). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Huyssen, A. (2000). Postmodernin Haritasını Yapmak (Çev. Mehmet Küçük). Mehmet Küçük (Der.). *Modernite Versus Postmodernite* içinde. Ankara: Vadi Yayınları.
- Inglis, F. (2005). Frankfurt Okulu. Erol Mutlu (Der. ve Çev.). *Kitle İletişim Kuramları* içinde. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- İspir, N. ve Kaya, Z. (2011). Sinemada Postmodern Arayışlar. *Atatürk İletişim Dergisi*. Sayı: 2.
- Jameson, F. (2005a). Kitle Kültüründe Şeyleşme ve Ütopya. Erol Mutlu (Der. ve Çev.). *Kitle İletişim Kuramları* içinde. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Jameson, F. (2005b). *Kültürel Dönemeç*. (Çev. Kemal İnal). Ankara: Dost Kitapevi.
- Jeanniere, A. (2000). Modernite Nedir? (Çev. Nilgün Tural). Mehmet Küçük (Der.). *Modernite Versus Postmodernite* içinde. Ankara: Vadi Yayınları.
- Jung, F. – Seesslen, G. – Körte, P – Fisher, R. – Plöger, T. – Barg C. W. (2004). *Şiddetin Mitolojisi*. Veysel Ataman (Der.). İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2004). *Kültür Tarihi Affetmez*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kahraman, H. B. (2007). *Postmodernite ile Modernizm Arasındaki Türkiye 1980 Sonrası Zihinsel Toplumsal Siyasal Dönüşüm*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kale, N. (2002). Modernizmden Postmodern Söylemlere Doğru. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Yıl: 5. Sayı: 19.
- Kellner, D. (2000). Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar. (Çev. ve Der. Mehmet Küçük), *Modernite Versus Postmodernite* içinde. Ankara: Vadi Yayınları.

- Kellner D. (2005). *Kültür Endüstrisi*. Erol Mutlu (Der.). *Kitle İletişim Kuramları* içinde. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kellner, D. (2010). *Medya Gösterisi*. (Çev. Zeynep Paşalı). İstanbul: Açılım Kitap.
- Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları Bush – Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. (Çev. Gürol Koca). İstanbul: Metis Yayınları.
- Keyman, E. F. (1998). Globalleşme ve “Öteki” Sorunu: Postmodernizm, Feminizm, Oryantalizm. E. Fuat Keyman - A. Yaşar Sanbay (Der.). *Küreselleşme Sivil Toplum ve İslam* içinde. Ankara: Vadi Yayınları.
- Kracauer, S. (2011). *Caligari ' den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*. (Çev. Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. (Çev. Özge Çelik). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kıraç, R. (2012). *Sinemanın ABC'si*. Ankara: Say Yayınları.
- Kolker, R. (2008). Kültürel Pratik Olarak Sinema. Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Salişi (Der.). *Sinema İdeoloji Politika Sinemasal Yazılar* içinde. Ankara: Orient Yayıncılık.
- Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. (Çev. Fırat Ertunaz vd.). Ankara: de ki Basım Yayım.
- Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. (Çev. Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Lebel, J – P. (1974). Sinema ve İdeoloji. *Çağdaş Sinema*. Sayı:1.
- Leslie, E. (2012). Adorno Benjamin Brecht ve Sinema. (Çev. Ertan Yılmaz). Mike Wayne (Ed.) *Sinemayı Anlamak Marksist Perspektifler* içinde. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Lull, J. (2001). *Medya İletişim Kültür*. (Çev. Nazife Güngör). Ankara: Vadi Yayınları.
- Lyotard, J. F. (1997). *Postmodern Durum* (Çev. Ahmet Çiğdem). Ankara: Vadi Yayınları.
- Macionis, J. J. (2013). *Sosyoloji*. (Çev. Ed. Vildan Akan). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

- Mannheim, K. (2004). *İdeoloji ve Ütopya*. (Çev. Mehmet Okyayuz). Ankara: Epos Yayınları.
- Marcuse, H. (1997). *Tek – Boyutlu İnsan İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler*. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Mardin, Ş. (1982). *İdeoloji*. Ankara: Turhan Kitapevi Yayınları.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev. Osman Akınhay ve Derya Kömürçü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- McGregor, C. (2000). *Pop Kültür Oluyor*. (Çev. Gürol Özferendeci). İstanbul: Çiviyazıları.
- McLellan, D. (2005). *İdeoloji*. (Çev. Barış Yıldırım). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- McRobbie, A. (1999). *Postmodernizm ve Popüler Kültür* (Çev. Almıla Özdek). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Mills, C. W. (2010). *Sosyolojik İmgelem ve Sosyolojinin Vaadi*. (Çev. Günseli Altaylar). Anthony Giddens (Ed.). *Sosyoloji Başlangıç Okumaları* içinde. İstanbul: Say Yayınları.
- Modleski, T. (1998). *Haz Terörü: Çağdaş Korku Filmi ve Postmodern Kuram*. (Çev. Nurdan Gürbilek). Tania Modleski (Haz.). *Eğlence İncelemeleri* içinde. İstanbul: Metis Yayınları.
- Monaco, J. (2006). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili Tarihi ve Kuram Sinema Medya ve Multimedya Dünyası*. (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık
- Mutlu, E. (2001). *Popüler Kültürü Eleştirmek*. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Yıl: 4. Sayı:15.
- Mutlu, E. (2005). *Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Newman, D. M. (2013). *Sosyoloji Günlük Yaşamın Mimarisini Keşfetmek*. (Çev. Ali Arslan). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Odabaşı, Y. (2017). *Tüketim Kültürü Yetinen Toplumdan Tüketen Topluma*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Oktay, A. (2002). *Türkiye’de Popüler Kültür*. İstanbul: Everest Yayınları.

- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (Çev. Ayşegül Bahçıvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları/ARK.
- Oskay, Ü. (1982). *XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri Kuramsal Bir Yaklaşım*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Oylum, R. (2011). *Alman Sineması*. İstanbul: Başka Yerler Yayınları.
- Oylum, R. (2016). *Rus Sineması*. İstanbul: Seyyah Kitap.
- Örs, H. B. (2012). İdeoloji: Karmaşık Dünyayı Anlaşılır Kılmak. H. Birsen Örs (Der.). *19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler* içinde, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Özman, A. ve Bağır, İ. T. (2015). İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Francesco Rosi'nin Politik Sineması *Cristo Si è Fermato A Eboli* Üzerine Notlar. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Yıl: 18. Sayı: 73.
- Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Parkinson, D. (2015). *Sinemayı Değiştiren 100 Fikir*. (Çev. Yeşim Burul). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Pearson, R. (2003a). Sinemanın İlk Dönemi (Çev. Ahmet Fethi). Geoffrey Nowell – Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi* içinde. İstanbul: Kabalacı Yayınevi.
- Pearson, R. (2003b). Geçiş Sineması (Çev. Ahmet Fethi). Geoffrey Nowell – Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi* içinde. İstanbul: Kabalacı Yayınevi.
- Purvis, T. ve Hunt, A. (2014). Söylem, İdeoloji, Söylem, İdeoloji, Söylem, İdeoloji..., (Çev. Simten Çoşar), *Moment Dergi*. 1(1). 9-36.
- Rehmann, J. (2017). *İdeoloji Kuramları Yabancılaşma ve Boyun Eğme Güçleri*. (Çev. Şükrü Alpagut). İstanbul: Yordam Kitap.
- Rotha, P. ve Griffith, R. (2001). *Sinema Yazıları*. (Çev. Ayzer Ovatman). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Rowe, D. (1996). *Popüler Kültürler*. (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (Çev. Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Sarup, M. (2004). *Post – yapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev. Abdülbaki Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Schaefer, R.T. (2013). *Sosyoloji*. (Çev. Ed: Simten Çoşar). Ankara: Palme Yayıncılık.
- Scognamillo, G. (1997). *Dünya Sinema Sanayi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Silbermann, A. ve Krüger, U. M. (2007). *Kitle İletişim Sosyolojisi*, (Çev. Eyyüp Sanay). Ankara: Gün Yayıncılık.
- Sim, S. (2006). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. (Çev. Mukadder Ertan-Ali Utku) Stuart Sim (Ed.). Ankara: ebabil Yayınları.
- Sivas, Â. (2004). *İtalyan Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Slattey, M. (2010). *Sosyolojide Temel Fikirler*. (Çev. Özlem Balkız vd.). Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Smart, B. (2000). *Postmodern Toplum Teorisi* (Çev. Mehmet Küçük). Mehmet Küçük (Der.). *Modernite Versus Postmodernite* içinde. Ankara: Vadi Yayınları.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*. (Çev. Deniz Koç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Solonas, F. ve Gettino, O. (2008). *Üçüncü Bir Sinemaya Doğru*. Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji (Der.). *Sinema İdeoloji Politika Sinemasal Yazılar I* içinde. Ankara: Orient Yayıncılık.
- Sözen, E. (2001). *Popüler Kültür Retoriği: Sahiplik İçinde Yokluk, Rağbette Olma ve Sağduyu Bilgisi*. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Yıl:4. Sayı:15.
- Stauth, G. ve Turner, B. S. (2000). *Nostalji, Postmodernizm ve Kitle Kültürü Eleştirisi*. (Çev. ve Der. Mehmet Küçük). *Modernite Versus Postmodernite* içinde. İstanbul: Say Yayınları.
- Storey, J. (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları Kuramlar ve Metotlar*. (Çev. Koray Kardeşahin). İstanbul: Babil Yayınları.
- Storey, J. (2006). *Postmodernizm ve Popüler Kültür*. (Çev. Mukadder Ertan-Ali Utku). Stuart Sim (Ed.). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü* içinde. Ankara: ebabil Yayınları.

- Swingewood, A. (1996). *Kitle Kültürü Efsanesi*. (Çev. Aykut Kansu). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şaylan, G. (1999). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Şentürk, R. (2007). *Postmodern Kaos ve Sinema*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Teksoy, R. (2005). *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Thomas, H. (2014). *Kültür/Doğa*. (Çev. İhsan Çapcıoğlu). Chris Jenks (Ed.). *Temel Sosyolojik Dikotomiler içinde*. Ankara: Atıf Yayınları.
- Thomas, H. ve Walsh, D. F. (2014). *Modernlik/Postmodernlik*. (Çev. Mehmet Süheyl Ünal). Chris Jenks (Ed.). *Temel Sosyolojik Dikotomiler içinde*. Ankara: Atıf Yayınları.
- Tunalı, D. (2006). *Batı'dan Doğu'ya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*. İstanbul: Aşina Kitaplar.
- Türkoğlu, N. (2007). *İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar*. İstanbul: Kalemus Yayınları.
- Vincenti, G. (2009). *Sinema'nın Yüzyılı*. (Çev. Engin Ayça). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Wallace, R. A. ve Wolf, A. (2012). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları Klasik Gelenegin Genişlemesi*. (Çev. L. Elburuz ve M. R. Ayas). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Wayne, M. (2009). *Politik Film Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*. (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Yordam Kitap.
- Wayne, M. (2011a). *Marksizm, Sinema ve Film İncelemeleri*. (Çev. Ertan Yılmaz). Mike Wayne (Ed.). *Sinemayı Anlamak Marksist Perspektifler içinde*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Wayne, M. (2011b). *Jameson Postmodernizm ve Paranoyanın Yorumlanması*. (Çev. Ertan Yılmaz). Mike Wayne (Ed.). *Sinemayı Anlamak Marksist Perspektifler içinde*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Williams, R. (1993). *Kültür*. (Çev. Ertuğrul Başer). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wood, R. (2008). *Faşizm/Sinema*. Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji (Der.). *Sinema İdeoloji Politika Sinemasal Yazılar I içinde*, Ankara: Orient Yayıncılık.

- Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve Sanat Mimari Sinema Edebiyat Tiyatro Tasarım*. Ankara: Algyayın.
- Yelken, R. (2007). Kùltür Endüstrisini Yeniden Tartışmak ya da Popüler Kùltürle Hesaplaşmak. Köksal Alver ve Necmettin Doğan (Ed.). *Kùltür Sosyolojisi*. Ankara: Høce Yayınları.
- Yılmaz, E. (2008). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine. Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliği (Der.). *Sinema İdeoloji Politika Sinemasal Yazılar 1* içinde. Ankara: Orient Yayıncılık.
- Zipes, J. (2005). Frankfurt Okulu ve Kùltür Eleştirisi. Frol Mutlu (Der ve Çev). *Kitle İletişim Kuramları İçinde* Ankara: Ütopya Yayınevi.
- <https://sozluk.gov.tr/>

Sinema, ortaya çıktığı dönemin toplumsal hafızasıdır. Seyredilen her sinema filmi, amaçları farklılaşsa da içinden geçtiği dönemin ekonomik, sosyal ve siyasal kaydını tutmaktadır. Soğuk savaş yıllarının filmlerinin konularında genelde deniz altılar, savaş uçakları, uzay mekiklerine, "Berlin Duvarı"nın yıkılmasından önceki filmlerde azınlıklar, kaçak insan hikâyeleri, gelişmişlik düzey farklılıklarına daha çok yer verilmektedir. 1970'ler sonrasındaki Türk Sineması'ndaki ana tema Almanya başta olmak üzere yabancı ülkelere iş bulmak için yapılan göçler, yeni yerleşilen yerdeki karşılaşılan problemler, kırdan büyük kentlere yapılan iç göçler ve beraberinde beliren sıkıntılardır. 1980 sonrasında değişen siyasal ve sosyal koşullarla birlikte sinemada işlenen konular, kısa yoldan zengin olma, azalan dayanışmayla artan rekabet, hızlı statü atlama şeklinde kendini göstermektedir. 1990'larda uzak doğu ülkelerinde çevrilen silah endüstrinin bir anlamda pazarlamasının yapıldığı filmler popülerdir. Değişimin hızlandığı ve yeryüzünde kısa sürede yer bulduğu 2000'li yıllarda ise daha çok fantastik ve bilim kurgu filmler seyirci bulmaktadır. Bir yerden bir yere özel jetleriyle seyahat eden zengin iş insanlarının, yüksek eğitimli şirket yöneticilerinin, ihale alabilmek ya da sermayesini büyütülebilmek için her türlü oyunların döndüğü plazaların öne çıkarıldığı yakın tarihli filmler ise içinde bulunulan süreci aksettirmektedir. II. Dünya savaşı sonrasındaki Polonya'daki bir Nazi kampındaki yaşananları sahneleyen "Schindler'in Listesi", öğrenme güçlüğü çeken bir gencin yaşamını öyküleyen "Forrest Gump", Alzheimer bir yaşlı eşle yapılan yolculuğu canlandıran "Karavan (The Leisure Seeker)", Anadolu'daki feodalizmden kapitalizme geçişi işleyen "Züğürt Ağa", dar gelirli ailelerin yaşam mücadelesi karşısındaki dayanışmayı öne çıkaran "Neşeli Günler", üç farklı idealle mühendislik fakültesini kazanan gencin yaşantısı anlatan "3 İdiot" filmlerinin hepsinde toplum vardır. Toplumsal yaşamın farklı kesitlerindeki gerçeklik, sinemaya taşınmaktadır. Toplumdaki sınıfsal yapılanmalar, yaşam mücadeleleri, gündelik yaşam işleyişleri, denetim mekanizmaları, değişim sancıları ve gelecek kaygıları gibi gerçeklikler ya da kurgular dram, komedi, aksiyon ve gerilim gibi türlerle sinemada sahnelendirilmektedir.



paradigma akademi