



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sosyoloji Anabilim Dalı

BİR DİRENİŞ BİÇİMİ OLARAK SİNEMA



Evin Sevgi BARAN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2018

BİR DİRENİŞ BİÇİMİ OLARAK SİNEMA

Evin Sevgi BARAN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sosyoloji Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

Evin Sevgi BARAN tarafından hazırlanan "Bir Direniş Biçimi Olarak Sinema" başlıklı bu çalışma, 11.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Dr. Öğr. Üyesi Ceyda KULOĞLU (Başkan)



Doç. Dr. Ayça GELGEÇ BAKACAK (Danışman)



Dr. Öğr. Üyesi Kadir DEDE

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM

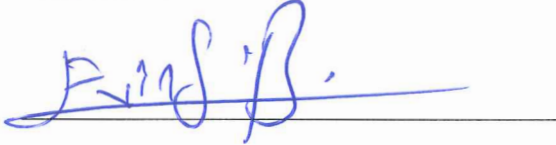
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☒ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

11.06.2018



Evin Sevgi BARAN

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

- ☒ **Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

- ☐ **Tezimin/Raporumun tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

- ☐ **Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

- ☐ **Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

11 / 06 / 2018
Evin Sevgi BARAN

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Doç. Dr. Ayça GELGEÇ BAKACAK** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Evin Sevgi BARAN



*Beni ilk defa sinemaya götüren, ismini taşıdığım
Canım Mamam (babaannem), güzel kadın Sevgi'ye...*

TEŞEKKÜR

Öncelikle bütün tez sürecim boyunca, bütün kaprislerime, stresime katlanan ve nazımı çeken, devamlı arkamda duran, benim bu noktaya gelmemi sağlayan, bana hep güvenen mantıklı ve güzel kadınım annem Cansel'e, benim şans yıldızım babam Mehmet Hadi'ye, canımın içi, güzel gözlü, güzel kalpli, biricik kardeşim Mustafa'ya, tezden bunaldığımda beni hemen bir kahve içimine çağırarak rahatlatan, yanında nefes aldığım, hala bile diyemediğim, ablam kabul ettiğim Sevtap'a, bütün varlığıyla evi dolduran, hayattaki en kıymetlilerimden mamam (babaannem) Sevgi'ye, bedeni benimle olmasa da, her zaman ruhumda hissettiğim koca çınar dedem Aziz'e, beni ben yaptıkları için teşekkür ederim. Tez sürecim boyunca beni her daim motive eden ve yardımlarını esirgemeyen sevgili tez danışmanım Doç. Dr. Ayça GELGEÇ BAKACAK'a, İngiltere'de yaşamasına rağmen elini sırtımdan çekmeyen, tanıştığım en iyi antropolog Özlem ablama (Dr. Zerrin Özlem BİNER), saha çalışmasında bana destek olan ve beni hiç yalnız bırakmayan canım arkadaşım Benhür BOLHAVA'ya, görüşmeyi kabul eden, tüm samimiyeti ve yaratıcılığını ortaya koyarak, zamanı ve mekanı aşan, izleyicilerin dünya ile bağını güçlendiren filmler yapmış bütün hikaye anlatıcıları ve yönetmenlere, bu süreçten önce, bu süreçte ve sonrasında hep yanımda olan, aynı anneden doğmadığım canım kız kardeşlerim Berçem, Suna, Sinem, Özge, Ezgi, Öykü ve Bahar'a teşekkür ederim.

ÖZET

BARAN, Evin Sevgi, *Bir Direniş Biçimi Olarak Sinema*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2018.

Bu çalışmada yedinci sanat olan sinemanın çeşitli direnme pratikleri ile yarattığı etki ve dinamikler ele alınmıştır. Kültürel hegemonya iktidarın çıkarı doğrultusunda sanatı araçsallaştırarak kullanabilmektedir. Ancak buna karşın sanatçının muhalif duruşuyla, sanat özgün ve özgür bir şekilde üretilerek, özerk kalabilmektedir. Özgür sanat üretimleri ise, birer direniş biçimi olabilmektedirler.

Sinema toplumsal imgelerin temsilidir. Bu sebeple sinema izleyici ile ilişki kurarak, izleyicinin dünya ile bağını kuvvetlendirebilmektedir. Bu bağ izleyicinin tarihsel, kültürel ve toplumsal arka planı ile ilişkilenerak kurulabilmektedir, bu da bireyi yalnızlaştırarak, pasifleştiren sisteme karşı bir direniş pratiği olabilmektedir. Diğer yandan, sinema iktidarın veya herhangi bir dil, din, ırk ya da milletin çıkarları doğrultusunda üretilmeden yersizyurtsuz bir şekilde vuku bulabilmektedir. Sinema aynı zamanda resmi ideoloji tarafından üretilen tarihe alternatif olan toplumsal belleği inşası ve paylaşılmasında da önemli bir rol oynayabilmekte ve toplumsal belleğe sahip çıkabilmektedir. Bütün bunların ışığında sinema bir direniş yaratabilmektedir. Böylesi bir direniş, ister doğrudan ister dolaylı olarak değerlendirilsin sanatçılara, üzerlerindeki iktidar baskılarına ve ideolojik bir aygıt olan medyanın manipüle etme gücüne karşı, alternatif bir üretim inşa edebilme kudreti sağlayabilmektedir. Sinemanın nasıl bir direniş yaratacağını anlamak amacıyla bu çalışmada, yarı – yapılandırılmış soru formu kullanılarak, 13 kişi ile mülakat yapılmıştır ve ardından elde edilen veriler analiz edilerek, yorumlanmıştır. Bu noktada bu çalışma, resmi anlatılara karşı, birer fail olarak sinema yönetmenlerinin söylemlerini paylaşması ve yorumlaması bakımından nitel bir çalışma olup, toplumsal belleğe katkı sağlamaktadır.

Anahtar Sözcükler

Kültür Endüstrisi, İlişkisel Estetik, Yersizyurtsuzlaşma, Taktik, Toplumsal Bellek, Politik Sinema

ABSTRACT

BARAN, Evin Sevgi, *Cinema As A Form Of Resistance*, Master Thesis, Ankara, 2018.

In the study, effects by various resistance practicals and dynamics of cinema, which is the seventh art, have been dealt. Cultural hegemony can use art by making instrumentalisation toward the profit of potency. None the less, art can be produced inventively and rakishly with the opponent stance of the artist; thus can be autonomous. Free art products can be symbols of resistance.

Cinema represents social images. Therefore, cinema can intensify the connection between the spectator and the world by making contact with the spectator. This connection can be set up with historical, cultural and social background of the spectator, so this can be resistance practical against the system which pacifies and isolates the individuals. On the other hand, cinema can occur vagrantly without depending on any potency or any kind of language, religion, race or nation. Cinema, in addition has a great role of the construction and sharing of social memory which is an alternative for the history produced by formal ideology and it protects social memory as well. In the light of these, cinema is a creation of resistance. This kind of resistance, which is evaluated directly or indirectly, gives an alternative power to the artists for constructing their products, despite potency's pressure on them and manipulations of the media which is a tool of political views. On the purpose of understanding what kind of resistance the cinema has create, this research has been carried out with semi-structured question form, 13 people have been interviewed and the acquired data has been interpreted by analyzing. At this point, this study is a qualitative research in the point of movie directors' sharing of discourse and interpretations as agents and it contributes social memory as well.

Keywords

Culture Industry, Relational Aesthetics, Deterritorialization, Tactic, Social Memory, Politic Cinema

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	iii
ETİK BEYAN	iv
ADAMA	v
TEŞEKKÜR	vi
ÖZET	vii
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER	ix
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM : ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE YÖNTEMİ	3
1.1. Araştırmanın Konusu / Problemi	3
1.2. Araştırmanın Amacı	4
1.3. Araştırmanın Önemi	5
1.4. Araştırmanın Soru Cümleleri	7
1.5. Araştırmanın Yöntemi	8
2. BÖLÜM : ARAŞTIRMANIN KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVESİ	10
2.1. Kavramsal Çerçeve	10
2.2. Kuramsal Çerçeve	13
2.2.1. Kültür Endüstrisi	13
2.2.2. Sanat ve Siyaset	16

2.2.3. Sanat ve Direniş.....	20
2.2.3.1. İlişkisel Estetik.....	23
2.2.3.2. Taktikler.....	24
2.2.3.3. Yersizyurtsuzlaşma.....	25
2.2.4. Sanat ve Sinema	27
2.2.5. Sinema ve Direniş.....	29
2.2.6. Toplumsal Bellek ve Sinema.....	36
3. BÖLÜM: TÜRKİYE’DE SANSÜR VE POLİTİK SİNEMA TARİHİ.....	49
3.1. Sansür Nedir?.....	49
3.2. Türkiye’de Politik Sinemanın ve Sansürün Tarihi.....	51
3.2.1. 1896 – 1922 Dönemi.....	51
3.2.2. 1923 – 1939 Dönemi.....	53
3.2.3. 1939 – 1952 Dönemi.....	57
3.2.4. 1952 – 1960 Dönemi.....	58
3.2.5. 1960 – 1980 Dönemi	62
3.2.6. 1980’den Günümüze	74
4. BÖLÜM: VERİLERİN ANALİZİ VE YORUMLANMASI.....	84
4.1. Katılımcıların Demografik Özellikleri.....	84
4.2. Verilerin Analizi.....	84
4.2.1. Siyaset / İdeoloji İle Sanat / Sinema Arasındaki İlişki	84
4.2.1.1. Yedinci Sanat Sinema İle Siyaset / İdeoloji Arasında Nasıl Bir Bağ Vardır?	84
4.2.1.2. Bireysel / Toplumsal Deneyim ve Hareketlilikler İle Film Yapımı Arasındaki Etkileşim.....	92
4.2.1.3. Özel Olan Politik Midir?	97
4.2.2. Sanat / Sanatçı Nasıl Direnir?	101

4.2.2.1. Toplumsal Algıyı Etkilemek / Farkındalık	
Yaratmak.....	101
4.2.2.2. İlişkisel Estetik.....	104
4.2.2.3. Yersizyurtsuzlaşma.....	106
4.2.2.4. Taktikler	108
4.2.2.5. Dayanışma ve Kolektiflik.....	110
4.2.3. Kültür Endüstrisi Kısacasında Ne Kadar Özerk	
Kalınabilir?	112
4.2.3.1. Baskı Rejimlerinde Üretmek	112
4.2.3.2. Kapitalist Üretim İlişkileri Ağında Üretmek ve	
Bağımsız Kalmak	115
4.2.3.3. Sansür / Oto – Sansür Özerkliği Bozguna	
Uğratabilir mi?	121
4.2.4. Toplumsal Bellek ve Sinema İlişkisi.....	125
4.2.4.1. Toplumsal Belleğin Şimdide	
Kurgulanması.....	126
4.2.4.2. Resmi Tarihe Alternatif Karşı – Bellek İnşasında	
Sinema	127
4.2.4.3. Sinema Toplumsal Bellek Oluşumunda Nerededir?	
Sinema Belgeleyerek Unutmayı Engeller mi?	129
4.2.4.4. Sinema Travmaları İyileştirir mi?	134
SONUÇ VE TARTIŞMA	137
KAYNAKÇA.....	142
EKLER	
EK 1: KATILIMCILARIN FİLMOGRAFİLERİ.....	150
EK 2: SORU FORMU.....	169
EK 3: ORJİNALLİK RAPORU	171
EK 4: ETİK KURUL İZİN FORMU	173

GİRİŞ

Sinema kelimesi sinematografi kelimesinden türeyerek ortaya çıkan bir kavramdır. Lumiere Kardeşler sinematograf dedikleri bir aygıt icat etmişlerdir. Sinematograf kelimesi devinim ve yazmak kelimelerinden türetilmiştir ve devinimi yazmak anlamını taşımaktadır. Sinematografin en önemli özelliği ise; devinimi, yaşamı olduğu gibi yansıtabilmesi olmuştur. Sinema sözcüğü ise; filmlerin gösterildiği yer, tüm bunları kapsayan endüstri, başka bir deyişle sinema çalışmalarının tümü için kullanılsa da asıl anlamı devinimi saptamak olmuştur. Devinimi içeren başka sanat dalları da vardır, dans ve tiyatro gibi, ancak bu sanat dallarında devinim, yalnızca bir kere yaratılabilmektedir. Zira ikinci kez yaratıldığında ilkinin aynısı olmamaktadır. Bu sebeple sinemada bir kez yakalanan devinimin aynısı geleceğe aktarılabilmektedir (Özön, 2008: 3-5).

Sinema görsel ve işitsel bir anlatım aracıdır ve bu anlatımda kendine ait bir kelime dağarcığı ve dili vardır. Sinemanın dili görüntü dilidir ve aynı zamanda seslerle birlikte bu dil çeşitlenmektedir. Sinemadaki bu görsellik ve işitsellik, diğer yandan sinemanın kendine ait bir dil yaratabilmiş olması sinemayı bir iletişim aracı kılabilen, bununla birlikte bahsedilen görsellik, işitsellik duyguları ve düşünceleri de aktarabilmektedir. Bu yüzden sinema anlatım aracı olabilmektedir. Sinema sahip olduğu dil ile her çeşit konuyu, duygulanımı, düşünceyi ve durumu kendine özgü bir şekilde anlatabilmektedir, bu sebeple de bir sanattır. Buna ek olarak, tüm sanatların birleşimidir, çünkü bütün sanatları içinde barındırmakta ve onlardan faydalanmaktadır, yedinci sanat diye adlandırılmasının sebebi budur. Sinema bir kitle sanatıdır, diğer bir söylemle yığınsal bir özellik taşımaktadır, çünkü kitlelere erişme isteği ve kudreti mevcuttur. Bunların yanı sıra sinema bir eğlence aracı da olabilmektedir. Kitlelerin hoş vakit geçirmesini sağlayabilmektedir. Ancak buna karşın aynı zamanda bir propaganda aracı da olabilmektedir, zira görüntü ve sesler arzulandığı gibi kullanılabilen ve kitleleri etkileyebilmektedir (Özön, 2008: 7-8). Bütün bunların ışığında bu çalışmada, kendine ait bir dili olan, duygulanımları, durumları, düşünceleri ve olayları kendine ait diliyle anlatabilen, bu sebeple de iletişim aracı olabilen, kitleleri etkileyebilen ve toplumdan etkilenen yedinci sanat sinemanın bir direniş biçimi olabileceği işlenmektedir.

Tüm bunların çerçevesinde araştırma, dört bölümden oluşmuştur:

İlk bölümde araştırmanın konusu, amacı, önemi ve yöntemi anlatılmaktadır. İkinci bölümde çalışma içerisinde yer alan ve ehemmiyeti olan kavramlar tanımlanarak kavramsal çerçeve tasarlanmıştır. Bunun yanında kuramsal çerçeve içerisinde olan, kültür endüstrisi, sanat ve siyaset ilişkisi, sanatın bir direniş biçimi olup olamayacağı ve ilişkisel estetiğin, yersizyurtsuzlaşmanın, taktiğin direnme biçimleri olabileceği, ardından sinemanın neden ve nasıl bir sanat olduğu, sinemanın bir direniş biçimi olabileceği ve son olarak da, sinemanın toplumsal bellek ile olan ilişkisinden bir direnişin ortaya çıkabileceği tartışılmıştır. Üçüncü bölümde, Türkiye'deki politik sinema tarihi ve bu tarihsellikte sansürün nasıl bir konumda olduğu hakkında şekilsel olarak, dönemlere ayrılarak bilgi verilmiştir. Dördüncü bölümde ise, araştırma kapsamında görüşülen katılımcıların ifadeleri, kavramsal ve kuramsal çerçevedeki tartışmalara, aynı zamanda da literatüre dayandırılarak analiz edilmiştir. Sonuç kısmında ise, kuramsal tartışmaların ve analizin ışığında ortaya çıkan veriler tartışılmış ve araştırmanın soru cümlelerini cevaplamaya yönelik bir değerlendirme yapılmıştır.

1. BÖLÜM: ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE YÖNTEMİ

1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU / PROBLEMİ

Yedinci sanat olarak kabul edilen sinemanın hem görsel, hem işitsel ve hem de imgesel olarak temsil alanı çok geniştir. Dolayısıyla manipüle etme gücü de fazlasıyla vardır ve bu kültürel hegemonya tarafından iktidarın çıkarına yönelik kullanılabilir. Bunun sonucunda ise sinema ideolojik bir aygıt haline gelebilmektedir. Ancak bu, sanatın, özelinde sinemanın kurumlaştığını, özerk kalamadığını, egemenin isteği doğrultusunda şekillendiğini göstermektedir ve sistem sanatçıya ne ve nasıl üretmesi gerektiğini çeşitli yollarla empoze edebilmektedir. Buna karşın, özgür ve özgün üretimler de yapılabilen, sanatçı muhalif olabilmekte, iktidarın otorite ve baskılarına rağmen üretimini özgür bir şekilde yapmayı tercih edebilmekte ve özgür sanat üretimleri birer direniş alanına dönüşebilmektedir. Bu noktada bu çalışmanın problemi, sinema direniş alanına yersizyurtsuzlaşarak, izleyicinin dünya ile bağını kuvvetlendirerek, toplumsal bellek oluşumunu ve paylaşımını güçlendirerek dâhil olabilir mi sorusudur.

Çatışma ortamlarında direnmenin farklı biçimleri ve taktikleri vardır ve sinema da bu taktiklerden biri olarak ele alınabilir. Daha önce söz edildiği üzere, kültürel hegemonyanın otoritesi altına girmiş ve toplumu manipüle etmek için kullanılan, özerkleşmemiş yalnızca araçsallaşmış sinemaya alternatif olan sinema, başka bir deyişle Deleuze'un söz ettiği minör sinemadır (1997: 217). Minör sinema sömürülenin, ezilenin, ötekileştirilenin, toplum dışına itilenin ve azınlık olanın hikâyesini anlatmaktadır. Bireysel olan, toplumsal olanla örtüştürülerek verilmektedir, zira özel olan bir mesele politik olan bir meseleyle bağlıdır. Bu çalışma ise, minör sinema yani politik sinema bunları temsil ettiğinden ve hem herkesin olan hem de hiç kimsenin olan bir sinema olduğundan, başka bir söylemle yersizyurtsuz olduğundan dolayı bir direniş biçimi olabilir mi sorusuna cevap aramaktadır. Bunun yanı sıra, sanat eserini izleyen seyirci zamana ve mekâna bağlı olmadan, eserle ve sanatçıyla tarihsel, kültürel ve sosyal bir arka plan ile ilişki kurabilmektedir (Akay, 2010). Deleuze'e göre ise sanat eserinin işlevi birey ile dünya arasındaki bağın güçlendirilmesidir, çünkü sinema kişinin düşünme ve eyleyebilme kudretini arttırabilmektedir (Yetişkin, 2010). Bu noktada da

araştırmanın diğer bir problemi de, sinemanın birey ile dünya arasındaki bağı güçlendirerek bir direniş biçimi haline gelip gelmeyeceğidir.

Çalışmanın diğer bir problemi de, sinemanın toplumsal bellek oluşumunu ve paylaşımını güçlendirerek bir direniş alanı haline gelip gelmeyeceğidir. İktidarın ve egemen sınıfların sahip olduğu resmi ideolojinin ürettiği formel olan tarihin karşısında toplumsal bellek bir alternatiftir ve sinemanın bu noktada önemli bir rolü vardır. Teknolojik ve dijital alandaki gelişmeler sayesinde sesi duyulmayanların sesi duyulur bir hale gelmekte ve görünür olmayanlar da görünür kılınmaktadır. Buna bağlı olarak da, Nora'nın (2006) söz ettiği üzere sinema bir bellek mekânı olarak, mücadele ve direniş alanına dönüşebilmektedir. Bu noktada da Daraisma'nın (aktaran Sönmez, 2015) söz ettiği gibi insan beyni film makinesine, belleğin kaydetme işlevi de görüntü kaydına benzemektedir ve tam da bu hatırlamanın sinematografik yanı, toplumsal bellek ve sinema arasındaki bağı ortaya koymaktadır. Sonuç olarak bu çalışma, bir direniş biçimi olarak sinemanın kuramsal ve pratik temelde nasıl okunabileceği üzerine odaklanmaktadır.

1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI

Sinema temsil etme gücü çok yüksek olan hem görsel hem de işitsel bir sanattır. Bu sebeple de hem egemen tarafından hem de egemenin karşısında olan bireyler ve gruplar için kullanılabilir. Egemen kendi ideolojisini yayabilmek adına sinemayı manipülatif bir ideolojik aygıt olarak kullanabilirken, egemenden yana olmayanlar ise egemen tarafından anlatılan hikâyelere alternatif hikayeler anlatarak, sesini duyuramayanların, görünür olmayanların kendilerini ifade etme aracı olabilmektedir. Bu bağlamda bu çalışmada, sinemanın bir direniş biçimi olup olamayacağı tartışılmaktadır. Sinemanın kültür endüstrisi tarafından, kültürel bir hegemonya yaratmak amacıyla kullanılmasının, araçsallaşmasının, devlet tarafından kurumsallaşmasının ve pazarlanabiliyor oluşunun yanı sıra, özerk kalabilen, kendine ait bir dil yaratabilmiş, siyasetin oynanmadığı olmamış ve sanatçı tarafından özgür ve özgün olarak yaratılabilen bir sanat olabileceği, karşı bir bellek yaratması temelinde tartışılması amaçlanmaktadır.

Sinemanın çeşitli direnme biçimlerinden söz edilebilir ancak bundan önce bu çalışmada, sinemanın direniş ile nasıl bir ilişkisi olduğunu ortaya koymak

amaçlanmıştır. Film yapan sanatçı, filmi kendi bakış açısı ile ürettiğinden dolayı, ortaya çıkan eser sanatçının ideolojisini barındırmaktadır, zira sanat eseri sanatçının içinde yaşadığı toplumsal, kültürel, sosyal ve siyasal ortamdan etkilenecek şekilde üretilmektedir. Bu sebeple de bu araştırmada sanat eserinin bireysel ve toplumsal olarak içinde bulunulan ortam ve yaşanan deneyimlerden etkilendiğini göstermeye çalışmak amaçlanmıştır. Bununla birlikte sanat eseri üretildiği toplumsal ve bireysel zeminde, otoriteye, hiyerarşiye, hegemonyaya, patriarkaya, ırkçılığa ve homofobiye çeşitli yollarla direnebileceğini göstermek bu çalışmanın amaçlarından birisidir.

Bu çalışmada sinemanın bir taktik olabileceği, bireyin sanat eseriyle olan ilişkisinde toplumsal, tarihsel ve kültüre bir arka plan olabileceği, sanat eserinin mekânı, zamanı aşarak, herhangi bir millete, ırka, dile, dine veya iktidara bağlı olmayacağı direnme biçimleri zemininde tartışılması amaçlanmaktadır. Hegemonik kültürün baskısıyla üretilmiş sanat eserlerine alternatif olan diğer sanat eserleri kültürün dönüşümünü gerçekleştirebilmektedirler. Bu anlamda da sinema, egemen olanla direkt bir kavga içerisinde olmadan, kültürel dönüşüm yaratarak bir taktik olabilmektedir. Buna ek olarak, sinema, izleyici ve dünya arasındaki bağı güçlendirerek bir ilişkisellik yaratabilmektedir, zira sinema toplumsal imgelerin temsili olabildiği için, izleyici bu temsilleri içselleştirebilmektedir. Aynı zamanda bu ilişkisellik zamandan ve mekândan bağımsızdır. Eserin zamandan, mekândan bağımsız olması, iktidarın ya da herhangi bir milletin, dinin, dilin, ırkın veya sınıfın çıkarları doğrultusunda üretilmemesi de o eseri yersizyurtsuz yapabilmektedir. Son olarak da sinema var olan, egemenin sahip olduğu büyük anlatılara, resmi ideolojinin dayattığı resmi tarihe alternatif bir bellek yaratarak bir direniş haline gelebilmektedir. Bütün bunların ışığında bu çalışmada, sinemanın bir taktik olarak, yersizyurtsuz bir şekilde izleyici ve dünya arasındaki ilişkiselliği güçlendiren bir sanat olduğu karşı bellek yaratması zemininde tartışılması amaçlanmaktadır.

1.3. ARAŞTIRMANI ÖNEMİ

Bu çalışma bir direniş biçimi olarak sinemanın kendisini teorik ve pratik zeminde anlamaya ve yorumlamaya çalışmaktadır. Kuramsal olarak sinemanın nasıl ne şekillerde direnebileceğini tartışmak, onu sıkıştıran kültür endüstrisine, kültürel hegemonyaya, devletin ideolojik aygıtlarına, bunun yanı sıra siyaset ve ideoloji ile olan

ilişkinine, ilişkisel estetik, yersizyurtsuzlaşmayı içeren ontolojisine, taktikler, dayanışma gibi pratiklere ve sinemanın toplumsal belleğin oluşum ve paylaşımındaki rolüne değinmek gerekmektedir. Literatüre bakıldığında, sanatın ve sanatçının nasıl direndiğine, sanat eserinin bir direniş biçimi olabileceğine, sanatın kültür endüstrisinin kısılcacında olabildiğine ancak muhalif sanatın ve sanatçının olabileceğine, sinemanın toplumsal bellekle birbirini perçinlediğine, görünür olmayanların, azınlıkların, ezilmişlerin, kısacası sesi duyulmayanların sesi olabileceğine dair çalışmalar bulunmaktadır. Bu bağlamda bu çalışmada bir direniş biçimi olarak sinemanın tartışılmasında, özgün, geniş ve bilimsel bir perspektif ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Aynı zamanda yönetmenlerin sinemaya bakış açıları, sinemanın siyaset ve ideoloji ile olan ilişkisi, sinemanın toplumsal belleğin oluşması ve paylaşılmasında nerede olduğu, sinemanın bir direniş biçimi olabileceği gibi konu ve tartışmalar yönetmenlerle yapılan derinlemesine görüşmeler sayesinde anlaşılmaya çalışılmıştır. Sinema çalışmaları genel olarak film analizleri şeklinde ilerlemektedir, bu çalışmada ise yönetmenlerin sinemaya dair ne dedikleri incelendiği ve sosyolojinin metodlarından olan nitel bir metod kullanıldığı için özgün bir çalışmadır. Yönetmenlerin fikirlerini, film çekme sırasındaki pratiklerini, sinema yapma amaçlarını, hikâye anlatma biçim ve yöntemlerini paylaşımları, kuramsal düzlemde tartışılanların anlaşılmasına katkı sağlamıştır. Bütün bunların ışığında bu çalışmanın literatüre olan katkısı ve önemi, resmi ideolojinin inşa ettiği resmi tarih karşısında kurulmuş bir toplumsal belleğin paylaşımında sinemanın ne konumda olduğunu inceleyebilmek ve bu çalışmanın da aynı şekilde nitel bir yöntemle resmi anlatıların karşısına, birer eyleyen olarak sanatçıların söylemlerini koyabilmek ve en önemlisi de tıpkı Ulus Baker'in (2015) söz ettiği üzere, sinematografinin sosyal bilimlerden dışlanmaması gerektiğini, sinemaya ait olan gösterim araçlarının bellek çalışmaları için doğal bir medya olabileceğini ve bu sebeple de sinemanın duygular sosyolojisinin yanına konumlandırılabilceğini ortaya koyabilmektir. Bu sebeple de alternatif bir tarih yazımına destek çıkabilmektedir.

Ek olarak, bu çalışma egemen sınıfın, iktidarın sahip olduğu ve kullandığı kültürel hegemonya kısılcacına alınmaya çalışılan sinemanın nasıl bağımsız üretilebileceğine dair önerileri sunabilmektedir. Sinemanın toplumdan etkilenen ve

toplumu etkileyen bir sanat olduğu, bu anlamda da insanlarda farkındalık yaratabileceğinin önemi ortaya konulmaktadır.

1.4. ARAŞTIRMANIN SORU CÜMLELERİ

1. Sanat ve siyaset arasındaki ilişki biçimi nasıldır?
2. Sanat toplumsal çatışmaların nasıl göstergesel bir ifadesi olabilir?
3. Sinema otonom bir alan olarak değerlendirilebilir mi?
4. Sanat, söylem ve ideoloji arasında ilişki sinema özelinde nasıldır?
5. Sinemanın asıl kaygısı estetik midir yoksa izleyiciyi düşündürmek, kışkırtmak mıdır?
6. Sinema yönetmenleri açısından sinema, yeni bir gerçeklik ve öznellik alanının kurulmasında hangi konumdadır?
7. Sinemada gerçeklik nasıl kurgulanmaktadır?
8. Sinema bir belge olarak kabul edilebilir mi?
9. Yönetmenlere göre yaşanan zamanı filmlere konu etmek zamanı aşmaya yönelik bir arzu olabilir mi, başka bir deyişle yaşanan zamanı filmlere konu etmek yeni bir tarih yazmak mıdır?
10. Deneyimi söze ve görüntüye dökmek o deneyimin unutulmasını engelleyerek, bir hafıza oluşmasına yardımcı olur mu?
11. Sinema yönetmenleri açısından toplumsal travmaların sinemada yer etmesi toplumsal belleği nasıl etkilemektedir?
12. Travmatik olayların sinemada konu edilmesi yüzleşme, hesaplaşma ve iyileşme için yardımcı olabilir mi?
13. Sinema yönetmeni filmin neresinde yer almalıdır?

14. Bir yönetmenin görevi, nakletmek ve seyirci olmak mıdır yoksa aktif bir şekilde müdahale etmek midir?
15. Sanatçıların üzerindeki iktidar baskıları ve ideolojik bir aygıt olan medyanın manipüle etme gücü, üretilecek olan işi nasıl etkilemektedir?
16. Sinema yönetmenlerine göre, çektikleri filmler şimdinin toplumsal ilişkileri içerisinde nerededir?

1.5. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bir problemi keşfetmek, bir konuya detaylı bir anlayış getirebilmek adına nitel araştırma yapılmaktadır. Bu; insanlarla doğrudan ve onların doğal ortamlarında (evlerinde, iş yerlerinde) iletişim kurarak, literatür dışında kalan şeyleri anlatmalarına fırsat vermektir. Nitel araştırma ya da keşif, özellikle susturulmuş olan bir grubun ya da evrenin seslerini duyurma ihtiyacı ile gerçekleştirilmektedir. Seslerin duyulması ve hikâyelerin paylaşılması için araştırmacı ve katılımcılar arasındaki hiyerarşinin yok olması nitel araştırmanın öncüllerinden biri olmaktadır (Creswell, 2013: 48). Bu çalışma; kuramsal olarak bir sanat dalı olan sinemanın, bir direniş biçimi olup olamayacağını araştırmak üzerine kurulmuştur. Sinema bir direnme mekânı mıdır, eğer öyleyse ne şekilde direnir gibi sorulara yanıt alabilmek için, çalışmanın kuramsal çerçevesinin ilk sacayağında; kültür endüstrisi sistemi içerisinde popülerleşen ve sisteme bağlı kılınan sanatın karşısında, çeşitli mücadele alanları yaratarak, özgürleşmeye çalışan ve bağımsız olarak üretilmek istenen bir sanatın var olduğu, bu bağlamda sanat ve siyaset arasında nasıl bir ilişki ya da ikilik olduğu sinema özelinde tartışılmaktadır. Çalışmanın ikinci sacayağında; sanatın direnme pratiklerinden, ilişkisel estetik, yersizyurtsuzlaşma ve taktik başlıkları altında söz edilmektedir. Ardından bunlar sinema özelinde tartışılmaktadır. Çalışmanın üçüncü sacayağında ise; sinemanın bir bellek yaratarak, direnebileceği tartışılmaktadır. Bunların ışığında, popüler ve endüstrileşmiş sinemaya alternatif olabilecek toplumsal belleği perçinleyebilen, kısmen daha bağımsız olabilen (içerik ya da biçim olarak) sinema var mıdır ya da böyle bir üretim söz konusu olabilir mi gibi soruların yanıtlarını, film yaratıcılarından alabilmek adına, bu çalışma nitel olarak yürütülmüştür, katılımcıların anlatım ve ifade biçimlerinden oluşturulmuştur.

Çalışmada, konu üzerine, literatürde yazanların ve araştırmacının kendi yorumlarının yanında, katılımcıların konuyu nasıl anlamlandırdıkları, konu ya da probleme dair düşünceleri, yaptıkları yorum ve çözümlemeleri önemli olmuştur. Böylelikle de derinlemesine mülakat yöntemi kullanılmıştır. Mülakatların yanı sıra, katılımcılarla ilgili ön araştırma (filmografilerini incelemek, yapıtlarını izlemek) ve gözlem yapılmıştır. Araştırmada gözlem ve mülakat tekniğinin kullanılmasına ek olarak, araştırma konusuna ilişkin literatürden yararlanılarak veri toplanmaya çalışılmıştır. Derinlemesine yapılan mülakatlar ise; literatürdeki çalışmalardan yararlanılarak, yarı-yapılandırılmış görüşme formu üzerinden ilerlemiştir. Araştırmanın güvenilirliği adına ise, nitel araştırma ve görüşmelerin analiziyle ilgili deneyimli bir öğretim görevlisinin yardımı alınmıştır.

Bu çalışmaya katılım tamamen gönüllülük esasına dayanmıştır ve saha çalışmasında katılımcıların izniyle ses kayıt cihazı kullanılmıştır. Yine aynı şekilde katılımcıların izni doğrultusunda kimlikleri paylaşılmıştır ve araştırma, bu gibi etik ilkeler doğrultusunda ilerlemiştir. Bu çalışmada, üzerinde çalışılan konu ile ilgili katılımcılarla, katılımcıların doğal ortamlarında (evleri, iş yerleri) ve onların tercih ettikleri ortamlarda (kafeler gibi) görüşmeler yapılmıştır. Görüşmeler en az 45 dakika en fazla da bir buçuk saat sürmüştür. Sonrasında ses kayıt cihazına kaydedilen görüşmeler, araştırmacı tarafından deşifre edilmiştir. Görüşmeler beşi kadın, sekizi erkek olmak üzere on üç yönetmenle, Ankara ve İstanbul'da yapılmıştır. Data doyumu ve merak edilen sorulara yanıt alınması sebebiyle 13 kişi çalışma için yeterli olmuştur. Görüşmelerin kaynak kişisi sinema ile ilgilendiğinden ötürü Benhür BOLHAVA, görüşmecilerden olan Sıdar İnan ERÇELİK, Dilek ÇOLAK ve Özgür DOĞAN olmuştur, birçok görüşme onların yardımı sayesinde gerçekleşmiştir. Sahada araştırmacı ve katılımcı hiyerarşisi yaratmadan, güven ilişkisi oluşturulmaya çalışılmıştır. Katılımcılara soru sorulurken, hiçbir şekilde yönlendirme yapmamaya ve verdikleri cevaplar karşısında ön yargılı davranmamaya dikkat edilmiştir.

2. BÖLÜM: ARAŞTIRMANIN KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVESİ

2.1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Kültür Endüstrisi: Kültür endüstrisi, tüketici olan bireyleri manipüle ederek ve tüketime dayalı bir döngü yaratarak bunu sistem haline getirmektedir. Bütün kitle iletişim araçları da bu sisteme dâhildirler. Bu sistemde sektörler ekonomik olarak girift bir haldedirler. Örneğin, bir film şirketi bankalara, bir yayın kuruluşu da elektrik endüstrisini bağılıdır. Bütün bunlar arasında çok sıkı bir birlik vardır ve bu birlik ya da sistem kültür endüstrisini meydana getirerek siyasetin birliğini de yüceltmektedir (Adorno, 2014: 49-51).

Kültür endüstrisi, iktidarın çıkarları ve siyasetin gidişatına göre şekil alarak, toplumu manipüle eden, toplumun ihtiyaçlarını belirleyerek, bunları rıza yolu ile dayatan ve bu işlevlerini sinemanın da içinde bulunduğu çeşitli kitle iletişim araçları ile yerine getiren bir sistemdir. Bu çalışmada, kültür endüstrisinin sinemayı ne kadar kısılcına aldığı, isteği doğrultusunda, sinemanın toplumu ne kadar manipüle ettiği tartışılmıştır.

Direniş: Direnişe kısaca otorite karşıtı mücadeleler diyebiliriz. Foucault'ya göre, bu mücadeleler; tahakküm biçimlerine karşı yürütülen, bireyleri ürettiklerinden ayıran sömürü biçimlerine karşı yürütülen ve bireyi kendine bağlayarak, diğerlerine tabi kılan durumlara karşı yürütülen mücadeleler olmak üzere üç tiptir. Bu mücadele biçimleri birbirinden bağımsız olarak ya da bir arada da yürütülebilmektedirler. Ancak bir arada yürütülseler de, muhakkak biri baskındır (2014: 63).

Bu çalışmada, üç direnme biçimini de görebilmekteyiz, fakat en baskın olanı bireyleri ürettikleri üründen ayıran sömürü biçimlerine karşı mücadeledir. Film yaratıcıları ilk olarak, tahakkümün olduğu baskı rejimlerinde üretmenin zorluğunu, ikinci olarak var olan sömürü ilişkileri içinde üretmenin zorluğunu, üçüncü olarak da öznel üretim yapmanın zorluğunu yaşamaktadırlar. Baskı rejimlerinde üretmeye çalışan film yaratıcılarının filmleri yasaklanabilmekte, sansürlenebilmekte ya da sömürü

düzeninin getirisi olan finansal zorluklardan dolayı dağıtım yapamayıp, kitleler ile paylaşamamaktadır ve böylece de üreten kişi öznel bir şekilde üretemeyerek, iktidara tabi kılınmaya çalışılmaktadır. Çalışmada, tahakküm, sömürü ve itaatin olduğu rejimlerde, buna tabi olmayıp yine de üreten ve üreterek direnen sanatçıların olduğu ve yedinci sanat olan sinemanın kendisinin bir direniş biçimi olduğu tartışılmaktadır.

İlişkisel Estetik: İlişkisel estetik; sanatın anlamının sanatçı ve sanat eserine bakan izleyici tarafından verilmesinin altında bir ilişkisellik yattığını söyler (Alliez, 2010: 10). İlişkisel estetik ise; izleyicinin sanat eseriyle olan ilişkisi kültürel, toplumsal ve tarihsel arka planlar ile kurulmaktadır. Sanat eseri izleyicisi, her yeri saran bir izleme alanındadır, bu sebeple de sanatçı ile karşılıklı bir eylem gücü vardır (Akay, 2010: 13).

İlişkisel estetik, bu çalışmada, izleyicinin eser ve sanatçı ile olan ilişkisi, izleyicinin sahip olduğu kültürel, toplumsal ve tarihsel arka plan ile esere nasıl baktığı ve bakma alanında yaşadığı duygular üzerinden ele alınarak, ilişkisel estetiğin bir direnme yöntemi olabileceği ele alınmaktadır.

Yersizyurtsuzlaşma: Tabi olana, baskın olan tarafından birçok dayatma yapılmaktadır. Baskın olan tarafından yapılan dayatmaların bozguna uğratılması da yersizyurtsuzlaşmadır, çünkü majör olan minör olan tarafından bozulmuştur (Avcı, 2017: 9).

Yersizyurtsuzlaşan, bir nevi aidyetsiz ve sahipsizdir. Zamana, mekâna, kişilere, ırklara, milletlere, dinlere, dillere tabi değildir ve onlara itaat etmez. Bu çalışmada da, filmlere hiç kimsenin sahip olmadığı ama aynı zamanda herkesin sahip olduğu, zamanı aştığı ve bağımsız olduğu bu sebeple de yersizyurtsuz olduğu ve bunun da bir direnme yöntemi olabileceği ele alınmaktadır.

Taktik: Taktik, De Certeau' ya göre baskı altında olan grupların, iktidarın disiplin ve otorite mekanizmalarıyla oynarken ve bu mekanizmaları kendine uyarlarlarken kullandıkları işlem ve yöntemlerdir. Bu gruplar, taktikleri, kendi sosyokültürel bağlamları ile bulundukları zemini kendilerine göre dönüştürüp, değiştirerek kullanmaktadırlar (2009: 48).

Bu çalışmada, taktik, iktidarın baskı ve manipölasyon mekanizmaları karşısında, film yaratımı sırasında, film yaratıcılarının kendi bağlamlarında, bulundukları uzamı kendilerine göre dönüştürüp, değıştirdikleri taktikler ele alınarak, bu taktiklerin baskılar karşısında bir direnme yöntemi olabileceğı ele alınmaktadır.

Toplumsal Bellek: Toplumsal bellek, Halbwachs’a göre, anıların, toplum içerisinde ve hatırlayan bireyin kendi çevresini de dâhil ederek hatırlama eyleminde bulunmasıyla ve paylaşılmasıyla ortaya çıkan bir bellektir. Başka bir deyişle; bireysel olan hafıza da toplumsal olan hafızanın çerçevelerine dâhil olduğı sürece hatırlamaktadır (2016: 16-17). Birey hatırlama eylemini tek başına gerçekleştirebilir, ancak hafızasının hatırladığı anı, içinde bulunduğı da topluluğı da kapsamaktadır. Bu sebeple, bireysel bellek de, toplumsal belleğin içerisine dâhil olmaktadır.

Bu çalışmada, sinemanın resmi olan tarih ve ideolojiye karşı, toplumsal belleğe katkısı olabileceğı, yaşananları durumları, olayları, mekânları, toplumsal hareketlilikleri temsil edebileceğı ve unutulmalarını engelleyebileceğı, bütün bunların sonucunda da yaşanan travmalara iyileştirici bir etkisinin olabileceğı ele alınmıştır.

Politik Sinema: Bu çalışmada, politik sinema, kuramsal çerçevede anlatıldığı üzere, Deleuze’ün minör sinema kavramına denk düşmektedir. Başka bir deyişle, minör sinema, ezilenin, sömürülenin ve azınlığın hikâyesini anlatmakta, bireyin düşünmesini, eyleyebilmesini ve bunun sonucunda da dünya ile bağını kuvvetlendirmesini sağlamaktadır. Politik sinema, bireyi düşünmeye zorlayarak, kitleler üzerinde bir bilinç yaratabilmekte ve böylece de bireylere dayatılan ideolojileri engelleyebilmektedir.

Bu çalışmada, politik sinema, özel bir mesele üzerinden, politik ve toplumsal olanı anlatabilen, bireylerde farkındalık yaratabilen bir sinema olarak ele alınmaktadır.

2.2. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.2.1. Kültür Endüstrisi

Kültür endüstrisi kavramı ilk defa Adorno ile Horkheimer'in birlikte yayımladığı *Aydınlanmanın Diyalektiği* (1947) metninde kullanılmıştır. Adorno ve Horkheimer çalışmalarının müsveddelerinde kül"ltür endüstrisi kavramı yerine kitle kültürü kavramını kullanmışlar, ancak daha sonra kitlelerden gelen bir kültür sorunu olarak algılanmasını önlemek amacıyla kültür endüstrisi kavramını kullanmayı uygun bulmuşlardır. Ürün arzı kitlelerin tüketim tercihlerine göre belirlendiğinden, neyin tüketileceği kültür endüstrisinin kitleleri yönlendirmesi ile şekillenmektedir. Tüketim ve üretim yapısının belirlenmesinde oynadığı rol kültür endüstrisini hegemonik bir unsur olarak tanımlayabilmemize yol açar. (Adorno, 2003: 1). Kavram, kültür unsurlarının da tıpkı eğlence unsurları gibi sanayileşmesini ya da bir meta haline dönüşmesini işaret etmektedir. Kültür endüstrisi kavramının işaret ettiği hegemonya, bireylerin pasifleşmesine, nesneleşmesine, şeyleşmesine yol açmaktadır ve bu özerk öznenin yitimi sonucunu doğurmaktadır. Böylelikle birey tahakküm altına alınmaktadır. Kültür endüstrisi modern öznelere *boş zaman*larında eğlenebileceklerini söylemektedir. Bu anlamda kültür endüstrisinin eğlence boyutu vardır ve eğlence haz vererek, acıyı unutturmaktadır (Bernstein, 2014: 21). Bu yolla da bireylerin günlük sorunlara direnmeleri engellenmektedir, bireyleri düşünmekten, direnmekten alıkoyarak, bireylerin kendilerinden kaçmasına neden olmaktadır. Endüstrileşen kültür, yaşamın hangi koşullarda sürdürüleceğini modern öznelere zihinlerine kazıdığıdır (Bernstein, 2014: 13). Tüm bunlara bağlı olarak kültür endüstrisi, toplumun bilincini ve bilinçaltını yönetmektedir, bu sebeple de kitleler birincil değil ikincil role sahiptirler ve nesne konumuna bürünmektedirler (Adorno, 2003: 1).

Kültürün metalaşarak, bir endüstri haline gelmesi ve dolayısıyla toplumu yönlendirmesi, bireyleri pasifize etmesi, bireylerin gündelik hayatlarını bile belirlemesi hegemonik bir güç kullanımı anlamına gelmektedir. Gramsci'nin belirttiği üzere, bu güç kullanımı şiddet ve baskı aygıtları ile değil rıza yola ile işlemektedir. Hegemonya egemen sınıfın karşıt sınıflar üzerinde uyguladığı zorlamalardır. Aynı zamanda karşıt sınıfların kültürel yönetimleri de hegemonya ile yapılmaktadır (1986: 73-75). Hegemonya ideolojinin içinde yer alan bir alandır, çeşitli ideolojik aygıtlara sahiptir ve

rıza yolu ile işlemektedir, bu hegemonya iktidarın elindedir (Arık, 2001: 60). Bireylerin pasifize edilmesinde, bütün kültür ürünlerinin metalaştırılmasında en büyük rolü devletin ideolojik aygıtları üstlenmektedir.

Devletin ideolojik aygıtlarının tümünün işlevi kapitalist sömürü ilişkilerinin yeniden üretimini sağlamaktır. Devletin ideolojik aygıtlarının her biri kendine özgü yollarla bu işleyişe katkıda bulunmaktadır (Althusser, 2006: 75). Devletin sahip olduğu iki tip aygıttan biri, söz ettiğimiz ideolojik aygıtlardır, buna medya, kitle iletişim araçları, okul, aile, vb. gibi kurumlar dâhildir ve bu aygıtlar bireyler üzerinde rıza ile işlemektedir, diğer bir aygıt ise; baskı aygıtlarıdır, buna ordu, kolluk kuvvetleri, vb. kurumlar dâhildir. Buradan da anlaşılacağı üzere devletin ideolojik aygıtları ile devletin baskı aygıtları birbiriyle ilişkili, ancak farklı işleyişlere sahip aygıtlardır. Baskı aygıtlarında zor kullanmak söz konusu iken, ideolojik aygıtlarda rızanın üretimi söz konusudur. Devletin ideolojik aygıtları birbirinden ayrı ve özelleşmiş kurumlar biçiminde örgütlenmiştir. Bunlara din, hukuk, aile, okul, kitle iletişim araçları örnek verilebilir. Devletin kullanmış olduğu baskı ve ideolojik aygıtların hepsinde ideolojinin ve baskının bir arada işlediğini görmek mümkündür. Ancak baskı aygıtlarında ilk olarak baskı, ikincil olarak ideoloji işlerken, ideolojik aygıtlarda ilk olarak ideoloji, ikincil olarak baskı işlemektedir. Bu bağlamda da baskı ve ideoloji aygıtları arasında açık ya da örtük bir ilişki biçiminin olduğunu söyleyebiliriz. Devletin ideolojik aygıtları ideoloji ile işlemekteyse, bu aygıtların çeşitliliğini bir araya getiren bir işleyiş bulunmaktadır. Bu işleyiş egemen sınıfa ait, egemen ideolojinin işleyişidir, egemen sınıf devletin iktidarını elinde bulunduruyor ise, devletin baskı aygıtlarına da, ideolojik aygıtlarına da sahip demektir. Bu yüzden devletin ideolojik aygıtlarındaki ideoloji egemen sınıfın ideolojisidir (Althusser, 2006: 63-68). Bernstein'ın söylediği gibi egemen sınıf kendi ideolojisini meşrulaştırmak adına var olan kurumları birer aygıt haline getirip, araçsallaştırarak dönüştürmektedir. İktidar değiştikçe, ideolojik aygıt haline gelmiş kurumlar da dönüşmektedir. Bu sebeple ideolojik aygıtların değiştirilemez, durağan yapılar oldukları söylenemez. Bu aygıtlar, egemen sınıf değiştikçe dönüşür, tek değişmeyen şey; bu aygıtların hep iktidarın, egemen sınıfın elinde olması ve bu sınıfın, iktidarın çıkarları uğruna kullanılmasıdır. İdeolojik aygıtlar iktidar tarafından yapılan uygulamaları da, baskı aygıtlarını da meşrulaştırabilmektedir, bu yüzden baskı aygıtları ve ideoloji aygıtları birbirini perçinlemektedir. Otoriter yönetimlerde siyasi yolla

uygulan baskı, liberal demokratik yönetimlerde hegemonya ile birlikte üretilen rıza yolu ile kültür endüstrisi tarafından uygulanmaktadır. İdeolojik aygıtlar, baskı aygıtları ve hegemonya aracılığıyla bireyler pasifize edilmekte ve bireydeki otonomi zayıflamaktadır (2014: 13). Bireyin, tek başına birey olmaktan çıkıp, modern özne haline gelmesiyle, arafta kalan birey, ne tam anlamıyla toplumsallaşabilmektedir ne de bireyselliğini koruyabilmektedir. Bu yüzden de birey etkin ve hükmedici bir özne değil, edilgen bir nesne haline gelmektedir.

Bireyin bu denli kuşatılması, iktidarın çeşitli somut düzenlemeleri ile mevcuttur. Buna bağlı olarak kültür endüstrisi ve bu somut düzenlemeler Foucault'nun *dispositif* kavramı ile de örtüşebilmektedir. Foucault'ya göre dispositif, kurumlar, yasalar, ahlaki önermeler ve söylemlerin oluşturduğu heterojen bütündür ve dispositifler güç ilişkilerini dengelemek, geliştirmek ve kullanmak gibi işlevlere sahiptirler, çünkü Foucault'ya göre dispositiflerin dominant bir stratejik işlevi vardır. Bu anlamda dispositifler, iktidar ilişkileri stratejileridir (2015: 118-121). Kültür endüstrisi de dispositiflere dâhil edilebilir, çünkü bütün bunların birbirleri ile girift bir ilişkide olduğunu söylemek mümkündür. Aynı zamanda bunları ayrı ayrı ele almamız da mümkün değildir, her biri bir diğerine bağlıdır, her biri bir diğerini perçinlemektedir.

Diğer yandan, kültür endüstrisi kavramını sanal bir kültür, yanılsama ve kurgu olarak düşünebiliriz. Gerçekliği yok edip, her şeyi kopyalayabilmektedir. Sanal bir kültür olarak şeyleşmiştir ve anti-demokratiktir. Bu kültürde, şeyleştirilmeye çalışılan sanat, kültür endüstrisinin çerçevesini oluşturduğu eğlence terimi ile uzlaşmamaktadır. Kültür endüstrisi bu iki terimi birleştirerek, bütünleştirici bir formül uygulamıştır (Adorno, 2014: 67). Adorno'ya göre, sanat kendi özerkliğinden vazgeçip, tüketim malları arasına girerek bir meta olmuştur. Metalaşmayı olumsuzlayan sanat eserleri bile birer metadır, çünkü sanat da tüketime hazırlanmış, değiştirilebilir, pazarlanabilir bir ürün haline gelmiştir, satılmak için var olan ama satılık olmayan bir meta türüdür (2014: 96-97). Fakat sanat ve sanat ürünlerini şeyleştiren, metalaştıran hegemonik güçlere karşı direniş alanları yaratılabilmektedir.

Egemenin boş bıraktığı ya da egemenlik kuramadığı alanlarda, bir karşı-hegemonya, bir direniş alanı yaratılabilir. Karşı-hegemonya kendi aydınlarını yetiştirip, kendi ideolojik aygıtlarını oluşturabilir (Arık, 2001: 60). Gramsci'ye göre, bireyin

modern özne olmasıyla birlikte yaşadığı arafta kalma durumu, yani cankeşlik, bireyin kendisi için tam olarak özgürleşebileceği bir alan yaratamamasına neden olabilmektedir, ancak bu sıkışmışlığın içerisinde çeşitli yarıklar açılabilmesi karşı hegemonyanın oluşmasına yardımcı olabilmektedir. Zira tarihin kesintiye uğratamadığı, ilerici ve anti-hegemonik mücadelenin doğurduğu organik aydın kategorileri vuku bulmuştur. (1986: 311-313). Ayrıca iktidarda olan sınıf, devletin ideolojik aygıtları üzerinde kolayca ve tamamıyla söz sahibi olamamaktadır. Bunun iki sebebi vardır. Biri, kendinden önceki egemen sınıfların devletin ideolojik aygıtları üzerinde uzun süre sağlam bir şekilde konumlanmış olmalarıdır. Diğeri de, sömürülenlerin direnişinin, devletin ideolojik aygıtları ile mücadele ederek, sesini duyurma imkânı yakalayabilmesidir (Althusser, 2006: 63-68). Bütün bunlara bağlı olarak, Değirmencioğlu'nun dediği gibi, sanatın, sanat ürünlerinin metalaşmasını olumsuzlayan bir karşı-hegemonya alanının yaratılması, bu kuşatılmışlığa direnen sanatçı ve sanatın rolü ile olabilmektedir, tam da bu noktada sanat içerisinde iktidar olan toplumsal güçlerden bağımsız bir aydın grubu yaratılabilmektedir. Bu noktada karşı-hegemonya ve bununla birlikte bir direniş alanı yaratabilen sanat ve bu sanatın yaratıcıları olan sanatçılar kendi alanlarında kendi ideolojik aygıtlarını kullanabilmekte ve çeşitli direniş formları ile alternatif yaratabilmektedirler. Bu yüzden kültür endüstrisi içerisinde bağımsız kalabilmeyi başarmış sanatçılar da vardır. Sanatın gücünün farkında olan bu sanatçılar, siyasi gündemle ilgilenip, iktidara karşısında muhalefet üretme potansiyellerini ortaya çıkarabilmektedirler (2013: 148).

Eğer sanat ve sanat üretimi iktidardan, ekonomiden, toplumsal yapıdan, özellikle de siyasi gündemden etkilenebiliyorsa, üretilen eserler gündemdeki olaylarla bağlantılı ise ya da gündemdeki olaylardan ötürü üretileniyorsa sanat ve siyaset arasında bir bağ olduğunu söyleyebiliriz. Bu sebeple de, sanat ve siyaset arasında nasıl bir bağ olduğunu incelenmesinin, bir direniş alanının açılmasında önemli bir yer teşkil ettiğinin ele alınması bu çalışma açısından önemlidir. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde sanat ve siyaset arasındaki ilişki ele alınacaktır.

2.2.2. Sanat ve Siyaset

Sanat her daim, neredeyse her ülkede ülkenin gündemine bağlı olarak üretilmektedir ya da üretilmemektedir. Sanatçının hayata bakışı ve ideolojik angajmanı, ürettiği sanat

eserinin niteliğini belirleyebilmektedir. Örneğin, bir ülkede savaş var ise, savaş döneminde sanat eseri ya üretilmeyecektir ya da üretilen sanat eseri mutlaka o savaştan izler taşıyacaktır, tıpkı Pablo Picasso'nun Guernica'sı¹ gibi. Türkiye'den örnek verecek olursak; 12 Eylül 1980 darbesi ile ilgili birçok sanat eseri ortaya konulmuştur. Buna 1988'de Bedri Baykam'ın Atatürk Kültür Merkezi'nde "İç Manzaralar" isimli sansüre ve işkenceye karşı düzenlediği sergiyi² örnek verebiliriz ya da 12 Eylül 1980 darbesiyle ilgili çekilmiş filmleri, Şerif Gören'in "Sen Türkülerini Söyle"³ yi (1986), Zeki Ökten'in "Ses"⁴ ini (1986), Memduh Ün'ün "Bütün Kapılar Kapalıydı"⁵ sını (1986), Yılmaz Güney'in "Yol"⁶ unu (1981), örnek verebiliriz. Ancak bunların yanında mevcut sistemi destekleyen sanat üretimleri de var olabilmektedir ya da tamamen siyasetten bağımsız ve sanat sanat içindir" mottosu ile de sanat üretimleri yapılabilir.

Sanat ve siyaset söz konusu olduğu zaman iki ana mesele ortaya çıkmaktadır; Platon'un sanata atfettiği konum ve sanatın siyasetten bağımsız kalarak özerk hale gelmesidir. İlkinde sanatın yeri yoktur. Platon'a göre sanatın bilgi ve hakikatle ilgisi yoktur, sanat, duygulara, ruha hitap etmekte ve arzularımıza hitap ederek bunları yönetmektedir. Bu yüzden de sanatın kişileri yoldan çıkarmak gibi bir özelliği vardır. Bu ilk mesele sanat ve siyaset arasındaki gerilim ve çatışmaya işaret ederken, ikinci mesele sanat ve siyaseti birbirinden bağımsız, farklı kurallar ile işleyen iki ayrı alan haline getirip aradaki gerilim ve çatışmayı çözen bir yol izlemektedir (Kreft, 2014: 18).

Althusser'e göre ise siyasetin sanat ile olan bağında ideolojinin doğrudan rolü önem arz etmektedir. İdeoloji, insan faaliyetlerinin hepsinin içinde yer almaktadır, bu yüzden insan hayatının yaşanmışı olarak kabul edilebilir. Yaşanmış olan, bireysel olan ve ideolojik olan sanata dâhildir (2004: 104-105). Althusser *Sanat Üzerine Yazılar*

¹ <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>

² http://www.bedribaykam.com/bb/donemler_politik_sanat.html

³ <http://www.sinematurk.com/film/5662-sen-turkulerini-soyle/>

⁴ <https://www.sinemalar.com/film/2937/ses-i>

⁵ <https://www.sinemalar.com/film/16924/butun-kapilar-kapaliydi>

⁶ <https://www.sinemalar.com/film/1792/yol>

başlıklı derleme kitapta, “Sanat Bilgisi Konusunda Mektup (Andre Daspre’e Yanıt)” başlıklı bölümde, yazarların kendi siyasal ideolojilerinden bağımsız olarak, sahip ve ait oldukları ideolojiyi dışarıda göstermeleri, o ideolojiden uzaklaştırarak onu algılatmaları, o ideolojinin varlığının bir göstergesi olmasından söz etmektedir (2004: 107). Bunu tüm sanatçılar için söyleyebiliriz, çünkü Althusser’e göre sanatçılar, siyasal ideolojilerinden vazgeçemedikleri zaman üretilebilirler ve üretilen yapıt ya da iş içinde, okuyucunun, dinleyicinin, izleyicinin o ideolojiye eleştirel bir şekilde bakabilmesi, sanatçının üretirken becerebildiği “iç uzaklık” tır (2004: 107). Yani sanatçının, ideolojisinden kopmayıp, ancak sanat eserinde de sadece o ideolojiyi öne çıkararak sanat üretiminin yapılmaması gerektiği vurgulanmaktadır.

Platon ve Althusser’in sanat ve siyaset arasındaki ilişkinin içeriği hakkındaki fikirlerinden sonra, ileriki dönemlerde bu ilişkinin nasıl ele alındığına göz atmak gereklidir. Siyaset ve sanat arasındaki ilişki ve çatışma içinde bulunan dönemin toplumsal hareketlerinden bağımsız düşünülemez. Örneğin; Fransa’da gerçekleşen 1830 ve 1848 devrimlerinden sonra sanat ve sanatçının toplum içindeki konumu ve rolünü, çatışmaları, ayaklanmaları ve komünist akımları göz önünde bulundurmadan, sürrealizmi, dönemin anarşist ve Troçkist akımlarını anlayabilmemiz mümkün değildir (Kuryel, Fırat, 2015: 11-12). Bu yüzden de modern anlamda siyasetin oluşmasıyla başlayan, ulus-devlete dayalı siyasi bir anlayış ve iktidar tarzının yerleşip, sanatın önemli kamusal bir mesele olarak görüldüğü döneme de bakmak gerekmektedir. Bu dönemde üç tip sanat siyaset rejiminden söz etmek yerinde olacaktır. Bunlardan ilki ulus inşası modeli, ikincisi sanatın özerkliği modeli, üçüncüsü de avangard modeldir (Kreft, 2014: 20).

Ulus inşası modelinde, siyasi iktidar merkezidir, kendisinin üzerinde başka hiçbir iktidar olduğunu kabul etmez, tek merkez kendisidir. Ulus inşası modelin tohumları ilk olarak Fransız Güzel Sanatlar Akademisinde atılmıştır. Devletin himayesinde kurulmuş olan bu kurum, onun tarafından da sürekli desteklenmiştir. Bu modele göre, güçlü bir devlet ve iyi bir düzen için bilim ve sanatın gelişmesine izin verilmeli aynı zamanda da bilim ve sanatın gelişmesi siyasi iktidar tarafından desteklenmelidir. Ancak, sanata katı kurallar konularak, sanatın görevinin devletin

kudretini sergilemek olduğu vurgulanmıştır. Bu model aslında ulus-devletin sanatı denetlemesini meşrulaştırmış ve sanatı bir kurum haline getirmiştir.

İkinci model olan sanatın özerkliği modeli 19. yüzyılda “sanat için sanat” hareketi ile ortaya çıkmıştır. Bu modele göre, sanat tamamen bağımsız olmalıdır, ne siyasete ne ahlaka ne iktidara ne de düzene itaat ve hizmet etmeli, sadece kendi kurallarına uyup, kendine hizmet etmelidir. Bu apolitik bir hamle gibi görünse de, aslında sanata dair anti-politik bir yaklaşımdır. Sanat, kendi koyduğu kurallarla bir sistem haline gelmiş ve onun etkileyici bir tinsel devrim aracı olduğu düşünölmüştür. Sanatın, insanlığın tarihsel ilerlemesinde özel bir misyonunun olduğu ve bundan ötürü de özerk olduğu savunulmaktadır. Sanata atfedilen bu misyonun ne siyaset ne de bilimin dayatmaları ile yerine getirilebilir olduğu kabul edilir, çünkü sanat insanlığa ilham veren siyaset üstü bir güç olarak tanımlanmaktadır.

Sanatın özerkliği modelinin 20. yüzyılda politize olması, üçüncü model olan avangard modeli doğurmuştur. Avangard sanat anlayışı ise, sanatın kurumsallaşmasına karşıdır ve niyeti sanatın kurumsallaşmış yapısını değiştirmek ve sanata içerden ve dışardan bakışı değiştirmektir. Artık sanat tarafsız değildir, bir siyaset haline gelmiştir (Kreft, 2014: 21-38).

Avangard sanat anlayışının yaklaşımına göre siyasi sanat sınıfsal bir öznenin temsilinden ziyade toplumsal temsillerin (kadınlar, LGBTİQ bireyler, siyahlar, ekoloji hareketleri, alt kültürler kısacası azınlık olan bütün ötekiler)eleştirisi olarak görölmektedir. Bu yüzden bu noktada sanatçının da konumu mühimdir. Walter Benjamin’e göre, sanatçı burjuvazi kültürüne direnmelidir, diğer bir deyişle kurumsallaşmış ve resmileşmiş sanat anlayışının dışına çıkmalı ve sanatta devrim anlayışını benimseyen yeni sanat anlayışının tarafında olmalıdır (2014: 70). Avangard toplumsal ve kültürel sınırların ihlali iken, direniş bu sınırların içinde veya dışında yürütölen mücadeledir. Direniş kültürel ve toplumsal sınırlandırmalar içinde şimdi ve burada olmaya, yani bulunulan konuma dayanır. Direnişçi sanat da, sömürgecilik karşısında isyanda olmalıdır, bu isyan, kadınların patriarkaya karşı, azınlıkların yükselen otoriteye karşı, doğanın da tahakköme karşı olan isyanıyla bütünleşmelidir. Siyasi sanatçı da, mevcut olan toplumsal temsillerin karşısında durmalı, bunu denetlemeli ve sorgulamalıdır (Foster, 2014: 144-148). Avangard sanatla birlikte

feminist sanat, sömürgecilik sonrası sanat, vb. gibi⁷ sanatçı gruplarında örgütlenme ve siyasi propaganda başlamıştır. Bu ve buna benzer sanatçı grupları sanatları için politik yollardan mücadele etmişlerdir, toplumun karşısına sadece sanatsal ve estetik işlerle değil, aynı zamanda politik işlerle de çıkmışlardır (Kreft, 2014: 195-200).

Ancak sanat ile siyaset arasındaki ilişkiyi bu üç modele indirgenemez, çünkü üç tip ilişki biçimi de aynen hayata geçirilmemiştir, çeşitli değişikliklere uğramıştır. Özellikle modernite ile birlikte sanat ile siyaset her zaman iç içedir bu yüzden de aralarındaki hudutlar net değildir. Bu, üç modelin de ortadan kalktığına göstergesi değildir ya da bir modelin ötekini ortadan kaldırdığı anlamına da gelmemektedir. Hepsisi hala mevcuttur ancak sanat dünyasında hegemonya oluşturma güçlerinin yok olduğu söylenebilir (Kreft, 2014: 39-41). Ancak avangard, egemen olan siyasal alanın dışında kalmış çeşitli toplumsal ve siyasal akım ve gruplar tarafından devam ettirilerek, politik bir arka plan ile üretilen sanatların içinde yeni politik ve kültürel biçimlerle, radikalleşerek, yeniden vuku bulmuştur (Kuryel, Fırat, 2015: 19). Bütün bunlara bağlı olarak sanatın bir direniş sergileyebildiğini söylememiz mümkündür ve sanat bunu birçok yolla yapabilmektedir. Sanat ve siyaset arasındaki ilişkinin farklılaşması, bu farklılıkların birbiri içerisinde geçmiş bir biçimde var olmaya devam etmeleri, sanat ve direniş arasındaki ilişkinin de bu çalışma açısından önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla sanat ve direniş bu çalışmada ele alınan bir diğer ilişkiselliktir.

2.2.3. Sanat ve Direniş

“Eğer sanatın rolü bize imkânsız görünenlerin özgürlükçü siyasetini hayal etmekse, sanat, devrimci siyasetimizi takip etmekten ziyade ona liderlik etmelidir”⁸ (aktaran Kuryel, Fırat, 2015: 9)

⁷ “Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika” içerisinde Lev Kreft’in 20.Yüzyılda Sanat ve Siyaset başlıklı yazısında, buna Miklavz Prosenc’in incelediği dada hareketini örnek vermiştir. Bu sanat akımının benimsendiği gruplar, parti gibi çalışarak çeşitli manifestolar yayımlamışlardır. Bu gruplar sanat kurumuna karşı olduklarını, ilan etmişlerdir. Aynı şekilde Berlin’deki dadaistler de anti-politik ve sanat karşıtı birçok olay düzenlemişlerdir. Sanat gruplarının ve akımlarının politize olması özellikle komünist ülkelerde mevcut olmuştur.

⁸ “Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik” adlı derleme kitabın sunuşunda Hamid Dabashi’den aktarılmış. Aktarılan kaynak:

<https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2011/12/20111218113148105494.html>

Sanat eseriyle direniş arasındaki bağı kuranın ne olduğunu soran Deleuze, bunun cevabını Malraux'un sözlerinde bulur. Malraux'a göre sanat eseri yüzyıllarca yerini korur ve bu nedenle ölüme direnebilen tek şeydir. Deleuze, direnen tek şeyin sanat olmayabileceğini belirtir, ancak ona göre sanat direnmektedir. Her direnme kendisini bir sanat eseri üzerinden göstermez, şöyle ki direniş mutlaka sanat eseri aracılığıyla olacak demek değildir ama direnme şekli bir sanatçı duyarlılığı gerektirdiğinden sanat olarak da nitelendirilebilir. Aynı zamanda her sanat eseri de bir direniş amacı taşımayabilir, ama sanat ürünleri sanatçının dünyaya bakışını yansıttığı için bir karşı duruşu ya da bir isyanı içerebilir (2003: 39).

F. Lentricchia ve J. McAuliffe'ye göre, sınırları ihlal etmek isteyen sanatsal arzu, kültürel rejimi içeriden ihlal etmeyi istemek yerine, rejimin kendisine dışardan saldırmayı istemelidir. Dünyanın sanatsal eylemler ile değiştirilemeyeceği fikrinin bırakılması gerektiği gibi, dar olan kültür çevrelerinde değişim ve dönüşüm yaratılabileceğini söyleyen minimalist fikirlerin ve umutların da bırakılması gerektiğini savunmaktadırlar. Zira bu düşünürlere göre, minimalist umutlar, politik hırslardan vazgeçmeye eğilimli olabilmektedir. Yaratmak istenilen değişim ve dönüşümün yalnızca kendi azınlık çevrelerinde olacağını iddia ederek, sınırları ihlal etmek isteyen sanatçıların amacının bu olmadığını dile getirmektedirler. (2004: 15-17). Onlara göre, direnişin, değişimin ve dönüşümün olabilmesi için, sanatçının kendi dar çevresinde mücadele etmesinden öteye geçerek, kendi sınırlarını zorlamasını ve sadece içinde bulunduğu çevrenin değişimi için çaba sarf etmenin kültürel bir değişimi getiremeyeceğini savunmaktadırlar. Buna bağlı olarak Brener ve Shurz sanat sisteminin uluslararası olduğunu ve neo-liberal politik sistemin çalışan bir kültür modelini temsil ettiğini iddia etmektedirler. Sosyo-kültürel ideolojileri geliştirmek ve yaygınlaştırmak için neo-liberal politik sistem içerisinde çalışan sanat sistemi kullanılmaktadır (1999: 88). Onlara göre, eğer bu sistem global olup, dar bir çevrede değil de daha geniş alanlarda işleyebiliyorsa ve güç de bu alanlarda yerini almış ise, direniş de büyümeli ve bu alanlarda kendini gösterebilmelidir.

Brener ve Shurz topyekûn bir kültürel direnişin olabilmesi için hegemonik olan kültürün karşısına, radikal demokratik kültürü koyduklarını söylemektedirler. Radikal

demokratik kültürün anlamı ise; sanatçıların basit, belli ve politik eylemlerde bulunmasıdır. Buna örnek olarak grafitiyi vermişlerdir; tüm şehre eş zamanlı olarak politik grafiti yapılmasının şehrin sosyal yapısını değiştireceği iddiasında bulunmuşlardır (1999: 22-23). Yani bu, güç ilişkilerine karşı yeni bir direnç biçimi olabilmektedir, sistem tarafından belirlenmiş ve işaret edilmiş protesto yollarının dışına çıkarak, yeni direnç biçimleri ortaya koyup, yeni yollarla bunu gerçekleştirebilmektir. Sanatta politik radikalizm avangard sanat hareketinden doğmuştur (Lentricchia, McAuliffe, 2004: 16). Alexander Brener ve Barbara Shurz Rus asıllı protest performans sanatçılarıdır. “Sanatı Sanatçılardan Kurtarın” isimli bir bildiri yayınlamışlardır.⁹ Brener ve Shurz, Serkan Özkaya’nın yaptığı ve Art-İst dergisinde yayımlanan röportajda, sanatın ve sanatçıların kurumsallaşması, tek tipleştirme ve sanatçıları sistemin köleleri yapma süreci olduğunu belirtmektedirler. Kurumsallaştırmanın para, medya, kurumların eleştirilenleri gibi çeşitli aygıtları mevcuttur. Kurumsallaşma kültürünün bir parçası olan sanat, muhalif işleri ve aktiviteleri de içine almaktadır. Tam bu noktada Brener ve Shurz buna direneceklerini belirtmektedirler (1999: 19). Onlara göre kavramsal sanatın ortaya koyduğu kültür yapay, elitist ve piramit şeklinde örgütlenmiş hegemonik bir kültürdür. Kendilerinin ortaya koymak istedikleri sanat ise; hegemonik ve elitist olmayan ayrıca medyanın oluşturduğu kahramanları olmayan bir kültürdür. İddiaları ise sanat alanında radikal demokratik bir kültür yaratımıdır (1999: 22-23).

Aşağıda incelendiği üzere, sanatın farklı ve çeşitli direnme yollarından söz edilebilir. Bunlar; ilişkisel estetik, taktikler ve yersizyurtsuzlaşma olarak sıralanabilir. Farklı direniş biçimlerinin ele alınmasından önce, sanatın direniş ile nasıl bir ilişkisi olduğundan söz etmek gerekmektedir. Sanat, sanatçının bakış açısı ile üretildiğinden ötürü, sanatçının ideolojik bakışını da bünyesinde bulundurmaktadır. Bir sanat eseri, sanatçının yaşadığı sosyal ve kültürel çevreden, siyasi gündemden etkilenebilmektedir. Sanat otoriteye, hiyerarşiye, patriarkaya, ırkçılığa, homofobiye ve hegemonyaya çeşitli yollar ile direnebilmektedir. Bunların karşısında duran üretimler yapılabilmektedir. Queer sanat¹⁰, feminist sinema¹¹, anti-otoriter sanat üretimleri bu direnişler için örnek

⁹ <http://fraksiyon.network/sanati-sanatcilardan-kurtarin/>

¹⁰ <https://xxi.com.tr/i/queer-sanat-manifestosu>

teşkil etmektedir. Çeşitli sanatsal eylemler, üretimler ile yeni bir kültür yaratılabilmektedir. Sanatın direnme yollarından biri olan taktiklerde, hegemonik kültürün baskısı altında kalmış bireylerin çeşitli taktikler aracılığıyla bu kültürü dönüştürebilecekleri anlatılmaktadır. Toplumsal olanın içinden çıkmış olan ve toplumsal olanı aşan sanat aynı zamanda bir taktik biçimi olabilmektedir. Bu sebeple sanatın da o taktiklerden biri olduğunu söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra ilişkisel estetikte de, bireyin sanat eseriyle olan ilişkisinde, tarihsel, kültürel ve sosyal bir arka plan okuması yapılabileceği, sanatın zaman ve mekânın baskısı altında olmadığı, aksine onları aştığı, başka bir deyişle sanatın sadece o zamanda, o mekânda olmayıp, her yerde olduğu bu sebeple de ölümsüzleştiği anlatılmaktadır. Buna bağlı olarak diğer direniş biçimi olan yersizyurtsuzlaşmada da, sanatın bir yere aidiyetinin olmadığı, ona, herhangi bir kimlik, ırk, devlet, zaman, mekân sahip olamadığından ötürü de yersizyurtsuz olabileceği anlatılmaktadır. Sanat ait olmaya, zamana, mekâna ve baskıya direnebildiği ve bütün bunları aşabildiği için ölümsüz olabilmekte, yüzyıllarca yaşayabilmekte, evrenselleşebilmekte ve ilerleyebilmektedir. Burada kısaca bahsettiğimiz direniş biçimlerinin görünümünün ilerleyen başlıklar altında görmek mümkündür.

2.2.3.1. İlişkisel Estetik

1990'lı yıllarda güncel sanat adı altında gerçekleştirilen sanatsal çalışmaların, önceki eserlerden esinlenerek, onları referans alarak, onlarla ilişkilendirilerek ortaya çıkartıldığı görülmektedir. Önceki sanat eserlerinin yeniden yorumlanması olarak tanımlanan sanatsal çıkış ile birlikte Nicolas Bourriard 'ilişkisel estetik' adını verdiği bir çalışma ortaya koymuştur. Bourriard'a göre, kültürel ürünler yeniden yorumlanmaktadır. Bourriard *İlişkisel Estetik* (2005) ve *Postprodüksiyon* (2004) adlı kitaplarında bu tür sanat pratiklerinin, sanatın kurumsallaşmasıyla ilgili olduğunu öne sürmektedir. Bourriard'a göre, sanatsal pratik ve etkinlikler çağ ve toplumlara göre değişebilmektedir. Bu yüzden ilişkisel estetiğin tarihselliği kapsayan bir boyutu vardır, ilişkisel estetik çağ ve toplumların mirasını içinde barındırmaktadır (aktaran Akay, 2010: 7-9).

¹¹ <http://www.filmloverss.com/kadinlarin-yonettigi-20-sahane-feminist-film/>

İlişkisel, sanatsal, ekonomik ve kültürel bir anlatıma oturmaktadır, böylelikle tarihi olan ile estetik olan yan yana gelebilir (Akay, 2010: 15). Bu yüzden bireyin sanat eseriyle ilişkisi, birçok tarihi, kültürel ve sosyal arka plan ile kurulabilmektedir. Sanat eserine bakan, izleyen kişi her yeri (taraf) çepeçevre saran, izleme, bakma alanındadır. Bu alanda yaşadığı duygu, sanatçı ile izleyen kişi arasında karşılıklı bir eylem gücü yaratmaktadır (Akay, 2010: 13). Sanat, mekân ve zamanı düzenlemeyen yerlerdedir. Sanatın olduğu alanlarda duygulanımların, düşüncelerin zamana ve mekâna bağlı olmayan düzenlemeleri vardır. Bu duygular, eylemler ve düşünceler zaman içerisinde ve mekânda yan yana gelerek, iç içe geçerek ilişkilenebilirler (Akay, 2010: 16). Bourriard (2005) bu yüzden bu alan için ‘all around’ (her yer) etkisinden söz etmektedir (aktaran Akay, 2010: 13). Alliez’in bu anlamda bahsettiği gibi;

“Sanatın insanın kendini hakiki bir birey olarak ortaya koyabileceği tek eyleme biçimi olduğuna inanıyorum. İnsan, hayvanlık aşamasının üstesinden yalnızca sanat üzerinden gelebilir, çünkü sanat ne zamanın ne de mekânın baskılayamadığı alanlara açılmaktır.” (Alliez, 2010: 36-37)

Aylin Kuryel ve Begüm Özden Fırat’ın derlediği *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* adlı kitapta, Hito Steyerl’in kaleme aldığı “Meşgale Olarak Sanat: Hayatın Özerkliğine Dair Önergeler” başlıklı metinde, Steyerl, sanatın insanları, mekânı, zamanı ve hatta hayatı işgal ettiğini vurgulamaktadır. Sanatın özerkliğinde, onun hayattan ayrışması vurgulanırken, toplumla bağının kopartıldığı iddia edilmektedir. Buna karşı olarak da, avangard sanatçılar sanatın özerk olması gerektiğini savunanların koyduğu hudutlara karşı sanatın hayatla ilişkisini diriltmeyi amaçlayarak, sanatın zamanı, mekânı aşan bir şey olduğunu ve hayatı işgal etmesi gerektiğini savunmaktadırlar (2015: 141).

2.2.3.2. Taktikler

De Certeau *Gündelik Hayatın Keşfi* adlı yapıtında egemen tarafından disiplin altına alınarak, zapturapt edilmiş bireylerin, devletin baskı ve ideolojik aygıtları ile pasifize edildiğini dile getirmektedir (2009: 43). Ancak ona göre, bu bireyler çeşitli yöntem, eylem ve üretim yolları ile var olan disiplin mekanizmalarıyla oynayarak, o mekanizmaları kendine uyarlamaktadır. De Certeau’ya göre bireyler, bu dönüşümü çeşitli taktikler ile yapmaktadır ve disiplin mekanizmaları, çeşitli taktikler ile

dönüştürülmektedir (2009: 48). Taktik, uygulama olarak ötekinin alanındadır, bir aidiyet üzerinden hesaplanamaz, bu yüzden taktik mekansızdır, zamana bağlıdır ve taktiği kullanan disiplin altındaki bireyler, kendi çıkarları doğrultusunda kullanabilecekleri fırsatlar için tetiktedirler (De Certeau, 2009: 54). Ötekinin mekânı bir güç tarafından yasalar doğrultusunda düzenlenmiştir, bundandır ki; taktik de bu dayatılan mekânda kullanılır (De Certeau, 2010: 113). Taktik bir eylem tarzı olarak kabul edilebilir ve bu eylem tarzları kontrol altında tutulan yerlerde gerçekleştirilirler. Ancak disiplin altındaki bireyler, bu sistem ya da alanın içinde ikinci bir seviye oluşturacak farklı kurallarla nüfuz edebilirler. De Certeau buna, İspanyol sömürgecilerin, yerli kabileler üzerinde kurdukları iktidarı ve kabilelerin bu güç ve iktidara boyun eğmiş olsalar da, kendilerine güç ya da rıza ile dayatılan kural, alan ve sınırları farklı emeller ile kabul ettiklerini örnek vermiştir. Bu yerliler, kabul ettikleri kural, sınır ve alanları içeriden dönüştürmüşlerdir ve bunu kurtulamadıkları sömürgeciliğe yabancı kurallar, gelenekler ve inanışlar ile yapmışlardır. Egemen düzeni farklı bir düzlemde işleterek, öteki kalmışlardır ama sistemden ayrılmayarak sistemi kendi yolları ile dönüştürmüşlerdir (2010: 106-107) Yine De Certeau, Roubaix'deki bir Mağriplinin, ait ve dâhil olduğu kabilenin oturma biçimini, Fransa'da göçmenlerin oturduğu ucuz toplu konutları ya da Fransızca'yı dayatan sistem içine sokmasını örnek olarak vermiştir. Çünkü onlara belli bir mekân ya da dil dayatılmaktadır, bu bireyler bu sınırlardan dışarı çıkmazlar belki ama bu sınırlar içinde yaratıcı olmayı başarmaktadırlar (2010: 104). Yerli kabilelerin mevcut sistem içerisinde kendi inanışları, gelenekleri ile hareket etmeleri ya da bir Mağriplinin oturmak zorunda kaldığı mekâna, kendi kabilesinin oturma biçimini sokmasını buna örnek verebiliriz.

Bütün bunların ışığında, sanatı bir taktik olarak ele alabiliriz. Sistemi tamamıyla değiştirip dönüştüremese de, sistemin sınırları içinde hareket etse de ve en basitinden çoğu zaman kapitalist üretim ilişkilerinden tamamen sıyrılmasa da kendine ait bir alan yaratarak bir dönüşüm sağlayabilmektedir ve ufacık da olsa açtığı yarıyla aydınlık yaratabilmektedir.

2.2.3.3. Versizyurtsuzlaşma

Bir taktik olarak ele aldığımız sanat, özerk bir alan yaratmaya çalışırken, egemen olan kültürü ve kültür ürünlerini yapı bozumuna uğratmak isteyebilir. Bir başka deyişle

onları yersizyurtsuzlaştırabilir. Bir şeyin yersizyurtsuzlaşması demek, şeylerin, baskın olan kültür tarafından yapay bir bozuma uğratılmasını engellemeye çalışarak, işleyen ideolojiyi sekteye uğratmaya çalışmak demektir (Avcı, 2017: 9). Deleuze ve Guattari'nin neredeyse bütün kavramları yersizyurtsuzlaştırıcı özelliktedir. Yersizyurtsuzlaşma hem siyasi, hem edebi, hem de sanata ilişkin olabilmektedir. Akay, Deleuze'ün, bireyin özne olarak bir bütünden değil, çizgilerden oluştuğunu iddia ettiğini belirtir. Yersizyurtsuzlaşma çizgisi de bir oluş çizgisidir, bu çizgi, ileriye doğru taşıyan bir hareket aynı zamanda da kişilerin içinde oluşan bir harekettir. Akay'a göre, Deleuze bu kavramı iki şekilde ele alır: İlk olarak; yersizyurtsuzlaşan kişi her an yurduna, toprağına, ırkına, evine, kimliğine dönebilir. Akay'a göre Deleuze, yersizyurtsuzlaşmanın bu tarafını olumsuzlayarak ele almaktadır. İkinci olarak; yersizyurtsuzlaşma çizgisi parçalara ayrılmıştır, kopuk çizgilerden oluşmaktadır, bu yüzden de geriye dönüş söz konusu değildir, kırılan çizgiler devamlı ileriye doğru taşımaktadır. Bu da yersizyurtsuzlaşmanın olumlandığı kısımdır ve bunun fraktal olduğunu ileri sürer (1996: 13-14).

Sanatın da bir yere aidiyeti yoktur. Bu yüzden ne bir milletin, ne bir devletin, ne bir ırkın, ne bir kimliğin boyunduruğı altına girmelidir, yersizyurtsuz olmalıdır. Sanat ancak yersizyurtsuz olduğu zaman evrenselleşebilir ve ileriye doğru gidebilir ve böylece hem herkesin olur hem de hiç kimsenin. Sanat herhangi bir gücün çıkarları adına kullanılmadığı ve herhangi bir güce itaat etmediği zaman özgürleşebilmektedir, yersizyurtsuzlaşmaktadır. Yersizyurtsuzlaşma ancak, majör anlatıların, majör sanatın, majör kurumların minör olan tarafından yıkılması, bozulması ile gerçekleşebilir. Deleuze ve Guattari (2000: 25-28) yersizyurtsuzlaşmayı özellikle edebiyat üzerinden inceleyerek, majör ve minör edebiyat kavramlarını ortaya atmışlardır. Deleuze ve Guattari majör olan dili kullanarak, azınlıklar tarafından üretilen edebiyata minör edebiyat demektedirler. Büyük olan majör edebiyatta bireysel olan sorunların, bireysel olmayan, başka bir deyişle, toplumsal, ekonomik, kültürel, siyasi sorunlarla bir arada verilmesi yok denecek kadar azdır, ancak minör edebiyatta bireysel bir sorun toplumsal olanla bağlantılı olarak verilmektedir bu sebeple de siyasaldır. Minör edebiyatta her şeyin kolektif bir değeri mevcuttur. Yazarın bahsettiği, dile getirdiği şeyler diğer insanlar tarafından bilinir, hemfikir olunmasa da zorunlu olarak siyasaldır çünkü siyasal olan her alana değmiştir. Minör edebiyatta dilin yersizyurtsuz olması, bireyselin siyasal

olanla bağlantılı olması, bahsedilen şeylerin kolektif olması, büyük olan majör edebiyat içindeki devrimci olan minör edebiyatın koşullarını oluşturur. Deleuze sinemanın da minör edebiyat gibi ezileni, azınlık olanı mercek altına alması gerektiğini dile getirmektedir.

Deleuze *Cinema 2* adlı çalışmasında azınlık olan film yapımcılarının bazen Kafka tarafından açıklanmış olan çıkmazda kendilerini bulduklarını söyler, Kafka'nın çıkmazına göre; yazmamanın imkânsızlığı, yazmanın imkânsızlığıdır ve aşılma zorunda kalınan bu kriz durumunun; çözülmesi zorunludur. Ona göre, kayıp insanların kabulü politik sinemanın vazgeçilmezi değildir, aksine, onun (politik sinemanın) kurulduğu yeni temel, üçüncü dünyada ve azınlıklardadır. Sanat ve sinematografik sanat önceden var olan insanları ele alacağı değil ama bir insanın icat edilmesine katkıda bulunacağı göreve katılmalıdır, efendinin ve sömürgecinin “Burada hiç insanlar bulunmamış” demesi, kayıp insanların varlığının göstergesidir. Onlar kendilerini, gecekonduların kasabalarında ve kamplarında ya da gettolarda, politik sanatın katkıda bulunması gereken, yeni mücadele koşullarında icat etmektedirler (1997: 217).

Deleuze'nin sinemanın önemli bir politik sanat olduğuna yapmış olduğu bu vurgu, bu çalışmanın en önemli direnme aracı olarak sinemayı temel almasına yol açmıştır. İçerisinde resmi/heykeli, müziği, tiyatroyu, dansı, edebiyatı, yapıyı/mimariyi barındıran sinemanın yedinci sanat olarak adlandırılmasının nedeni bu kapsayıcılığıdır. Çünkü sinema bütün bunları görsel ve işitsel olarak kuvvetli bir şekilde verebilen bir sanat dalıdır, bundan dolayı da en kuvvetli direnme aracı olabilmektedir. Bu çalışmada sinemanın bu kapsayıcı yanına vurgu yapmayı amaçlarından biri olarak benimsemiştir.

2.2.4. Sanat ve Sinema

Dünyanın önde gelen sinema kuramcılarının biri olan Rudolf Arnheim (2002: 110) *Sanat Olarak Sinema* başlıklı yapıtında, sinemanın doğanın mekanik olarak yeniden üretimi olduğunu ve bu yüzden sanat olamayacağını iddia edenlere karşılık insan gözünün gördüğü ile kameranın gördüğü gerçekliğin birbirinden farklı olduğunu ve farklılıkların da sanatsal biçimlendirmeler yapılabilmesi için kullanıldığını söylemektedir. Sinemanın sanat olamayacağını söyleyenler, film gerçekliğin mekanik bir yeniden üretimi olduğu için sanat olamaz demektedirler. Bunu da resim sanatı ile

kıyaslama yaparak söylemektedirler. Onlara göre resim sanatında sanatçı gerçekliği öznel bir şekilde, kendi gözünden tuvale aktarmaktadır (Arnheim, 2002: 14). Ancak Arnheim'e göre, yönetmen bir sahnede kullandığı nesneleri, öne çıkartıp dikkat çekici yapabilir ya da gizleyebilir ve nesneleri istediği gibi hareket ettirebilmektedir. Bu sebeple sinema da, dünyayı sadece mekanik ve nesnel olarak değil, öznel olarak gösterebilmektedir (2002: 114-115). Kameranin yaşamdaki olayları mekanik bir şekilde yansıttığı doğrudur, ancak bunun sanat olabilmesi için gösterilen nesnelerin özellikleri güçlendirilmeli ve yorumlanmalıdır (Arnheim, 2002: 36). Sinema ilk olarak; var olan nesneleri yeniden üretir ve izleyicinin o nesneyi kabul etmesinin ötesinde o nesneye ilgisinin yoğunlaşmasını sağlamaktadır. Yaratılan bu güçlü etki sayesinde nesne bazen gerçekliğe üstün gelebilmektedir. İkinci olarak; bu güçlü etki ile birlikte dikkat yalnızca nesneye değil, nesnenin bütün biçimsel özelliklerine yoğunlaştırılabilir, zira izleyici nesneye daha yakından bakmaya başlamıştır, bu yüzden de artık o nesnenin bütün detaylarını görebilmektedir. Açının yarattığı tasarım, nesneye bağlı kalınarak, nesnenin biçimi bozulmadan, nesnenin olduğu gibi gösterilmesiyle gerçekleştirilmektedir. Üçüncü olarak; dikkatin nesnenin biçimsel özelliklerine yoğunlaştırılması ile birlikte izleyici nesnenin türü neyse o türün tipik bir örneği olup olmadığına, o nesnenin hareketlerinin o türe uygun olup olmadığına dikkat etmeye başlar. Dördüncü olarak da; nesnede hiçbir değişiklik yapmadan, onu düzeltmeden, sadece onu belirli bir görüş açısından göstererek, ona derin ya da sığ anlamlar yüklenebilir (Arnheim, 2002: 44-45). Benjamin de sinemanın yakın çekimler ile bildiğimiz, tanıdığımız nesnelerin ayrıntılarını vurgulayabildiğini böylece hem yaşama dair bilgilerimizi arttırdığını hem de hiç düşünmediğimiz şeyleri bize düşündürtebildiğini ifade etmektedir (2017: 72).

Arnheim bir nesnenin fotoğrafını çekmek veya onu video kaydına almak istediğimiz zaman önemli olanın nesneyi makinenin merceğine almak ya da onu mekanik olarak kaydetmek olmadığını dile getirmektedir. Ona göre önemli olan, kişinin nesneyi nasıl yerleştirdiği, o nesneyi hangi açıdan aldığı ve kameranin konumudur. Kamerayı sadece mekanik bir kayıt makinesi gibi algılayıp, küçümsemenin doğru olmadığını savunan Arnheim, bunun nesnenin doğasına ilişkin duygulanımı dikkate almamak olduğunu söylemektedir (2002: 16). Mekanik olan yeniden üretimin bittiği yerde nesnelerin bozulmadan biçimlendirilmesiyle birlikte sanat başlayabilmektedir. Filmin yalnızca içeriği değil, o içeriğin nasıl anlatıldığı da önem arz etmektedir ve

izleyici tarafından değerlendirilmelidir (Arnheim, 2002: 54). Sinema bir ifade aracı ise, bu ifade biçimi yalnızca içerikle değil, aynı zamanda görüntüyle de gerçekleştirilebilmektedir. Görüntü de kullanılan nesneyi, imgeyi ve hareketi içermektedir, o yüzden nesnenin, imgenin ve hareketin nasıl kullanıldığı da büyük önem taşımaktadır. Bu yüzden aynı öykü farklı yönetmenler tarafından filme aktarıldığında, ortaya farklı sonuçlar çıkacaktır. Her bir yönetmenin kamera açısı, kullandığı nesne, yarattığı hareket farklı olabilir ve böylece de her birinin yarattığı gerçeklik de farklı olacaktır. Aynı zamanda bir filmde, her izleyicinin algılayacağı, göreceği şeyler de birbirinden farklı olabilir, her bir izleyicinin deneyim ve duygulanımları birbirinden farklıdır, bu yüzden de bir film her bir izleyicide farklı bir gerçeklik yaratabilir. Bütün bunlardan kaynaklı, bir ifade biçimi olan sinema öznedir. Tıpkı Ryan ve Kellner'in söz ettiği gibi; izleyicilerin filme yaklaşımı ile sinemanın toplumsal gerçekliğe yaklaşımı benzeşebilmektedir, ikisi de toplumsal gerçekliğe onu kişiselleştirerek yaklaşmaktadırlar (2016: 176).

2.2.5. Sinema ve Direniş

“Bir zamanlar içkiewlerimizin ve büyük kentlerdeki caddelerin, bürolarımızın ve möbleli odalarımızın, tren istasyonlarımızın ve fabrikalarımızın arasına umutsuzca hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana dağılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız.” (Benjamin, 2017: 72)

Sinema Yetişkin'in söz ettiği üzere, Deleuze tarafından iki döneme ayrılarak ele alınmaktadır: II. Dünya savaşı öncesi hareket-imge ve savaş sonrası zaman-imge. Burada dikkat çekilmek istenen esas nokta, dünyaya ve insana olan inancın imgeler ile düşünsel olarak nasıl üretildiğidir. Hareket-imge olarak tanımlanan dönemde sinema için önemli olan, düşüncenin imgeyle nasıl bütünleştiği meselesidir ve hareket-imge hareketi, kurguyla, çekimle, kadrajla, kesmeyle ve kamera hareketleri ile gerçekleştirebilir. Film yapmak, hareketin yeniden üretiminin ötesinde düşünme sürecini de içermek zorundadır. Sinemada düşünce, hareket-imgenin birleşmesi ile aktarılır ve bu iki farklı yolla yapılmaktadır: Bir yandan kitlelerin harekete geçmemiş düşüncelerini harekete geçirerek, diğer yandan da otoritenin, ideolojik aygıtların, hegemonyanın, kısaca iktidarın ve iktidarın aygıtlarının denetimine itaat ederek.

İkincisinde sinema, politik ve ekonomik bütünün bir parçasıdır ve yarattığı bilinç egemen düşünceye tabiidir ve denetlemecidir. Buna karşılık Yetişkin'e göre Deleuze sinemanın enformasyon ile ilişkisini koparmaya çalışmaktadır, çünkü bu bağ kopmaz ise; sinema, hâkim politik ve ekonomik düşüncenin halkı denetlemek için kullanacağı bir araç haline gelecektir. Ancak hareketi oluşturan algı, eylem ve etki denetim altına alınmış bir konuda izleyicinin algısını değiştirerek, yeni bir harekete yol açabilmektedir. Bu sebeple de düşünce ile imgenin nasıl birleştiği, politik tarih ve sinema tarihi açısından düşünüldüğünde, sinemadaki ani etki, kitleleri etkilemede çok önemli bir role sahiptir, çünkü bir yaratama eylemi şimdiden, şimdide yeniden kurgulanan ve hatırlanan geçmişten ve bununla birlikte şimdide nasıl kurulacağı düşünülen gelecekte bağımsız değildir. Zaman-imge ise, düşünceyi temsil ve ifade eden göstergeden kopuştur (Yetişkin, 2011: 128-132). Zaman-imgede düşünceyle birlikte işleyen bir zaman vardır. Zamana dayalı imge, zamanın düşünceye bağlandığı bir düşünce biçimidir ve rasyonel olan düşüncenin dışına taşmaktadır. Çünkü düşünce artık zaman içinde hareket ederek, yersizyurtsuzlaşmıştır. Bu yüzden yalnızca mevcut olana direnmenin ötesinde, yeni bir şey üretmek başka bir tarafa hareket sağlanır ve yeni bir varoluş, yeni bir gerçeklik yaratılır (Yetişkin, 2011: 135-136). Düşünce artık doğrusal bir şekilde ilerleyen düz çizgilerden değil, koparak ilerleyen kopuş çizgilerinden oluşmuştur ve bu yüzden de geriye doğru bir hareketi olamayacaktır, hep ileriye gidecektir. Düşünce zaman içerisinde hareket ederek, parçalara ayrılabilen, kopuş çizgileri oluşturabilmekte ve bu yüzden de sadece bir şeye aidiyeti olmamakta, statik kalmamakta, sürekli hareket edebilmektedir. Bütün bunlardan dolayı da yersizyurtsuzlaşabilmektedir.

Deleuze'e göre, sinema bir dil sistemi değil, imgeler ve göstergeler bütünüdür. Bu sebeple sözün ve iletişimin olmadığı bir yaratma biçimini savunmaktadır, çünkü bunun denetimi engelleyeceğini söylemektedir. Bir yaratma eylemi olan sinema, düşünceyi hareket-imge ve zaman-imge ile kavramlaştırarak başka hayat ihtimalleri arayan bir üretim olabilmektedir. Deleuze sinematografik düşünebilmenin, sinemanın hareket-imge ve zaman-imge ile iletilen enformasyonun dayattığı şeye karşılık bir form üretebileceğini söylemektedir. Enformasyon Deleuze'e göre bir denetleme biçimi olduğundan, iktidar ve kapitalist sisteme göre şekillendiğinden, buna direnç gösterebilmek, özgürlük alanı da yaratabilir ve Deleuze sinemanın bu direnciyle ortaya çıkan yaratma eylemi kabul edilmiş, değiştirilemeyen ve statik olan gerçekliğin dışında

gerçeklik inşa ederken farklı bir perspektiften bakabilmenin önemini vurgulamaktadır (aktaran Yetişkin, 2011: 124-127). Sinema, direnç göstererek bir direniş alanı yaratmasının haricinde, ortaya koyduğu iş/üretim ile bireyi aktif kılabilmekte; izleyiciyi reel dünyaya yeniden çekmektedir.

Yetişkin'in belirttiği üzere, bireylerin edilgenleşmesine, pasifleşmesine bağlı olarak dünyadaki adaletsizliğin, eşitsizliğin, yoksulluğun, savaşların ve sevgisizliğin gündelik hayatta sıradanlaşmasıyla birlikte birey, dünya ile bağını koparmaya, kendini düşünmekten ve eylemekten alıkoymaya başlayarak, bireyde özgüvensizlik ve umutsuzluk yaratmaktadır. Sinema ise bireyin düşünüp, eyleyebilmesi ve umudunu, özgüvenini geri kazanabilmesine yönelik bir potansiyel taşıyabilmektedir, bu sebeple de birey ve dünya arasında yeniden bir bağ kurabilmektedir (2010: 108-110). Deleuze'e göre mühim olan, bir sanat üretiminin ne anlam taşıdığından öte onun işlevidir. İzleyicinin sadece gördüğü, duyduğu anlamlar ile düşünerek eyleme geçmesinden öte, izleyici ile dünya arasında bağ kurabilmesi önemli bir noktada durmaktadır (aktaran Yetişkin, 2011: 127).

Bu bağ sinemada toplumsal tiplerin ve duyguların nasıl temsil edildiği ve yaratıldığı ile de ilgilidir, çünkü toplumsal tipler ve duygular aslında bireylere ait şeylerdirler ve bu yüzden de bunları çeşitli temsil yolları ve imajlar aracılığı ile görselleştirebilmek, dünya ve birey arasındaki bağı güçlendirebilmektedir. Bu noktada Ulus Baker *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru* adlı çalışmasında sadece sosyolojinin değil aynı zamanda 19. yüzyıl romanının ve 20. yüzyıl sinemasının da toplumsal tipler yarattığını söylemektedir. Bu yüzden de çalışmasında sinema ve edebiyat üzerinde durmaktadır. “Balzac’tan başlayıp Dostoyevski’nin Budala’sına varabiliriz ve sinema bize, sadece hicveden bir güldürü olduğunda bile, bir toplumsal tipten farklı olmayan Şarlo’nun “Göçmen” ini sunar.” (Baker, 2015: 25)

Baker'e göre toplumsal tipler ve toplumsal manzaralar yaratmak sosyolojinin bir alt dalı olarak gelişen duygular sosyolojisinin olabilirliği için zorunludur. Bireylerin artık metinlerden çok imajlarla düşünmesi ve günümüzde imaj teknolojilerinin çok gelişmiş olması duygular sosyolojisi alanının belgesel film alanıyla yan yana konumlandırılmasını beraberinde getirmektedir. Duyguları somut olarak görselleştirebilmek imajların yaratımına yol açmaktadır. Dolayısıyla imajlar duyguları

temsil etmekte ve onları yaratmaktadır (2015: 25-26). İmajların duyguları temsil ettiği ve yarattığı gibi, toplumsal tipler de imajlar aracılığıyla görselleştirilebilir. Bu sebeple de Baker sinemanın toplumsal tiplerin, toplumsal ilişkilerin, toplumdaki çatışmaların, toplumdaki konsensüslerin temsilcisi olabileceğini öne sürmektedir (Baker, 2015: 91). Kamera bütün bunları sadece kaydedebilir, bu sebeple de bir belgeleme makinesidir; ancak sinematografi ile birleştiği zaman, bir görüş, bir bakış açısı haline gelebilmekte ve bu yüzden de bir düşünce makinesi haline gelebilir (Baker, 2015: 224). Buna bağlı olarak da, Susam'ın söylediği üzere, görsel düşünce görüntülerle kurulmaktadır, kanaatleri, kalıplaşmış yargıları değiştirebilmekte ve bu yüzden de görsellikle birlikte oluşan yapıt ve süreç bir mücadele biçimi haline gelebilmektedir (2015: 19).

Bir anlamda bir film üretmek, bir mücadele biçimini de içerdiğinden; kitleleri harekete geçirebilme özelliğine sahip bir üretimdir. Sinema bir şeyi ya da birini temsil etmenin yanı sıra yarattığı ani etki ile bireyi düşünmeye zorladığından kitleleri şaşırtma ve imgelerin hareketleri ile kurulan gerçekliği kitlelere iletme gibi özelliklere sahiptir. Bu yüzden sinemanın, toplumsal, ideolojik, kültürel, politik dönüşüm ve değişim yaratabilme gücüne sahip olabilme arzusu vardır. Sinema politik, ekonomik, toplumsal bütünlerin birer parçası olduğundan, kitleler üzerinde bir bilinç yaratıp, denetleme gücüne sahip olabilir (tıpkı Hollywood filmlerinin kapitalizmin yeniden üretiminde oynadığı rol gibi). Ancak kitleleri nesneleştirerek dayatılan normlara, yönetilen bilinçlere, farklı bir şey düşünmeyi engellemeye karşı olan sinemaya politik sinema denilebilir ve politik sinemanın öncülünün direniş olduğunu söyleyebiliriz (Yetişkin, 2010: 102-105). Bu konuda Ryan ve Kellner ise şunları söyler:

“Toplumsal dünyanın temsil edilişi politiktir ve bunun için seçilen temsil tarzları dünyaya karşı farklı politik duruşları ifade eder. Her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve her anlatısal seçim, türlü çıkar ve arzular barındıran bir temsil stratejisiyle ilişkilidir. Sinemanın yalnızca “gerçekliği” ortaya koyan ya da betimleyen hiçbir cephesi yoktur. Filmler fenomenal bir dünya inşa ederek izleyiciyi dünyayı belirli biçimlerde yaşantılayacak biçimde konumlar.”
(Ryan ve Kellner, 2016: 384)

Baker sinemada toplumsalın temsil edildiğinden, kameranın bunları kaydettiğinden, ardından sinematografi ile bir bakış açısının geliştiğinden ve bunların

hepsinin de bir mücadele biçimi olduğundan söz etmektedir. Buna paralel olarak Ryan ve Kellner, sinemadaki temsiller ile toplumsal yaşamdaki temsiller arasındaki ilişkiyi ve bağlantıyı gösterme amacıyla olduklarını dile getirmektedirler ve onlara göre; toplumsal yaşamın özü ve biçimi söylemlerde yatmaktadır ve toplumsal yaşamın söylemleri şifrelenerek, filmlerde yansıtılabilmektedir. Sinema, toplumsal yaşamdaki gerçekliği bire bir, olduğu gibi yansıtarak değil, farklı bir söylemsel düzlemde aktarabilmektedir. Bu yüzden sinema, toplumsal gerçekliği kurgulayan kültürel temsiller içinde yer almaktadır (2016: 33). Bu temsili biçimler, sinemada yapaylığı engelleyip, sunulan bakış açısını izleyicide içselleştirebilmektedir. Temsiller kültürün içinden alındıkları için içselleştirilebilmektedirler ve benlikte de yerlerini almaktadırlar. Temsillerin kültürün içinden alınması, onların kültürel değerler ile yoğurulduğunun bir göstergesi olabilmektedir ve bu yüzden de politik önem taşımaktadırlar. Kültürel temsiller benlikte yer aldığı gibi, toplumsal yaşam ve kurumların da içinde yer almakta ve onları etkileyerek, biçimlendirebilmektedir. Sinemanın da kültürel temsil alanında yeri mevcuttur ve kültürel temsiller politik önem arz ettiklerinden ötürü, sinema da politik mücadelelerin verildiği bir alan olabilmektedir. Çünkü sinema, toplumsal gerçekliği etkileyen ideoloji ve psikolojileri içinde barındırarak, dünyanın ne olduğu, ne olması gerektiği konusunda bir yönlendirme yapabilme gücüne sahiptir (Ryan ve Kellner, 2016: 35-36). Aynı zamanda temsil biçimleri, toplumsal kurum, değer ve normları da belirlemektedir ve otoritenin, ataerkinin ve kapitalizmin diri kalmasını sağlayan düşünce, algı ve davranış biçimlerini belirleyen şey, temsillerdir. Bu yüzden, sinemada içerik kadar, temsil biçimlerinin de dönüştürülmesi gerekmektedir (Ryan ve Kellner, 2016: 374). Bu bağlamda Sönmez'in de bahsettiği gibi, film sadece konu ve içeriği ile eleştirel olmaz aynı zamanda biçimle birlikte anlamlar yeniden kurgulanmaktadır. Bütün biçimsel özellikler, zaman, mekân düzenlemeleri, diyaloglar ve olay örgüsü filmin ideolojik duruşunu oluşturmaktadır. Filmin ideolojisi yalnızca içerikle ortaya çıkmaz, sinema görsel bir ifade biçimidir ve bu yüzden biçimle farklı anlatım tarzları oluşturabilir. (2015: 69). Sinema görsel ve işitsel bir ifade biçimi olduğundan görüntülerin, görüntünün içindeki mekânın, görüntü ve hareket ile verilen zamanın ve diyalogların mühim bir yeri vardır.

İktidarın denetleme mekanizmalarından biri olan enformasyondan kopabilen sinemanın, kitleleri harekete geçirmek gibi bir özelliği bulunmaktadır. Sinema yukarıda

da söz edildiği üzere, toplumsalı temsil edebilmektedir, duygular, imajlar sinematografi ile birleşip bir bakış açısı yaratılabilmektedir. Bu sebeple sinema kültürel bir temsil biçimi olabilmektedir. Toplumsal gerçekliği kurgulayabilir, onu etkileyebilir ve kalıplaşmış yargıları, normları değiştirebilir ve izleyiciler bunları içselleştirebilir. Toplum ve bireyler tarafından içselleştirilebilir olmasından ötürü, bireyi aktif kılabilir, bireyin dünya ile bağını kuvvetlendirebilir. Bütün bunlara baktığımız zaman sinemanın bir mücadele ve direniş alanı olduğunu söyleyebiliriz. Popüler olan ve egemen kalıpların denetimine boyun eğen, tarafını egemenden yana tutan sinemanın karşısında, ezileni, yok sayılanı, sömürüleni, azınlık olanı ve baskı altında kalanı anlatabilen, onların sesi olabilen yersizyurtsuzlaşan sinemadır ve yersizyurtsuzlaşan sinemaya üçüncü sinema da dâhildir. Yapılmış olan bu çalışma içerik itibariyle üçüncü sinemanın incelenmesini de gerekli kılmıştır.

Üçüncü Sinema

Üçüncü sinemanın öncüleri 1920'ler Sovyet sinemasında olsa da, asıl olarak bundan kırk yıl sonra ortaya çıkmıştır ve Küba Devrimi'nden (1959) etkilenmiştir. Kuramsal olarak 'üçüncü sinema' kavramını üretenler Arjantinli yönetmenler, Fernando Solanas ve Octavio Getino olmuştur (Wayne, 2011: 14-5). Üçüncü sinema, politik olarak birinci (ana akım, egemen sinema) ve ikinci (sanat, yönetmen sineması) sinemaya karşı olsa da, biçimsel ve dilsel anlamda sinemayı sıfırdan yaratma derdinde değildir ya da biçimsel olarak muhalif de değildir. Üçüncü sinema birinci ve ikinci sinemanın hegemonyasına karşı-hegemonya oluşturmaya çalışmaktadır, birinci ve ikinci sinema ile ilişkisi diyalektiktir yani onları dönüştürmeye çabalamaktadır (Wayne, 2011: 20). Üçüncü sinema ile üçüncü dünya sinemasının çoğunlukla karıştırılan iki kavram olduğunu söyler Öztürk ve bu ikisinin ayrımını şu şekilde yapar: Üçüncü sinema hâkim iktidar yapılarına karşı bir duruşu olan politik ve estetik sinemadır. Üçüncü dünya sineması ise üçüncü dünya ülkelerindeki sinemadır. Üçüncü sinemada, önemli olan filmin coğrafi olarak nerede çekildiği değil, filmin içeriğidir. Bu sebeple birinci ve ikinci dünya ülkeleri gibi gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerde de bu tarzın örnekleri görülebilir. Üçüncü sinemanın en çok önemsendiği şey siyasal eleştiri yapabilmektir, bu yüzden kitleleri etkileyebilme ve dünyadaki kimlik, ulus ve güç gibi meselelerde toplumda bilinç yaratabilme gücüne sahiptir (2017: 186-187). Ancak belirtmek gerekir ki üçüncü

sinemanın en önemli vurgusu sinemanın kültüre endüstrisinin bir parçası olmaktan yani tüketim nesnesi olmaktan çıkması gerektiğidir.

Diğer yandan üçüncü sinemaya tarihsel olarak baktığımızda devletin sinema endüstrisi üzerinde dolaylı ya da doğrudan bir etkisinden söz edilebilir. Tekelci sermaye radikal olan sinemayı imha etmeye çalışmaktadır ve devlet de radikal, muhalif olan sinemayı hoş karşılamamaktadır, bu da üçüncü sinema için büyük bir problem teşkil eder. Bu sebeple de üçüncü sinema için, devlet ne ve kim olursa olsun, devletin rolü sorunlu olarak görülmektedir (Wayne, 2011: 99). Çünkü üçüncü sinema devrimci konjonktürün içinden gelmiştir ve bu konjonktürden zamansal ya da mekânsal olarak uzaklaşmış olsa da, kökleri bu konjonktüre bağlıdır (Wayne, 2011: 18). Üçüncü sinemanın sosyalist bir altyapısı olduğundan milliyetçilik anlayışına karşı durulmaktadır. Üçüncü sinemaya dâhil yapıtlar ortaya koymuş sinemacılar için, ulus, ırk önem teşkil etmemekte, önemli olan ortak dilde, ortak bir kültürde buluşabilmektir (Günel, 2015: 37). Sadece politika üzerinden değil aynı zamanda toplumsal ve kültürel olarak özgürleşmenin olmasına kendi çapında katkı sağlayabilen politik bir sinemadır. Toplumsal ve kültürel özgürleşmeye katkıda bulunması sadece filmlerle, filmlerin içerikleriyle değil bununla beraber filmin uygulama ve yapım aşamasında da olmalıdır (Wayne, 2011: 10). Üçüncü sinema, sinema endüstrisindeki mevcut hegemonik ilişkileri değiştirmeye çalışan, demokratik bir film üretimini savunmaktadır (Wayne, 2011: 63). Ekonomik kaygıları olan ticari sinemanın karşısında duran üçüncü sinemada, izleyiciyi pasifize eden birinci sinemanın, Hollywood sinemasının aksine izleyici aktif bir konumdadır. Üçüncü sinema kültür endüstrisine karşıdır ve bu yüzden sistemin dışında filmler üretebilmektedir. Cinsiyet eşitsizliği, ırkçılık, yoksulluk, adaletsizlik, ayrımcılık, mültecilik, azınlıkların iktidar tarafından asimile edilişi gibi konuları gündemine almaktadır, tek amacı bunları perdede göstermek değil, pratikte de dönüştürmeyi hedeflemektir (Öztürk, 2017: 188). Üçüncü sinemada tarihsellik, değişimler ve mücadeleler önemli bir noktada durmaktadır. Bunun yanında, politiklik de mühim bir yerdedir. Ezilen ve sömürülenin, ezilen ve sömürülen olduğunun farkına varması ve bu duruma karşı harekete geçilmesi için bilinç yaratmak gibi bir amacı söz konusudur (Wayne, 2011: 25-26).

Üçüncü sinemanın en önemli özelliklerinden birinin kültüre önem vermesi olduğunu anlatan Wayne'ye göre; kültür, inançları, değerleri, kimlikleri kapsayan bir alandır. Bu yüzden kültüre bir mücadele alanı gibi bakmaktadır. Bunun yanı sıra üçüncü sinema bellekle de ilişkilidir. Bellek, geçmiş; stabil, uzak ve bütün mücadelelerin kazanıldığı şimdiyi onaylayan tarihsel bir durak olarak görmemekte, mücadelesi hala devam eden bir süreklilik olarak ele almaktadır ve bellekteki hikâyeler, olaylar da sabit ya da kapalı uçlu değil, açık uçlu ve değişken olabilmektedir. Üçüncü sinema da açık uçludur ve üçüncü sinemada da, bellekte de kişilerin dünya ile kurdukları bağ önemlidir. Bu yüzden tarihi tarih yapan asıl şey, sadece birkaç bireyin deneyimleri ve dünya ile kurdukları bağlar değil, bütün bireylerin deneyimleri ve dünya ile kurdukları bağ olmalıdır (2011: 95).

Buna bağlı olarak, sinemanın bir mücadele alanı olması konusunda, kültürel bir temsil olmasının, hâkim olan söyleme ve ideolojiye karşı durmasının, azınlığı ve sömürüleni anlatmasının yanında toplumun bellek ile kurduğu ilişki biçiminin de önemli olduğu söylenebilir. Deleuze'e göre bellek, geçmişin hala mevcut olduğu bir zamanda oluşmamış olsaydı, geçmiş hiç bir zaman uyandıramaz ve rapor edemezdi (1997: 52). Sinemaya bütün gücünü veren belleğin görsel ve işitsel olarak doğuşudur. Yetişkin'e göre; sinema şimdide gerçekleşen ve geleceğin çağrılmasında aracı olan bir etkinliktir. Şimdinin içinde nasıl bir geçmişe sahip olduğu ve nasıl bir gelecek kurmak istendiği politik bir etkinlik olduğundan sinema; eylemleri, fikirleri ve duyguları etkileme gücüne sahiptir (2010: 105). Bu özellikler sinemanın bellek yaratma sürecine işaret etmektedir. Özellikle eleştirel sinemanın bellek yaratmada ki önemi düşünüldüğünde bu çalışma bellek ve sinema arasındaki ilişkinin ortaya konması açısından önem taşımaktadır.

2.2.6. Toplumsal Bellek ve Sinema

“Kâbusun tarihi, yıkımın tarihi: Düşüncelerin, inançların, hareketlerin, ütopyaların yıkımından, belleklerin, yaşantıların, kentlerin, dünyanın yıkımına dek uzanan bir tarih. Ve hala yaşıyor olmanın gücünü ihanetten alan kuşaklar; yazılabilirliğin, ayakta kalmanın bedelleri; yıkıntılar altından çıktıktan sonra bile yıkıntılar peşinde koşabilmenin gücü; tarih... Oldu bitti, nesnellik; ama yaşanan an, yaşayan için, yapılabilir olandır, yapılabilir sanarak, kimi zaman da yaparak, öznel; öznel, güç ve iktidar ister. Mağlupların tarihi, akıllarını, dillerini yitirmişlerin tarihi, kısık

*sesli, kekeme, detone tarih; rüyada yinelenir her şey. Mağlup ise muktedir
olandır, tarihsizdir, belki...”* (Ergüden, 2013: 77)

Sinema anlattığı, hikâye ve olay ile sahip olduğu görsel ve işitsel özelliklerin aracılığıyla bir bellek oluşturur. Sinema bu belleği kurmaca bir filmde de, belgesel bir filmde de yaratabilir. Belgesel film zaten var olan ya da önceden var olmuş bir gerçeklik üzerinden kurulduğu için bir bellek yaratabilir. Kurmaca bir filmde ise; anlatılan hikâye gerçek, yaşanmış olmasa dahi, filmde kullanılan mekânlar, kıyafetler, vs. bir bellek yaratabilir. Bu sebeple sinema ve bellek arasında bir bağ olduğunu söyleyebiliriz. Yukarıda da söz edildiği üzere sinema kültürel bir temsil olarak kabul edilebilir. Temsiller kültürün içinden alındıklarından içselleştirilebilmektedirler, benlikte yer alabilmektedirler ve izleyici sunulan bakış açısına, kurgulanan toplumsallık ve bireyselliğe dâhil olup, kendi geçmişini, şimdisini gözden geçirerek, düşünsel, duygusal ve davranışsal olarak yeniden kurgulayabilir, çünkü geçmiş de şimdinin içinde yeniden kurgulanabilmektedir. Hatta buna geleceği de dâhil edebiliriz ve izleyicinin geleceğini de, içselleştirdiği bakış açısı ile düşünsel, duygusal ve davranışsal olarak kurgulayabileceğini söyleyebiliriz.

Bahsedilenler doğrultusunda bireylerin geçmiş, gelecek ve şimdilerini, kendi tarihsel ontolojilerini yaparak kurabileceğini iddia edebiliriz. Bunu açmak gerekirse; Foucault, şeyler üzerinde kurulan denetimin, başkalarıyla kurulan ilişkileri de etkilediğini ve başkalarıyla kurulan ilişkilerin de kişinin kendiyle kurduğu ilişkiyi etkilediğini söyleyerek, bu etkileşim ve zincirlemeyi bilgi ekseni, iktidar ekseni ve etik ekseni olarak kavramsallaştırmaktadır. Bilgi ekseninde; kendimizi bilgimizin öznelere olarak nasıl kurduğumuz, iktidar ekseninde; iktidar ilişkilerine nasıl tabi olduğumuz, iktidar ilişkilerini nasıl kurduğumuz ve bu ilişkilerdeki konumumuzu nasıl belirlediğimiz, etik ekseninde ise; kendimizi eylemlerimizin ahlaki öznelere olarak nasıl kurduğumuz önemlidir. Foucault kendimize ilişkin tarihsel ve eleştirel ontolojinin bir doktrin olmadığını sadece bir tutum olduğunu ve bunun hem şuan olduğumuz şeyin eleştirisini, hem dayatılan sınırların tarihsel analizini ve bu sınırların aşılmasının denenmesi olarak algılanılması gerektiğini söylemektedir (2014: 191-192). Bu tarihsel ve eleştirel sorgulamalar, pratik, söylemsel ve düşünsel olarak oldukça önemlidir ve bu sınırların aşılabilmesi için kendimizin, tarihsel ontolojimizi yapmamız gerekmektedir ve bunun için de yöntemsel olarak Foucault soybilimi önermektedir. Soybiliminin üç alanı

vardır: ilki; kişinin hakikatle olan ilişki üzerinden kendi tarihsel ontolojisidir, ikincisi; kişinin iktidarla kurduğu ilişki üzerinden kendi tarihsel ontolojisidir, üçüncüsü de; kişinin ahlakla kurduğu ilişki üzerinden kendi tarihsel ontolojisidir. Bütün bunlara bakıldığında soybilim aslında, öznelere kurulmasında tarihsel olarak bilgi, iktidar ve ahlakın analiz edilmesi olabilmektedir (2014: 204). Bu sebeple de soybilim, resmi ve geleneksel tarihe karşı bir bellek oluşturabilmektedir. Çünkü resmi tarih resmi ideoloji ile yazılmıştır, bu sebeple iktidarı, iktidar ilişkilerini ve ahlakı tarihsel olarak incelese de, eleştirel olamayabilir. Ancak soybilim tarihsel bir analiz yaparken eleştirel de olabilmekte ve bu yüzden de bir karşı bellek yaratabilmektedir.

Nietzsche'ye göre, tarih aşırı bir güç kazanır ise, yaşam da tarih de soysuzlaşabilir (2015: 46). Bu sebeple de tarihin, geçmişe bugünü korumadan, bugünü dışarıda bırakacak şekilde hizmet etmesi sonucu, kendinin de soysuzlaşabileceğini savunmaktadır (2015: 58). Geçmiş yaşam için kullanmak, hatırlamak, olanlardan yeniden tarih yapmak, yaratma gücünün yoğunlaştığı, ortaya çıktığı bir şeydir. İnsan bu güçle insan olabilir (2015: 42). Tarihe bakıldığında, tarih sorgulandığında, adaletsiz, insanlık dışı, zorba olan şeyler açığa çıkmaktadır. Bu da sevgiyle donatılmış hayal dünyasını sarsabilmektedir. Oysa kişi, sevgi ile hayal etmekte ve yaratmaktadır, başka bir deyişle adalet ve doğruluk ile. Ancak sevmeyenin kökleri yok olmuştur, kurumuştur ve bunun sonucunda doğruluktan çıkmıştır bu yüzden o kökler kesilmelidir. Kişi tekrar sevgi, adalet ve doğruluk ile yaratabilsin diye, tarihteki zararlı köklerin karşısına sanat konulmalıdır (2015: 93-94). Nietzsche'ye göre, sanat, insanın yaratıcı gücünün ortaya çıktığı bir alandır (2015: 23). Bunun üzerine şunları dile getirmiştir;

“İnsan geçmiş üzerine ne denli ağıni gerer ve onu boyunduruk altına alırsa, sanat içgüdüsünü de o denli ortaya çıkarmış olur.”(2015: 86).

Nietzsche tarihi yazmanın ve incelemenin getirdiği güç ile geçmişin biçiminin değiştirilebilir olduğunu söylemektedir (2015: 51). Geçmiş incelerken eleştirel bir bakışa da sahip olunmalıdır. Bu, geçmişin sorgulanmasıyla ve geçmişle hesaplaşma yoluyla yapılabilir (2015: 59). Geçmiş bakış, geleceğe yöneltmektedir. Şimdiye kadar ki süreci inceleyerek bugünü anlamaya çalışmak ve geleceği daha iyi kurgulamak için geçmişe bakmak önemlidir (2015: 44).

Resmi ideoloji ve geleneksel olan resmi tarih, ulusal bir kimlik yaratırken geçmişini de buna göre belirlemekte, geçmişteki hakikatlerin, uygulanan tahakküm ve şiddetin üstünü örtebilmektedir, bu aynı zamanda geleceği de kurgulamak anlamına gelmektedir. Çünkü bu durum, gelecek için hiçbir kanıt bırakmayarak, her şeyi unutturmaya çalışarak belleği inşa edebilmektedir (Sönmez, 2015: 38-39). İşte bu, tam olarak etğin, iktidarın ve dolayısıyla da bilginin ürettikleri ile kurulması anlamına gelmektedir.

“Hafıza her zaman yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisidir. Bu amaçla, hafıza anımsama ve unutma diyalektiğine açık, onların sürekli biçim değiştirmelerinden habersiz, her türlü kullanımlarına ve el oyunlarına karşı çok duyarlı, uzun belirsizliklere ve ani dirilmelere elverişlidir ve devamlı bir gelişim halindedir. Tarih ise artık bulunmayan şeylerin yeniden oluşturulmasıdır, ama bu hep sorunlu ve eksiktir: Hafıza, her zaman güncel bir olay, sürekli şimdiki zamanda yaşanan bir bağıdır; tarih geçmişin bir tasavvurudur.” (Nora, 2006: 19).

Resmi ya da geleneksel tarih görüldüğü üzere, geçmiş gibi geleceğin de, egemen olan üzerinden kurgulandığı bir biçimdir. Bu anlamda bellek farklı bir yerde durmaktadır. Bellek aslında kısaca anı deposudur. Unutma ve hatırlama burada gerçekleşmektedir. Henry Bergson’a göre iki bellek vardır. İlki, gündelik yaşamımızda yaşananları atlamadan ve olduğu gibi kaydeden bellektir, ikincisi ise şimdiki zamanın içinde bulunur, kişiye geçmişini sunmaz, geçmişte yaşananların etkisini şimdiki ana dek uzatmakta olan bellektir (2015: 61-61). İkinci bellek için, geçmişin şimdiki zamanda da kurulduğunu söyleyebiliriz. Kişi geçmişini hatırlar ancak, şimdiki zamanın içinden bakarak hatırlar. Maurice Halbwachs’a göre belleğimiz geçmiş gitmiş gibi görünen şeyleri yeni bir biçimde, yeniden inşa ederek hatırlayabilmekte ve kavrayabilmektedir (2016: 118).

Bellek devamlı yeniden inşa edilen, yeniden kurgulanan bir şeydir, çünkü belleğin işleyişi; unutmak ve anımsamak ise, bunların hepsi şimdiki zamanın güç dengelerine, hegemonyaya bağlıdır. Bellek kendi içerisinde tamamen özgür değildir. Daima şimdiki zamanın içinde şekillenen bir geçmiş zamandır (Susam, 2015: 58). Sarlo’ya göre şimdiki zamanda geçmişe dair bir anlatı bir söylem oluşması için geçmişin hatırlanması bir tercih değil, bir zorunluluktur. Geçmişini anlatmak, şimdiki

zaman içerisinde olan bir şeydir ve bu sebeple de anlatılan geçmişin üzerinde bugünün damgası mevcuttur, çünkü söylemin üzerinde şimdiki zamanın, şuanın hegemonyası vardır (2012: 43-44). Bu bağlamda; bellek ister bireysel, ister kolektif olsun daima şimdiki zamanın hegemonyası altındadır. Şimdiki zamanın sosyo-kültürel durumunun, sosyo-ekonomik durumunun ve siyasi gündeminin geçmişi yeniden kurgulayabildiğini söyleyebiliriz, çünkü şimdi, geleceğin geçmişidir. Rose¹²'a göre, işi geçmişi hatırlarken doğrudan bellekteki bilgiye ulaşamaz. Bellekte hatırlanan şey, şuanın özellikleriyle birlikte yeniden oluşturulmaktadır (aktaran Neyzi, 2011: 1). Şimdi ile geçmişin birbiri içine geçmesi irade dışıdır. Hatıralar kişinin iradesi dışında şimdinin içine girmektedir (Sönmez, 2015: 50). Geçmiş hatırlamak karar verilerek yapılacak bir şey değildir. Geçmişteki anılar koku gibidir, istenirse de hatırlanabilmektedir. Hatırlamak bugünde olan bir şeydir. Bu yüzden geçmişi hatırlamak bugünün yakalanmasıdır. Tüm bunlardan dolayı da geçmiş bugündür ve anıların zamanı aslında şimdiki zamandır (Sarlo, 2012: 9-10). Bu sebeple de hatırlamanın ve unutmanın, şüana bağlı olduğunu, şüanda geçmiş yeniden inşa ederek hatırlayabildiğimizi ya da şüana bağlı olarak unutmasak bile unutmuş gibi yaparak, yaşananların üstünü örttüğümüzü/üstünün örtüldüğünü söyleyebiliriz.

Bellek ‘büyük anlatı’lara karşılık tanık ve kurbanların yaşam deneyimlerini ve anılarını ortaya koyabilmektedir (Susam, 2015: 108). Bir belleğin canlanışında birey kendi geçmişi ile kişisel bir ilişki kurmaktadır ve böylece genel (kolektif) olan bellek özel (bireysel) olan belleği etkilemektedir, bu da; anımsamaya sebep olarak, herkesin kimliklerini yeniden tanımlayarak, grup ve bireylerde aidiyet yaratmaktadır (Nora, 2006: 27-28). Belleğin canlanması, yaşanan şeyi anlatma ve aktarma edimi, aynı zamanda o grubun, o kişinin geçmiş travmalarını da iyileştirebilmektedir.

“Travmanın yeniden yapılandırılması asla bütünüyle tamamlanmaz; yeni çatışmalar ve meydan okumalar, hayat döngüsünün her yeni evresinde kaçınılmaz olarak travmayı yeniden uyandırır ve deneyimin kimi yeni cephelerine ışık tutar. Bununla birlikte hasta kendi hikâyesini ıslah ettiği ve hayata katılmak için umut ve enerjisini yenilediğini hissettiğinde, ikinci evrenin temel işi tamamlanmış olur. Zaman yeniden işlemeye başlar. ‘Bir hikâye anlatma edimi’ sonuna geldiğinde, travmatik deneyim gerçekten geçmişe ait hale gelir bu noktada mağdur hayatını

¹² Rose, Steven. (2003). The Making of Memory. Vintage, New York

şimdide yeniden inşa etme ve gelecek özlemlerinin peşinden gitme göreviyle yüz yüzedir.”¹³ (aktaran Sönmez, 2015: 27).

Travmalar hatırlanarak iyileştirilebilir. Freud’un da söz ettiği gibi bilinçaltındaki travmatik deneyimler, hastalık belirtisidir ve anımsamak bir iyileştirme yöntemi olabilir (aktaran Sönmez, 2015: 18). Bu noktada Susam’ın da belirttiği üzere, hem failer hem de kurbanlar açısından geçmişin ağırlığından kurtulmak bireysel ya da kolektif travmalarla baş etmeyi öğrenmekle mümkün olabilmektedir (2015: 111).

Anlardan, travmalardan söz edilmemesi için devlet, aile gibi çeşitli kurumlar baskı yapabilmektedir, ancak anılara sahip öznelere yok edilmediği müddetçe o anılar da tamamen yok olmamakta ve bugün de hatırlanmaktadır (Sarlo, 2012: 10). İnsanların yaşadığı baskılar, kimliklerin asimile edilmesi ve belirsizleşmesi gibi sebeplerle, kişiler, oluşan güvensizlik duygusunu yok etmek ve yeniden bir güvenlik duygusu kazanabilmek için kendilerine yeni geçmişler yaratmaktadır (Susam, 2015: 15). Bireylerin evde ve yerelde öğrendikleri ile kamusal alanda öğrendikleri arasında farklar bulunmaktadır. Ancak evde ve yerelde öğrenilenin korku ve baskıdan dolayı anlatılamaması, aktarılamaması söz konusu olabilmektedir. Belleğin paylaşılabilmesi ve iletişim kurulabilmesi için kolektif bir belleğe gereksinim duyulmaktadır. Halbwachs bireyin hatırlamasının, içinde bulunduğu toplumsal çevre –ailemiz arkadaşlarımız gibi- aracılığı ve yardımı ile olacağını söylemektedir. Çünkü kişi anılarını toplum içinde anımsayabilmektedir, anımsadığı anıları da yine toplum içinde konumlandırmaktadır. Bu noktadan bakıldığında, kolektif belleğin önemli bir yeri mevcuttur. Bize ait olan bireysel düşüncelerimiz de, kolektif belleğe dâhil olarak hatırlamayı sağlamaktadırlar (2016: 16-17). Bir anının kolektif olabilmesi için, kolektif bir algıyı yeniden üretmesi gerekmektedir (Halbwachs, 2016: 341). Sönmez, *Filmlerle Hatırlamak-Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi* adlı çalışmasında Pennebaker ve Banasik’in ‘sessiz olaylar’ kavramını ele alarak, ‘sessiz olayların’ egemen olanın bastırdığı ve unutturduğu olaylar olduğunu ve toplumsal belleği manipüle ettiğini dile getirmektedir. Sönmez aynı çalışmada Margalit’in bahsettiği ‘paylaşılan bellek’ kavramından da söz ederek ‘sessiz olaylar’ kavramıyla bağlantı kurmuştur. Geçmişin anımsanabilmesi için iletişime ihtiyaç vardır. Paylaşılan bellekte olaylar iletişim yoluyla anımsanmaktadır.

¹³ Herman, Judith. (2007). *Travma ve İyileşme, Şiddetin Sonuçları Ev İçi İstismardan Siyasi Teröre*. Çev. T. Tosun. Literatür Yayınları, İstanbul

Toplumsal belleğin manipüle edilmemesi adına sessizleştirilmemesi ve bu iletişim yolunun olması gerekmektedir (2015: 63).

Susturulanlar, tahakküm altında olanlar, ötekiler ve madunlardır. Madunlar toplumda en alt konumda yer almaktadırlar ve bu nedenle de, görülmemekte, sesleri duyulmamakta ve onlara söz hakkı tanınmamaktadır. Sesleri, sözleri ve görüntüleri iktidar kültür ve dil tarafından bastırılmış, parçalanmış ve ayrıştırılmıştır. Spivak Gramsci'nin madun tanımındaki madunun toplumsal bir grup olduğunu, toplumsal yapılara erişiminin kısıtlanmış olduğunu dile getirmektedir (2016: 12). Spivak'a göre sömürgeleştirilmiş olan madun özneler heterojendirler, yalnızca bir sınıfı ya da yalnızca bir azınlığı kapsamamaktadır (2016: 49). Spivak madunları yalnızca kendilerinin temsil edebileceğini, aydınlar, teorisyenler, entelektüeller, vs. tarafından temsil edilemeyeceğini, çünkü konuşanların her zaman bir çoğunluk içinde bulunduğunu ancak bu konuşanlara ve adına konuşulmasına karşılık mücadele edilebileceğini savunmaktadır (2016: 27). Buna bağlı olarak Susam; ötekinin ve madunun anıları, geçmişi, onlara konuşma alanı verildiğinde ve bu denli görünür kılınmaya başlandığında belleğin yeniden inşa edilmesinin yanı sıra, yeni bir tarih de yazılabileceğini söylemektedir (2015: 40).

Dijital ve teknolojik gelişmeler sayesinde, azınlık olanın, sömürülenin, madunun ve ötekinin sesleri duyulabilir, kendileri de görünür hala gelebilir. Bu gelişmeler sayesinde, yaşadıklarını anlatma ve gösterme fırsatları olmuştur. Bunlardan birinin arşivleme tekniği olduğu söylenebilir. Susam' a göre, arşivleme, teknolojik gelişmeler sayesinde dijitalleşmiş ve dijital olarak saklanabilen dokümanlar geleceğe taşınma imkânı bulmuştur. Bu ilerlemenin hem negatif hem de pozitif tarafları bulunmaktadır. Pozitif tarafı, sesi duyulmayan, azınlık olan grupların seslerinin duyulması ve görünürlüklerinin de artmasına olanak sağlaması olmuştur. Negatif tarafı ise, egemen ideolojilerin bu dijital gelişmeleri birtakım keyfilikler doğrultusunda ele alarak, unutturmayı sağlamaları olmuştur. Bu dijital gelişmeler ile birlikte devletin ideolojik aygıtları da ilerleme kaydetmektedir, toplumların bellekleri de bu ideolojik aygıtların manipülasyonu ile şekillenebilmektedir. Çünkü iktidarın bellek için belirlediği çerçeve görsel olan ideolojik aygıtlar ile çizilebilmekte, görsel olan kodlar egemen söylemi yeniden üretebilmekte, onu iletebilmekte ve de destekleyebilmektedir (2015: 15-18).

Susam¹⁴ toplumsal bellek ve sinema arasındaki bağı inceleyerek, egemenin ideolojik aygıtlarından biri olan medyanın, özellikle ana-akım medyanın, öteki olanların belleklerine, yani karşı-belleklere, yer veren eleştirel ve şeffaf tutumdan uzakta olduğunu söyleyerek, bunun yanı sıra dijital teknolojilere dâhil olan kitle iletişim araçlarının sayesinde geçmişin yeniden diriltilebileceğini, yorumlanabileceğini, analiz ve deşifre edilebileceğini dile getirmektedir (2015: 91). Kısacası var olan dijital teknolojik ilerlemeler ve buna dâhil olan aygıtlar –kitle iletişim araçları gibi- iktidarlar tarafından manipülatif bir şekilde hegemonik bir alan içerisinde de kullanılabilir, geçmişin anımsanması - anıların görünür kılınması için de kullanılabilir. Ana akım medya ve çeşitli sinema stratejileri egemenden yana iken, yani egemen kültürü desteklerken, bağımsız sanat ya da bağımsız sinema hegemonik ve verili olana eleştirel yaklaşabilmekte, bu yüzden özgürlük alanında durmaktadır (Susam, 2015: 163). Sinema kültürel hegemonyanın kırılmasında da etken bir rol oynamaktadır, çünkü toplumsal belleği yaşatmaya çalışmaktadır (Susam, 2015: 131). Draaisma'nın Bellek Metaforları adlı yapıtında söz ettiği üzere, belleğin kaydetme işlevi görüntü kaydına, insan beyni de film makinesine benzemektedir. İşte bu noktada anımsamanın sinematografik yanı, sinema ve toplumsal bellek arasındaki ilişki ve bağı göstermektedir (aktaran Sönmez, 2015: 13).

“Sinema, temsil ilişkilerini ya düzenden, onun onaylanmasından ve sürüp gitmesinden yana bir tavırla ya da eleştirelliğin içinden kurmakta. Eleştirel olmak demek, egemen algının görmezden geldiği kişileri, grupları başka bir deyişle ötekileri, görünmezleri konu ve temsil etmek demektir. Peki, ama ötekileri konu ve temsil tek başına yeterli mi? Popüler kültür araçlarıyla kitleselleştirilmiş yanlış

¹⁴ Asuman Susam *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema* isimli çalışmasında sadece belgesel sinema kanalından ilerlemiştir, onun çalışmasından aldığım kısımların birçoğu belgesel sinema ile ilgili olsa da ben buraya sinema olarak aktarmak istedim. Toplumsal belleğe katkısı olan, sadece belgesel sinema değildir, genel anlamda sinemadır. Çünkü belgesel olmayıp, kurmaca olan sinema filmlerinde de bir bellek söz konusudur, örneğin; oyuncu ve figürasyonların kıyafetleri, çekilen kentin mimarisi gibi, bunlar bize çekilen dönemin yaşama biçiminin bir kısmını hatırlatmaktadırlar. Bu sebeple, yaptığım alıntılarda belgesel sinema değil, sinema diyeceğim.

temsiller söz konusuysa ne olacak? Ötekiler, kendi adlarına söz alamıyorlarsa, başkaları onlar adına konuşuyorsa her şeye rağmen seslerini kendileri olarak duyurabildikleri iddia edilebilir mi?” (Susam, 2015: 161).

İktidarın ideolojik aygıtları kullanılarak toplumsal bellekteki travmatik olayların ifade edilmesinin engellenmesine karşılık bu travmatik olayların toplumsal bağlamda konuşulabilir hale gelmesi, toplumun geçmişi ile yüzleşmesi ve hesaplaşması açısından önemli ve gerekli olabilmektedir. Yaşanan travmatik olayların hatırlanıp, anlatı haline getirilmesinde sanatın pek çok dalı gibi sinema da önemli bir yere ve işleve sahiptir (Susam, 2015: 17). Geçmişte yaşanmış etkileri hala devam eden olayların, travmaların temsil alanında sinemanın da var olması değerlidir (Özdemir, 2012: 151). Yaşanan travmaların dile getirilmesi ve yasının tutulmasında, sinema bir nevi tedavi ve terapi işlevi görebilir (Sönmez, 2015: 28). Geçmişin yeniden gündeme geliyor ve tartışılıyor oluşu toplumsal bir konsensüse varmaktan öte, var olan sorunun dillendiriliyor, görünür kılınıyor olması ve tarafların birbirlerini anlamaları için ortak bir zemin oluşuyor olması mühimdir. Bu yüzleşme ile ortak bir barış arzusu elde edilmek istenebilmektedir. Sinema da bunun katalizörü olabilir. Bir başka deyişle, geçmişin anımsanması, sadece bir yüzleşme sağlaması için değil, aynı zamanda gelecek adına devam ettirilebilir bir barış ortamının inşasına katkıda bulunması anlamında önemli bir yere sahiptir (Susam, 2015: 110). Bütün bunlar ışığında, sinema, yaşanan travmaları göstermesi anlamında, bir yüzleşme, hesaplaşma ve iyileşme yaratabilmesinin yanında bunun genel bir yargı olmadığını vurgulamakta fayda vardır, zira bunu gerçekleştirmeyebilir. Başka bir deyişle; sinemanın yaşanan olayları nasıl gösterdiği önem arz etmektedir, eğer travmayı dürtükleyen bir şekilde gösteriliyorsa, bu değil iyileştirmek, daha da zarar verici olabilmektedir. Örneğin; travmalar ajit – prop¹⁵ bir şekilde işleniyorsa eğer, bu, o travmayı yaşayan grubun yarasını daha fazla kanatabilmektedir. Buna ek olarak, travmaların sinemada temsil edilmesi, o travmayı tamamen iyileştirmeyebilir ama bir tartışma alanı açtığından iyileşmesine katkıda bulunabilir. Kısacası, travması olan toplulukların iyileşmesinde, sinemanın tek başına yeterli olmadığını söyleyebiliriz.

Bellek unutmamakta, ihtiyaç duyduğunda geçmişi göz önüne getirebilmektedir. Bu yüzden ötekine ihtiyaç duymaktadır. Öteki ile bir hesaplaşma başlamaktadır. Bu

¹⁵ Genel olarak propaganda demektir. Sinemada ajit – prop ise, ajitasyon içeren propaganda filmleri anlamını karşılayabilmektedir.

hesaplaşma, (ötekini nasıl tehdit olarak görmem, ötekinin nasıl yüzüne bakarım gibi) yalnızca siyasi ve tarihi değil, aynı zamanda vicdani ve ahlakidir. Alternatif sinema da, öteki ile hesaplaşırken iktidar algısını değil, ötekilerin algısını anlayabilmeyi önemsemekte ve amaçlamaktadır (Susam, 2015: 37). Sinema bizi tanıklarla karşılaştırabilmektedir. Barthes’a göre, fotoğraf, gördüğümüz şeyin gerçekten var olduğuna tanıklık etmektedir (aktaran Susam, 2015: 174). Sinema için de bunu söyleyebiliriz, fotoğraf, video, sinema imgeleri aynen bellek gibi depolayarak, geçmişe dair tanıklık görevini de görebilmektedirler (Susam, 2015: 174). Buna bağlı olarak sinema sosyal bir bağlam da yaratabilmektedir. İzleyen yüzleşebilmektedir, anımsayabilmektedir ve işte tam bu noktada sinema izleyeni sorgulamaya davet etmektedir (Sönmez, 2015: 36-40).

Sinema toplumsal belleği yaşattığından ötürü, bir hafıza mekânıdır, çünkü sinema da belli bir döneme ait toplumsal ve politik yaşanmışlıkların izlerini taşımaktadır, aynı zamanda yaşamı kaydedebilmekte, arşivleyebilmekte ve ona eleştirel bir gözle bakabilmektedir. Hafıza mekânları, değişkendirler, ortak ya da bireysel olabilmektedirler, unutmayı engelleyebilirler, somut olmayanı somutlaştırabilirler (Nora, 2006: 32). Nora’ya göre, hafıza mekânları bu somutlaştırmayı, en iyi temsil edecek göstergelerle yapmaktadır (2006: 37). Nora hafıza mekânları için şunu demektedir:

“Kendi üzerine kapalı, kimliği içine kapanıp kalmış, adı üzerinde kıvrılmış, ama geniş anlamlara açık bir taşkınlık mekânı” (2006: 37)

Bir hafıza mekânı olmaya aday olan sinemanın da daha çok bir taşkınlık mekânı olduğunu söyleyebiliriz. Özdemir’in bu anlamda dediği gibi, sinemada geniş bir temsil ve imge alanı mevcuttur bu yüzden aynı anda birden çok mekânı işgal edebilmekte ve farklı zamansal alanları tahayyül etmeye çalışmakta olduğundan, bir taşkınlık mekânı olabilmektedir (2012: 160). Bunun özü şudur; sinema rasyonel olan düşüncenin dışına çıkabildiğinden dolayı, zaman ve mekân içerisinde hareket edebilmektedir. Özdemir (2012: 154) geçmişe yönelik yoğun ilginin, kimlik taleplerinin hatırlama ile alakalı olduğunu söylemektedir. Bu talep etme süreçleri, toplumsal geçmiş ve ulusal tarih anlatısıyla müzakere süreçleri oluşturmaktadır. Bir hafıza mekânı olmaya aday olan sinema, aynı zamanda bu taleplerin mekânı olmaya da adaydır (Özdemir, 2012: 154).

Sinema, bir hafıza mekânı olmasının yanında, Baker'e göre "kendinde-belge"dir. Görseller, durumlar, olaylar birer izdir (2015: 99). Bu sebeple de, sinema bir direniş biçimidir, çünkü iz bırakmaktadır ve iz bırakan her şey bellek oluşturabilmektedir. Duyguların, seslerin, görüntülerin belleği vardır ve bunların hepsi iz bırakabilmektedirler. Sinemanın da bu yüzden belleği vardır, iz bırakan şeyleri (duygu, ses, görüntü, vs.) kapsamaktadır ve kendisi de başlı başına bir iz olabilir. Kolektif ya da bireysel belleği sunabilmektedir. Toplumsal olarak görmezden gelinen topluluklar kayıt ve belgeleme yoluyla görülür ve duyulur olmuşlardır. Ancak kayıt ve belgeleme yaparken kullanılan aygıtlar öznel bir şekilde kullanılabilmektedirler. Susam'a göre, bu öznellik ile yönetmenler ve film ekibi de filme dâhil olmakta, bu süreç onları da dönüştürebilmektedir. Yönetmen, filmi çekerken eyleyen ve tanık konumunda olabilmektedir. Bu yüzden bu süreçte, hem gözleyebilir, hem katılabilir, hem çekebilir ve hem de müdahale edebilir (2015: 165-166). Sinema ve yönetmeni¹⁶ kendini yargıç yerine koymadan ve adalet dağıtıcılığı gibi bir rol üstlenmeden sadece geçmişin tanıklıklarını kaydedebilmektedirler. Sinema ve yönetmenleri yaşanan negatif anımsamaların, travmaların insanlar veya gruplar üzerindeki etkilerini göstermeye çalışmaktadırlar. Bunu tekil bir bakışla değil, çoklu bakış açıları ile ve daha demokratik bir düzlemde yapmaya özen göstermektedirler (Susam, 2015: 109).

Sonuç olarak; öncelikle, bireyler kendileri ile kurdukları ilişki üzerinden kendi deneyimlerinin öznelere olarak, tarihsel ve eleştirel ontolojilerini yapabilmektedirler. Bunun sonucunda kişilerin bireysellikleri ve toplumsallıkları dönüşebilir, yeni öznellikler kurgulayabilirler. Eleştirel bakışın diğer bir sonucu da tarihte ne olduğumuz sorusunu ortaya çıkarmasıdır. Resmi ideolojinin yazdığı tarih, bu soruya eleştirel bir şekilde cevap veremeyebilir. Tam da bu sebeple, alternatif olan belleğin önemi ortaya çıkmaktadır. Bellekte unutma da, hatırlama da gerçekleşmektedir ve hatırlama irade dışıdır. Hatırlandıkça yeniden inşa edilebilir, bunun sebebi; bugünde hatırlanmasıdır, çünkü bugünde hatırlanan geçmiş, bugünde tekrar şekillenerek, kurgulanabilir. Bugünün

¹⁶ Bu elbette ki sinema yönetmenin hayata ve sinemaya bakışı ile de alakalıdır, mutlak olarak bütün sinema yönetmenleri böyledir diyemeyiz ama ideal olanın bu olduğunu söyleyebiliriz diye düşünmekteyim. Her sinema yönetmenin amacı, geçmişin tanıklıklarını kaydetmek, çoklu bakış açısı sunarak, demokratik davranmaya özen göstermek olmayabilir. Yönetmenin filmi çekmek gibi bir konumu mevcuttur ancak filme dahil olarak ya da filmin konusundan etkilenecek, katılımcı olması gibi bir şey gerçekleşmeyebilir.

sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik koşulları ve siyasi gündemi, geçmişin tekrar kurgulanmasında büyük bir rol oynamaktadır. Kişi ya da grup, bu koşullar ve gündeme göre hatırladığını şekillendirebilir. Aynı zamanda kişinin hatırlaması daha çok dâhil ve ait olduğu çevre içerisinde olabilmektedir ve bu da kolektif belleğin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Kolektif bellek ile yaşanan olaylar, travmalar daha kolay anlatılır ve de aktarılır. Belleğin paylaşılması susturulmayı ve sindirilmeyi de önleyebilecek bir şeydir çünkü bugünün koşul ve gündemin hatırlanan olaylar, travmalar dile getirilemeyebilir, hatırlanan şey, ideolojik olarak unutturulmak, silinmek istenebilir. Belleğin paylaşılması, yaşananların anlatılması ve aktarılması iyileştirici bir şey olabilmektedir. Toplumsal belleğe kazınmış bir sürü acı varken ve bu nesilden nesle aktarılıyorken, kişi ya da topluluk yaşananları anlattıkça, aktardıkça, seslerini duyurabildikçe, biz de buradaydık dedikçe iyileşebilir ve güçlenebilir, çünkü içindekini çıkartıp attığı için bir *katharsis* yaşanabilir.

Katharsis durumunun yaşanabilmesinde, susturulanların seslerinin duyurulabilmesinde, toplumsal belleğin güçlenebilmesinde sinemanın önemli bir rolü olduğunu söyleyebiliriz, çünkü sinema kişilerin seslerinin duyulabilmesinin yanı sıra o grup ya da kişinin kendisinde bir iç hesaplaşmasına ve öteki olan bu grupların, egemen olan ile hesaplaşmasına bir zemin oluşturabilmektedir. Ötekileştirilenlerin geçmişlerine yönelik talepleri de hatırlama ile gerçekleştigiinden sinema talep etme mekânı da olmaya aday olabilmektedir. Bunun yanında sinema yaşananları kaydedebildiğinden, geçmişte yaşananları da eleştirel bir tutumla anlatabildiğinden ötürü bir bellek mekânı olabilmektedir. Sinema arşivleyebilir, geçmişi gösterebilir, çünkü sinema bir yaratma eylemidir ve bir yaratma eylemi şimdide yeniden inşa edilen ve hatırlanan geçmiş ile ve hatta geleceğin nasıl kurulacağı ile birlikte şimdinin içinde kurgulanmaktadır. Bu yüzden sinema, zaman içinde hareket ederek yersizyurtsuzlaşırken, iz bırakabilmektedir. Bunun sonucunda var olan, kabul edilmiş, statik, değiştirilemez gerçekliğin dışına çıkarak, yeni bir bakış açısı sunabilmekte ve yeni bir gerçeklik yaratabilmektedir ve böylece direngen tarafını ortaya koyabilmektedir. Bütün bunların yanında, sinema devletin ideolojik aygıtlarından biri olup, denetime boyun eğebilir ama diğer yandan da iktidarın dayattığı gerçekliğin dışına taşıp, iktidarın denetimine tabi olmayı reddedebilir, o zaman da bir direniş biçimi olabilir.

Bu çalışmanın ikinci bölümünde yukarıda anlatılanlara bağlı olarak, iktidarın sinemayı denetleme araçlarından biri olan sansürün Türkiye’de tarihsel olarak nasıl gerçekleştiği ve iktidarın denetimine biat etmeyen Türkiye’deki politik sinema tarihçesi anlatılacaktır.



3. BÖLÜM: TÜRKİYE’DE SANSÜR VE POLİTİK SİNEMA TARİHİ

3.1. SANSÜR NEDİR?

Türkiye siyasal, toplumsal ve kültürel olarak çeşitli evrelerden geçmiş, birden fazla darbe görmüş, iç karışıklık yaşamış, sosyal ve politik olarak birçok çatışma yaşanmış; diğer yandan, birden fazla etnik grubu, birden fazla dine sahip insanların yaşadığı ve birden fazla dilin konuşulduğu bir ülkedir. Bundan dolayı, sanatsal üretimlerde tema ve konu çeşitliliği çok zengindir, özellikle de sinemada işlenen hikâyelerin, olayların çeşitliliği fazladır. Bunun yanında ülkenin siyasal olarak geçtiği evreler, siyasal gündemi sinemayı etkilemektedir. Tam da bu noktada, sinema tarihinde özellikle de politik sinema tarihinde sansürü incelemek önemlidir.

Sansür Türk Dil Kurumu’nda (TDK) şu şekilde tanımlanmıştır: “Her türlü yayının, sinema ve tiyatro eserinin yayınının ve gösterilmesinin izne bağlı olması, sıkı denetim”. Serdar Öztürk, “Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler” adlı makalesinde, çeşitli kaynaklardan alıntı yaparak sansürü geniş bir şekilde incelemeye çalışmıştır. Öztürk’ün Mark Cohen¹⁷’den aktardığı üzere, sansürün geleneksel tanımını benimseyenlere göre sansür, bir eserin yayınlanmadan önce hükümet adına çalışan bir memura, bir heyete ya da bir mahkemeye sunulmasının ardından, uygun görülmediği takdirde, kamuyla paylaşılmasının yasaklanmasını içeren bir “ön sınırlama”dır. Ancak Annette Kuhn¹⁸’na göre bu tanımlamalar dar kapsamlıdır ve Kuhn, sansürü, filmlerin gösterimini yasaklama ve görülmesi istenmeyen yerlerini kesme olarak ele almaktadır ve ona göre, sansür yasaklayıcı bir süreçtir, filmin gösterilmemesi adına her türlü çabayı içermektedir. Bu çaba, üretilen yapıtı hem önceden denetlemek hem gösterimini tamamen yasaklayabilmek hem de istenmeyen yerlerini kesebilmek anlamına gelmektedir. Bunun yanında, Cohen, her türlü denetleyiciliği de sansür olarak kabul eden geniş tanımlamaların da söz konusu olduğunu söylemekte ve bu tanımlamaların sadece yayın öncesi bir denetim değil, yayın sonrası bir denetimin de sansür olduğunu iddia ettiğini söylemektedir, zira yayın sonrası cezalandırma olmaması adına sanatçının

¹⁷ Cohen, Mark. (2001). *Censorship in Canadian Literature*. McGill-Queen’s University Press, Montreal.

¹⁸ Kuhn, Annette. (1990). *Cinema Censorship And Sexuality*. Routledge, London ve New York.

kendi yapıtını sınırlandırması da bir sansürdür. Dar kapsamlı tanımlamayı kabul edenler sansürü uygulamada bir tek hükümet ve hükümete dâhil kurumları başrol görürlerken, geniş kapsamlı tanımlamaları kabul edenler ise, sansürün uygulanmasında, sadece hükümet ve hükümet kurumlarının değil, aynı zamanda özel kurumlarının da rol oynadığını iddia etmektedirler. Geniş kapsamlı tanımlamaları kabul edenlere göre, herhangi bir sosyal gücün, bireylerin ve aklın sahip olduğu ifadeleri baskı altına alması ve bu ifadeleri yok sayması sansürdür. Bu sosyal güçlere, devletin kurumları, devlet dışı kurumlar ve hatta bireyler bile dâhil olmaktadır (aktaran Öztürk, 2006: 52-54).

Gülseren Güçhan “Sinema-Toplum İlişkileri” adlı çalışmasında, sinemanın hem biçim hem de içerik olarak, politik, ahlaki ve ekonomik denetlemelerle karşı karşıya kaldığını söylemekte ve Chiristian Metz¹⁹’in kavramsallaştırdığı üç sansürden söz etmektedir, bunlar; ekonomik, politik ve İdeolojik (ahlaksal) sansürdür. Politik sansür filmin dağıtımında, ekonomik sansür filmin prodüksiyonunda ve ideolojik (ahlaksal) sansür de filmin yaratım sürecinde ortaya çıkmaktadır. Metz’e göre, politik ve ekonomik sansür, ideolojik sansüre nazaran daha kurumsaldır ve egemen olan politik düzene karşı yapılmış, cesur politik söylemleri içinde barındıran filmler daha fazla denetlenmektedirler, özellikle finansal engellerle çok karşılaşabilmektedirler. İdeolojik sansür ise, yapıtın sahibi sinemacıların, sahip oldukları ideolojiye göre ya da alacakları cezayı önlemek adına uyguladıkları oto-sansürdür (aktaran Güçhan, 1993: 55-56). Görüldüğü üzere, bu tanımlamalar da sansürün geniş kapsamlı tanımlamalarına dâhil olmaktadır ve aynı zamanda, adlandırılarak kategorize edilmiştir.

Türkiye’de, sanatta sansür olaylarını araştırıp, belgeleyen ve bu duruma karşı duran “Siyah Bant” isimli bir girişim başlatılmıştır. Bu girişimde, Bakanlığın uyguladığı her türlü sansür araştırılıp, belgelenerek, duyurulmaya ve bunlara karşı mücadele yolları aramaya çalışılmaktadır.²⁰ “Siyah Bant”ın kurucularından olan Banu Karaca’ya göre sansür, belli bir ifade biçiminin bastırılması, bir sanatsal ifadenin tamamen yasaklanmasıyla ulaşılmaz kılınmasıdır. Banu Karaca, “Siyah Bant” örgütlenmesinde sansür kavramının, yasaklama, cezalandırma, tehdit etme, hedef gösterme, aşağılama,

¹⁹ Metz, Chiristian. (1986). Sinemada Anlam Üstüne Denemeler. Çev. Oğuz Adanır. İzmir.

²⁰ <http://www.altiyazi.net/yazilar/dosya-devlet-destegi-ve-sansur/>

engelleme, saldırma, cesaret kırma ve gayri meşrulaştırma anlamlarına gelen şemsiye kavram olarak kullanılmakta olduğunu söylemektedir.²¹

Sonuç olarak, sansür sanat ve düşünce alanında, bağlı olduğu sistemin yapısına göre şekil almaktadır ve bu da onun politik olduğunun bir göstergesidir (Özgüç, 1976: 23-24). Sansürün sadece hükümet tarafından değil aynı zamanda birden fazla güç tarafından kullanılan bir şey olduğu görülmektedir, ancak bakıldığı zaman, hepsi var olan iktidarın baskılarının sonucudur, başka bir deyişle oto-sansür, sansür uygulanacağı bilindiği için uygulanmaktadır ya da özel bir kurum, hükümet tarafından cezalandırılacağını düşündüğünden dolayı, hükümete karşı olan filmin prodüksiyonuna destek vermemektedir. Görüldüğü üzere, sansür uygulayıcıları güç sahibi iktidarlardır. Sansür hem filmin yasaklanmasını, hem de filmin belli yerlerinin kesilmesinin yanında, yukarıda söz edilen, engelleme, hedef gösterme, tehdit etme ve gayri meşrulaştırmayı da içermektedir.

3.2. TÜRKİYE’DE POLİTİK SİNEMANIN VE SANSÜRÜN TARİHİ

3.2.1. 1896-1922 Dönemi

Türkiye’de politik sinemanın nasıl ilerlediğini ve sansürün nasıl işlediğini anlayabilmek için, tarihsel bir inceleme yapmanın gerekliliği söz konusudur.

1896 yılında Fransa’da Lumieres Kardeşler, Amerika’da da Thomas Alva Edison ile birlikte *sinematograf* adı verilen sinema aygıtını keşfetmişlerdir. Lumieres Kardeşler dünyanın çeşitli yerlerine belge filmlerinin çekilmesi için operatörler yollamışlardır. Bu operatörlerden Türkiye’ye de gelmiştir ve İstanbul gibi İzmir gibi yerlerde filmler çekilmiştir. Türkiye’de çekilen ilk filmlere gelmeden evvel, ilk film gösterimi 1896’da, II. Abdülhamit döneminde, Bertrand adlı bir Fransız’ın filmi olmuştur. İlk gösterimler sarayda olmuştur, sonrasında Fransız Pathe Film Kurumu’nun İstanbul’daki temsilcisi Sigmund Weinberg tarafından 1908’de Pathe Sineması yaptırılmıştır, ardından Palas Sineması, Majik Sineması gibi salonlar açılmıştır ve gösterimler buralarda olmaya devam etmiştir. Kemal ve Şakir Seden tarafından ise,

²¹ <http://www.altiyazi.net/soylesiler/siyah-banttan-banu-karaca-ile-soylesi-sansurun-degisen-bicimleri/>

1914'te Kemal Bey ve Ali Efendi isimli sinemalar, Murat ve Cevat Beyler tarafından ise Milli Sinema açılmıştır (Onaran, 1994: 11-12).

Türkiye'de yapılan ilk filmler ise; 1907'de Makedonya asıllı Yanaki ve Milton Manaki kardeşler tarafından yapılmış belge film ve asıl kabul edilen ise; 1914'te Osmanlı Devleti'nin İtilaf Devletlerine karşı İttifak devletlerinin safında yer alması sonucu, Yeşilköy'de dikili olan bir anıtın bombalanmasını, orduda yedek subay olarak görev yapan, Fuat Uzkınay adlı kişi tarafından kayda alınan film olmuştur. I. Dünya Savaşı sırasında Enver Paşa'nın Almanya'ya gitmesi ve Alman ordusu içinde Ordu Film Dairesinin olduğunu görmesi sonucunda Enver Paşa, ordu içerisinde bir film dairesi kurulmasını sağlamıştır. Ordu Film Dairesi ilk olarak belge film çekmişlerdir, sonrasında kuruluşun başına getirilen, Türkiye'de ilk sinema gösterimlerini yapan Sigmunda Weinberg'in getirilmesiyle, Weinberg, başka bir sinema kuruluşu olmadığından Enver Paşa'nın izniyle konulu filmler çekmeye başlamıştır. "Leblebici Horbor" ve "Himmet Ağanın İzdivacı" adlı filmleri çekmeye giriştiyse de sadece Moliere'in "Zoraki Nikâh" adlı eserinden uyarlanan "Himmet Ağanın İzdivacı"nı çekebilmiştir. Müdafaa-i Milliye Cemiyetinin üyelerinden biri olan Sedat Simavi, Cemiyetin Divan Yolu'ndaki binasının alt katında bir stüdyo kurmuştur ve Weinberg'in yetiştirdiği Yorgo Efendi de burada film operatörü olarak çalışmıştır. Ardından bu ekip, 1917 yılında, "Pençe" ve "Cusus" adlı filmleri yapmışlardır. "Pençe" filmi Mehmet Rauf'un bir piyesinden uyarlanmıştır ve filmde, evliliğin insanlara acı veren bir şey olduğu anlatılmıştır (Onaran, 1994: 12-14).

Daha sonrasında ordunun elindeki bütün araç-gereçler İstanbul'u işgal eden güçlere verildiğinden dolayı, Ordu Film Dairesindeki ve Müdafaa-i Milliye Cemiyetindeki sinema ile ilgili olan aygıtlar, işgalci güçlerden korunması adına, Malul Gaziler Cemiyeti adlı bir kuruluşa verilmiştir. Cemiyetten olan Ahmet Fehim tarafından ilk olarak, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "Mürebbiye" adlı romanı, filme uyarlanmıştır. (Onaran, 1994: 15). Ancak "Mürebbiye" Fransız orduları kumandanı tarafından yasaklanmıştır. Filmde Fransız bir kadının, bir Türk ailenin yanına mürebbiye olarak girerek, evdeki bütün erkeklerle ilişki kurması kumandanı rahatsız etmiştir (Özgüç, 1976: 22).

Cemiyetin üçüncü filmi ise; tiyatro izleyicilerinin pek sevdiği, “Hisse-i Şayia” adlı oyundan uyarlanan film olmuştur. Oyunda Bican Efendi adlı bir evkaf memurunun maceraları anlatılmıştır ve bunun üzerine Bican Efendi karakterini canlandıran Şadi Karagözoğlu bu tipi sinemada da denemek istemiş ve 1921’de “Bican Efendi Vekilharç”, “Bican Efendi Mektep Hocası”, “Bican Efendi’nin Rüyası” adlı üç film yapmıştır ve bu tiplere halk tarafından tutulmuştur. Cemiyet, Kurtuluş Savaşı dönemi “Lale Devri” adlı tarihsel konuyu ve “Binbir Direk Vak’ası” adlı İstanbul batakhanelerine dair bir meddah hikâyesini, film yapmak istemişse de, başarılı olamamıştır. Bunun sonucunda, ellerindeki sinema aygıtlarını, 1919’da Seden kardeşlerin kurduğu film getiren “Kemal Film”e kiralamışlardır ve ellerindeki filmleri, filmlerin işletilmesi adına, bu şirkete vermişlerdir. Ardından harekâtın sonuçlanmasına doğru, Türkiye Büyük Millet Meclisi ordularında, Ordu Film Alma Dairesi kurulması sebebiyle, cemiyete verilen aygıtlar geri alınmıştır ve bu aygıtlarla, Ordu Film Alma Dairesi, 1922’de, düşman tarafından, dönüş yolundaki kasaba ve köylere verdiği zararı filme alarak, “İstiklal (İzmir Zaferi)” adlı bir belgesel film yapmıştır (Onaran, 1994: 17-18). Kurtuluş Savaşı’nın kazanılmasının ardından 29 Ekim 1923’te Cumhuriyet ilan edilmiştir. Cumhuriyetin ilanı ile çağdaşlaşma yolunda çeşitli toplumsal ve siyasal değişiklikler yaşanmıştır.

3.2.2. 1923-1939 Dönemi

Alim Şerif Onaran *Türk Sineması* başlıklı yapıtında 1923 ile 1939 arasındaki dönemi “Tiyatrocular Dönemi” olarak adlandırmaktadır. Bu yıllar arasında bir tek yönetmenin Muhsin Ertuğrul olduğundan söz edilmektedir, buna da, Muhsin Ertuğrul’un, sinema ve stüdyo çalışmalarında deneyimli olması sebep gösterilmektedir. Muhsin Ertuğrul Temaşa Dergisinde film eleştirileri yapmış, 1912’den itibaren Fransa ve Almanya’da edindiği bilgi ve tecrübeler ile sinema ve tiyatroya ilgi duymuştur. Almanya’da İstanbul Film Şirketi’ni kurmuş, ardından “İzdırap” isimli bir film çekmiştir ve 1922’de de İstanbul’a geri dönmüştür. Sinema işletmeciliği ve film ithalciliği yapan Kemal ve Şakir Seden kardeşlerle tanışmıştır. Türkiye’de sinema sanatının gelişmesi gerektiğine inanarak, bir film stüdyosunun olması gerektiğini düşünmüş, Kemal Seden de Haliç’te askeriyeyle ait olan bir pavyonu stüdyo haline getirmek için çalışmıştır. Bu süreçle birlikte çekilen ilk film; “İstanbul’da Bir Facia-i

Aşk” veya “Şişli Güzeli Mediha Hanım’ın Facia-i Katli” olmuştur. Bu film bir kadının, aşığı olduğu iddia edilen erkek tarafından öldürülmesini konu etmiştir, ancak o dönem kadınların sahneye çıkmasının imkânı olmamasının yanında perdede de görünmelerinin imkânı yoktur, bu sebeple de bu filmde yabancı uyruklu kadın oyuncular oynamıştır. Muhsin Ertuğrul’un Türkiye’deki ikinci çalışması olan, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’na ait “Nur Baba” isimli, Bektaşilik üzerine yazılmış bir roman uyarlaması olmuştur. Ancak çekimler sırasında, stüdyo basılmıştır, dekorlar parçalanmıştır ve filmde yer alacak oyuncular darp edilmiştir. Bunun sonucunda Ertuğrul filmi baştan çekmek zorunda kalarak, filmi 1922 yılında bitirdiği halde, bir sonraki yıl “Boğaziçi Esrarı” ismiyle yayınlamak zorunda kalmıştır (1994: 21-22). “Nur Baba” isimli romandan uyarlanan film, çeşitli engellerle karşılaşmış ve baskı nedeniyle değiştirilerek yeniden çekilmiş olması bize, o yıllarda da sinemaya çeşitli müdahale ve baskıların olduğunu göstermektedir ve bunu sansür olarak kabul edebiliriz, çünkü herhangi sosyal bir güç tarafından çekimi engellenmiştir, sonrasında yeniden çekilmiş olsa da ismi ve konunun işlenme biçimi değiştirilmiştir.

Sonrasında, 1923’te, Muhsin Ertuğrul, Halide Edip Adivar’ın “Ateşten Gömlek” isimli romanını sinemaya uyarlamıştır ve ilk defa bu filmde Türkiyeli iki kadın oyuncu oynamıştır, bunlar; Ayşe rolündeki Bedia Muvahhit ile Kezban rolündeki Neyyire Neyir olmuştur. Ardından “Kız Kulesi’nde Bir Facia”, “Sözde Kızlar” ve “Leblebici Horhor” filmlerini yapmıştır. “Leblebici Horhor” Takfor Nalyan ve Dikran Çuhacıyan’ın bir opereti, “Kız Kulesi’nde Bir Facia” “Fener Bekçileri (Gardiens du Phare)” adlı bir oyunun uyarlaması, “Sözde Kızlar” da Peyami Safa’nın aynı isimli romanından uyarlamasıdır. Ancak bu filmlerinde diğer üç filmi kadar başarı gösterememiştir. (Onaran, 1994: 23-25). 1922-1924 yılları arasında, Kemal Film Dönemi adıyla geçen dönemde Muhsin Ertuğrul genel olarak edebi uyarlamalar yapmıştır ve bu dönemde yapılan filmlerin çoğu, halkın ilgisini çeken konularla ilgili filmlerdir. Kemal Film döneminin kapanmasının ardından, Muhsin Ertuğrul tiyatro incelemeleri yapmak adına, Rusya ve Amerika’ya gitmiştir ve Rusya’da Sovyet sineması ile tanışan Ertuğrul, orada birkaç film çekme şansını yakalamıştır, ardından 1928 yılında İpekçi ailesi tarafından kurulan İpek Film ile anlaşma yaparak, onlarla çalışmaya başlamıştır. Ertuğrul, 1928 yılında, “Ankara Postası” ve “Kaçakçılar” adlı iki sessiz film çekmiştir. “Ankara Postası” 1929’da hemen gösterime girmiştir, ancak “Kaçakçılar” filminin çekimleri,

oyuncularının geçirdiği bir trafik kazası sebebiyle devam edememiştir. “Kaçakçılar”, 1931 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen ilk sesli film “İstanbul Sokaklarında” filmi ile birlikte yarı seslendirilerek gösterime girmiştir. “Ankara Postası”, Reşat Nuri Güntekin tarafından “Bir Gece Faciası” olarak Türkçeye çevrilen, François de Curel’in Alsace-Lorraine’de geçen bir savaşı anlatan oyunun, Ertuğrul tarafından biraz daha genişletilerek, uyarlanan bir filmidir (Onaran, 1994: 26).

1931 yılında çekilen “İstanbul Sokaklarında” adlı film ile Muhsin Ertuğrul’un sesli film yapma dönemi başlamıştır. Bu filmin seslendirmesi Paris’te Epinay Stüdyolarında yapılmıştır. Filmde kendisine yeni bir konu arayan Mısırlı bir yazarın, sokakta müzik yapan, biri kör, iki kardeşle tanışması ve ardından gelişen olaylar anlatılmıştır. Bu melodramatik öykünün çekilmesinden sonra, Muhsin Ertuğrul İpekçiler’i yeni bir stüdyo kurmaya ikna etmiştir ve İpekçiler I. Dünya Savaşı sırasında ordu için yapılmış bir ekmek fabrikasını satın alarak, stüdyoya çevirmişlerdir. Ardından Muhsin Ertuğrul 1932 yılında Kurtuluş Savaşını anlatan “Bir Millet Uyanıyor” adlı filmi çekmiştir ve sonrasında bu film, Kurtuluş Savaşı ile ilgili çekilecek filmlere bir örnek olmuştur. Muhsin Ertuğrul film çekmeye devam ederek, 1932’de “Karım Beni Aldatırsa”, 1933’te “Söz Bir Allah Bir”, “Cici Berber” isimli vodvil, operet türünde, genelde Darülbeydi’de gösterilen, eserler ortaya koymuştur (Onaran, 1994: 28-29).

Muhsin Ertuğrul bir süre sonra İpek Film’den ayrılmıştır ve 1934-35 yıllarında Nobel Ödülü almış, İsveçli bir kadın bir yazar tarafından kaleme alınmış “Bataklı Damın Kızı (Tösen fran Starmyrtorper)” adlı eseri sinemaya uyarlamıştır ve bu film Muhsin Ertuğrul’un başyapıtı olarak kabul edilmektedir. Ertuğrul, bunun ardından, 1938 yılında “Aynaroz Kalesi”ni, 1939 yılında “Bir Kavuk Devrildi”, “Allah’ın Cenneti” ve “Tosun Paşa” adlı eserler ortaya koymuşsa da, “Allah’ın Cenneti” ve “Tosun Paşa” da istediği başarıyı elde edememiştir (Onaran, 1994: 30-32).

1923-1939 Döneminde Sansür

Türkiye’de sansür ilk kez, 1932 yılında 12977sayılı Bakanlar Kurulu kararıyla uygulamaya konulan bir talimatname ile ortaya çıkmıştır. Ardından 1934 yılında 2559 sayılı “Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu”nun yürürlüğe girmesi ile birlikte, 1939 yılında 2/11551 sayılı “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname”

isimli bir tüzük “Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu”nun 6. maddesine dayanarak yürürlüğe girmiştir. Bir parantez açmak gerekirse, bu dönemde sinemayla ilişkili hükümleri içeren diğer yasa ise şudur: 1937 yılında 3122 sayılı “Öğretici ve Teknik Filmler Hakkında Kanun” ile 1939 yılında 2/11597 sayılı kararnameyle kabul edilen “Öğretici ve Teknik Filmlerin Kontrolü” ne dair tüzüktür (Öngören, 1979: 29-30).

1939 yılında yürürlüğe giren yasa ile birlikte, Tiyatrocular Döneminin son bulmasına doğru devlet, filmlerin denetlenmesi üzerine bir düzenleme ortaya çıkarmıştır. Bu düzenlemeleri hızlandıran şey de; Muhsin Ertuğrul’un çektiği “Aynaroz Kalesi” filmi olmuştur. Film, 1939 yılında mecliste bütçe komisyonunda konuşulduğu sırada, filmin halkın ar ve namus duygularını zedelediği söylenerek, tüzüğün hemen yürürlüğe konulması kararı verilmiştir ve “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname” çıkartılmıştır (Onaran, 1994: 32). Bu nizamname iki kanuna göre düzenlenmiştir; biri, 1934 tarihli “Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu”, diğeri de 1934 tarihli “Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilatına ve Vazifelerine Dair Kanun” dur. Yönetmelik, yabancı film ithali ve yurt içinde çekilen yerli filmlerin denetlenmesiyle ilgili olmuştur. Bu denetim için de, merkez komisyon Ankara’da olmak üzere, Ankara ve İstanbul’da denetleme komisyonları kurulmuştur. Nizamnamenin 3.maddesine göre, sansür komisyonu, İçişleri Bakanlığından komisyon başkanı olmak üzere, Emniyet Genel Müdürlüğünden, Genelkurmay Başkanlığından, Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığından ve Milli Eğitim Bakanlığından birer üyeden oluşturulmuştur. Nizamnamenin 7.maddesine göre, sansür öğeleri de şu şekildedir (Özgüç, 1976: 11-13) :

- 1) Herhangi bir devletin siyasi propagandası yapmak,
- 2) Herhangi bir ırk ya da milleti küçümsemek,
- 3) Dost olan devlet ve milletleri rencide etmek,
- 4) Milli rejime aykırı siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapmak,
- 5) Genel terbiye, ahlaka ve milli duygulara ters düşmek
- 6) Din propagandası yapmak,

- 7) Askerlik aleyhine propaganda yapmak,
- 8) Memleketin güvenliği ve düzeni açısından zararlı olmak,
- 9) Suç işlemeye teşvik etmek,
- 10) Türkiye aleyhinde propaganda yapmak.

Bu öğelerin var olup olmadığını denetlemek üzere kurulan komisyonun oylama sonucunda ise, filmin sansürden geçebilmesi için en az 3 lehte karar çıkması gerekmiştir ve kararlar ya tümüyle ret ya tümüyle kabul ya da şartlı (değişiklik yapılması koşuluyla) kabul şeklinde alınmıştır. Bu tüzük, 1948 ve 1958 yıllarında her ne kadar değişikliğe uğramış olsa da, 7.madde hiçbir şekilde değişmemiştir.

Bu uygulama ile bazı sakıncalı şeylerin önüne geçileceği iddia edilmiş olsa bile, sansür her ne olursa olsun her çağda antidemokratik bir uygulama olarak ele alınmış ve gelecek yıllarda da bu uygulamanın keyfi kullanılmasına yol açmış, sanatta özgürleşmenin önüne geçilmiştir.

3.2.3. 1939-1952 Dönemi

Onaran'a göre, Tiyatrocular Dönemi ile Sinemacılar Dönemi arasında kalan, başka bir deyişle 1939 ile 1952 yılları arasında kalan dönem, geçiş dönemidir. Yine bu dönemde, Muhsin Ertuğrul, 1940 yılında "Şehvet Kurbanı" nı, "Akasya Palas" ı, 1941 yılında da "Kahveci Güzeli" ni çekmiştir ve ardından Halk Film Kurumu adına 1945 yılında "Yayla Kartalı" nı, Doğan Kardeş Film Kurumu adına 1946 yılında "Kızılırmak Karakoyun" u ve Yapı Kredi Bankasının açtığı krediyle de, 1953 yılında "Halıcı Kız"ı çekmiştir ve sinemadan uzaklaşmaya başlamıştır (Onaran, 1994: 36-38). Tam bu dönemde Türkiye'ye, Avrupa'da sinema eğitimi almış, genç yönetmenler gelmişlerdir. Tiyatro dışından gelen ilk yönetmen Faruk Kenç olmuştur. Faruk Kenç Almanya'da bir fotoğrafçılık okulunda eğitim almış ve ardından Fransa'da da stüdyo çalışmaları yaptıktan sonra Türkiye'ye dönmüş ve 1939 yılında ilk filmi "Taş Parçası" nı çekmiştir. Türkiye sinemasında bu dönemde, Faruk Kenç'in ardından birçok yönetmen var olmuştur (Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Aydın Arakon, Çetin Karamanbey gibi) ve bu yönetmenlerin büyük bir çoğunluğu Muhsin Ertuğrul'un takipçisidir (Özgüç, 1990: 17-18).

Orduya ya da yarı-resmi kuruluşlara bağlı olan sinema ilk defa 1946 yılında bağımsız olarak örgütlenebilmiştir. Faruk Kenç, İhsan İpekçi, Turgut Demirağ, İskender Necef, Murat Köseoğlu, Necip Erses, Fuat Rutkay, Refik Kemal Arduman, Hikmet Yıldız ve Yorgo Saris'in bulunduğu "Yerli Film Yapanlar Cemiyeti" isimli bir kuruluştaki bir araya gelmişlerdir. Yine 1946 yılında "Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti" kurulmuş ve ardından da "Türk Sinema İmalcileri ve Dağıtıcılar Birliği" kurulmuştur (Özgüç, 1993: 51).

3.2.4. 1952-1960 Dönemi

İkinci Dünya Savaşı bittikten sonra Türkiye birkaç yıl içerisinde siyasal ve ekonomik olarak birçok değişim yaşamıştır (Zürcher, 2013: 303). İlk olarak; 1945 yılında Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) hükümeti tarafından meclise, Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu sunulmuştur. Bu kanun, kullanılmayan devlet arazilerinin, dini vakıf arazilerinin, 500 dönümden fazlasına sahip olan toprak sahiplerinin, arazilerinin kamulaştırılması, başka bir deyişle topraksız olan ya da çok az toprağı olan çiftçilere verilmesini söylemektedir, ancak bu yasaya muhalefet eden milletvekilleri olmuştur, bunlar özellikle yakınları toprak sahibi olan milletvekilleridir. Sözcüleri ise, Adnan Menderes'tir, zira Adnan Menderes Aydınli büyük bir toprak sahibidir. Tartışmalara rağmen, sonunda bu yasa kabul edilmiştir. Ardından Menderes, Celal Bayar, Refik Koraltan ve Fuat Köprülü CHP'ye Anayasanın tam olarak uygulanmasını ve demokratikleşmeyi isteyen bir önerge sunmuştur, bu önerge ile CHP 'de bir reform isteniyor gibi görünmüş olsa da, önerge, siyasal muhalefetin ilk kıvılcımı olmuştur ve bu önerge, CHP tarafından reddedilmiştir. Bu dörtluden üçü, Adnan Menderes, Refik Koraltan ve Fuat Köprülü, *Tan* ve *Vatan*'da yazdıkları eleştirel makaleler sebebiyle Eylül ayında CHP'den tasfiye edilmişlerdir. Kasım ayında İsmet İnönü yaptığı bir konuşmada, Türkiye'de bir muhalefet partisi eksikliğinden söz etmiş ve 1947 yılında yapılacak genel seçimlerin iki aşamalı sistemle değil, serbest ve doğrudan olacağını açıklamıştır. Bunun ardından da Aralık ayında Celal Bayar CHP'den istifa etmiştir. 1946 yılının Ocak ayında da Adnan Menderes, Celal Bayar, Fuat Köprülü ve Refik Koraltan tarafından Demokrat Parti kurulmuştur. 1947 yılındaki seçimler, DP'yi hazırlıksız yakalamak adına, 1946 yılına alınmıştır ve iktidar olamasalar da mecliste 62 sandalyeyi elde edebilmişlerdir. Celal Bayar birçok itiraz ve eleştiride bulunmuş olsa

da, sonucu değiştiren bir şey olmamıştır. Ardından 1950 seçimleri yapılmıştır ve DP % 53,4 oy oranı ile iktidara gelmiştir (Zürcher, 2013: 308-318).

Ülkede yaşanan siyasi atmosferin değişimi sinemayı da etkilemiştir. Türkiye 1949 yılında kurulan NATO’ya, batı ile bütünleşmesini sağlayacağı ve problemlere çözüm olacağını düşünerek, katılmayı istemiştir. Bunun için de Türkiye Kore’ye asker göndererek, savaşa katılmıştır. Sonucunda da ABD’nin önerisiyle 1952 yılında NATO’ya katılabilmıştir. Türkiye’nin bu savaşa katılma durumu, Türkiye sinemasını da etkilemiştir. Bu dönemde Kore Savaşı ile alakalı birçok film çekilmiştir. 1950’li yıllarda sinema sektöründe Kurtuluş ve Kore Savaşı ile ilgili, “Kore’de Türk Kahramanları” (Seyfi Havaeri – 1951), “Kore Gazileri” (Seyfi Havaeri – 1951), “Dokunulmaz Bu Aslana” (Vedat Örfi Bengü – 1952), gibi birçok film yapılmıştır. Bu tip milli duyguları yansıtan ve coşturan filmlerin yanı sıra, bu dönemde, “Yüzbaşı Tahsin” (Orhon Arıburnu – 1951), “Fato, Ya İstiklal Ya Ölüm” (Turgut Demirağ – 1951) gibi tarihi filmlerin de sayıları epey artmıştır. 1950-1960 yılları arasında yapımevi sayısı artarak, sinemanın anlatım olanakları ilerlemiştir, ancak yapımevi ve film sayısının artışına rağmen sermaye yetersiz kalmıştır, seyirci ve salon sayılarının artması ile birlikte sermaye biraz daha rahatlamıştır. 1939’dan 1950’lere uzanan geçiş döneminde Türkiye sineması tiyatrunun etkisinden uzaklaşarak, sinema dili ile anlatım olanaklarını geliştirmişlerdir. Bunun da başını 1950 ve 1960 yılları arasında film yapabilen, Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün gibi isimler çekmiştir (Karahanoğlu, 2007: 10-12). Bu yıllarda henüz endüstrileşmemiş olan sinemanın kendince kuralları mevcuttur. Lütfi Akad, Metin Erksan, Memduh Ün gibi sinemacılar sayesinde dil ve anlatı olarak ilerleme kaydedilmiştir ve farklı türlerde, melodram, bilim-kurgu, roman uyarlamaları, gibi filmler çekilmiştir. Muhsin Ertuğrul dönemindeki abartılı oyunculuk, sabit kamera kullanımı terkedilmiştir, kamera hareketlenmeye başlamıştır, farklı kamera açıları kullanılmıştır, amatör oyunculuklara yer verilmiştir ve çekimler daha çok gerçek mekânlarda yapılmaya başlanmıştır (Karahanoğlu, 2007: 14-15).

Onaran, yaklaşık 13 yıllık bir geçiş döneminin ardından 1952’de “Sinemacılar Dönemi” nin başladığını söylemektedir. Türk sinema tarihçileri bu dönemi Lütfi Ömer Akad’ın, 1952 yılında çektiği “Kanun Namına” adlı filmi ile başlatmaktadırlar. Ancak sinema dilini kullandığı ilk filmi, Halide Edip’in romanından uyarlanmış olan, 1949

yılında çekilmiş “Vurun Kahpeye” dir (1994:53). Lütfi Akad, sinemaya Erman Film’de çalışırken bir yönetmenin filmini tamamlayarak, başlamıştır ve ardından “Vurun Kahpeye” filmini çekmiştir. Ancak Akad’ın kendi sanatsal yeteneğini ortaya koyduğu ilk film 1952 yılında çektiği ”Kanun Namına” dır. Akad bu filmle, kamerayı hareketlendirerek, sokağa taşımıştır. Bu filmlerin yanı sıra, 1953 yılında çektiği “İpsala Cinayeti”, “Öldüren Şehir”, 1955 yılında çektiği “Beyaz Mendil”, “Meçhul Kadın”, 1957 yılında çektiği “Ak Altın”, 1958 yılında çektiği “Meyhanecinin Kızı”, 1959 yılında çektiği “Zümrüt”, “Yalnızlar Rıhtımı”, 1960 yılında çektiği “Yangın Var” ve 1962 yılında çektiği “Üç Tekerlekli Bisiklet” gibi filmleri de Türkiye sinemasında önemli bir yere sahiptir (Onaran, 1994: 54-56).

Türkiye sinema tarihinde bir diğer önemli isim de Metin Erksan’dır. Metin Erksan üniversiteden itibaren sinema ile ilgilenmeye başlamıştır. 1952 yılında “Aşık Veysel’in Hayatı (Karanlık Dünya)” filmini çekmiştir. Ancak bu film, sansüre uğrayarak, bazı kısımları kesilmek zorunda kalmıştır ve gerçek değerini koruyamamıştır. Erksan bu sansürün ardından bir süre, etliye sütlüye karışmayan eserler ortaya koymuştur. 1952 yılında çektiği “Cingöz Recai / Beyaz Cehennem”, 1955 yılında çektiği “Yol Palas Cinayeti” ve 1956 yılında çektiği “Ölmüş Bir Kadının Evrakı Metrukesi” bunlara örnektir. Ayrıca Yıldız’da Ordu Foto-Film Merkezi’nde askerliğini yaptığı sırada, “Dünya Havacıları Türkiye’de” adlı belgeseli ve 1958 yılında da bilinen eşkıya Çakıcı Mehmet Efe’nin hayatını anlatan “Dokuz Dağın Efsanesi” adlı filmi çekmiştir (Onaran, 1994: 61-61). Bunlar dışında 1959 yılında “Hicran Yarası” adlı filmi ve ardından ikinci belgeseli olan, “Büyük Menderes Vadisi” ni, 1960 yılında “Şoför Nebahat”, “Gecelerin Ötesi”, 1961 yılında “Mahalle Arkadaşları”, “Oy Farfara Farfara”, 1962 yılında “Acı Hayat”, “Yılanların Öcü”, 1963 yılında “Susuz Yaz”, 1964 yılında “Suçlular Aramızda”, 1965 yılında “Sevmek Zamanı”, 1968 yılında “Kuyu” adlı filmleri Türkiye sinema tarihinde önemli bir yerdedirler.²²

Türkiye sinema tarihinde diğer önemli isim ise, Atıf Yılmaz Batıbeki’dir. Sinemaya 1951 yılında çektiği melodram niteliğini taşıyan “Kanlı Feryat” filmi ile başlamıştır. Ardından 1953 yılında çektiği “Hıçkırık”, “Aşk İstiraptır”, 1955 yılında

²² Filmografisi şuradan alınmıştır: <http://www.sinematurk.com/kisi/1774-metin-erksan/>

“Dağları Bekleyen Kız”, “Kadın Severse”, “İlk ve Son”, 1956 yılında çektiği “Beş Hasta Var”, 1957 yılında çektiği “Gelinin Muradı”, 1958 yılında çektiği “Bir Şoförün Gizli Defteri”, “Kumpanya”, “Yaşamak Hakkımdır”, 1959 yılında çektiği “Ala Geyik”, “Bu Vatanın Çocukları”, “Karacaoğlan’ın Kara Sevdası”, 1960 yılında çektiği “Dolandırıcılar Şahı”, “Ayşecik Şeytan Çekici”, “Suçlu” gibi filmleri de vardır.²³ Atıf Yılmaz, daha çok Orhan Kemal, Vedat Türkali ve Kemal Tahir gibi romancıların hikâyelerini sinemaya uyarlamıştır (Onaran, 1994: 66). Bu dönemde bahsedilen yönetmenlerin dışında daha birçok yönetmen vardır, bunlardan bazıları; Osman Fahir Seden, Memduh Ün, Ertem Göreç’tir.

1952 yılında yazar ve yönetmenler “Trük Film Dostları Derneği” ni kurmuşlardır, ardından *Vatan*, *Dünya* gibi gazetelerde sinema ile ilgili yazılar yazılmaya başlanmıştır. 1953 yılında “I. Türk Film Festivali” düzenlenmiş, 1954 yılında “Film Teknisyenleri Sendikası”, 1956 yılında “Yerli Film İmalciler Cemiyeti” kurulmuş ve *Sinema Dergisi* yayıma girmiştir (Karahanoğlu, 2007: 18-20)

1952-1960 Döneminde Sansür

Sinema bu yıllar arasında yepyeni bir döneme girmiş, bu dönemdeki gerek yönetmenler, gerek oyuncular sinemaya birçok yenilik ve farklılık getirmişlerdir. Ancak bütün bunlara rağmen, sansür devam etmiştir. İlk olarak, Metin Erksan’ın 1952 yılında çektiği “Aşık Veysel’in Hayatı (Karanlık Dünya)” sansürlenmiştir, bu film Aşık Veysel’in hayatını anlatmaktadır. Sansür Komisyonu ilk olarak filmin ismine itiraz etmişlerdir, filmin adı “Karanlık Dünya” iken, “Aşık Veysel’in Hayatı” olmuştur, ardından filmin oyuncularından olan Aclan Sayılğan ile Kemal Bekir komünist parti kurmaktan tutuklandığı için bu film sansür komisyonu tarafından 7. maddenin 5. fıkrasınca tümüyle reddedilmiş, sansüre girmiş ve en sonunda şartlı olarak kabul edilmiştir. Filmde ekinlerin boylarının kısa ve cılız olması, ziraat işlerinde ilkel yöntemlerin kullanılması, turna dansı yapan kızların ayaklarında çarık olması kınanmış ve bu sahnelerin kesilmesi istenmiştir (Özgüç, 1976: 25)

²³ Filmografisi şuradan alınmıştır: <http://www.sinematurk.com/kisi/1089-atif-yilmaz/>

1954 yılında Metin Erksan tarafından çekilen “Cingöz Recai / Beyaz Cehennem” filmi sansürlenmiştir. Bu film iki sahne sebebiyle sansürlenmiştir, ilk olarak; filmde uyuşturucu bağımlılarının polis tarafından yakalandıkları sırada polisin, asıl uyuşturucu kullananı değil, uyuşturucuyu getireni yakalamak gerektiğini söyler ve bu sansür kurulunca polisin yaptığı işi eleştirmesi olarak görüldüğünden dolayı sakıncalı bulunur. İkinci olarak; Narkotik Şube polislerinin bütün uyuşturucu imalathanelerini çökertmesinin ardından, uyuşturucu çetelerinin şeflerinden birinin Ankara’da, Atatürk fotoğrafının olduğu bir odada bulunan bir adamı arayıp, bütün imalathanelerin çöktüğünü söyleyip, Ankara’daki adamdan da bir daha onu aramamasına dair cevap aldığı sahne sakıncalı bulunmuştur ve bu sahneler sansür kurulu tarafından çıkartılmıştır (Sönmez, 2010: 110-111).

1955 yılında senaryosunu Osman Seden’in yazdığı, yönetmenliğini Lütfi Akad’ın yaptığı “Kardeş Kurşunu” filmi de sansüre maruz kalan filmlerden olmuştur. Filmde genç kız ile sevgilisi bir kumsala giderler, denize girerler, denizden çıktıktan sonra kız kumsalın çok güzel olduğunu söyler, sansür kurulunca bu diyalog, gittikleri yer düşmana, karadan çıkartma yapılacak en uygun sahil olduğunu düşündürebilir ve bu sebeple de sakıncalı bulunmuştur (Sönmez, 2010: 41). Bu dönemde Yaşar Kemal, Orhan Kemal ve Kemal Tahir gibi isimler sakıncalı bulunmuş ve kendi isimlerini kullanarak senaryo yazmaları yasaklanmıştır. Örneğin Kemal Tahir, Murat Aşkın ismini kullanmıştır. (Özgüç, 1976: 24). Örneğin; “Bu Vatanın Çocukları” filminin senaryosu Yaşar Kemal’e aittir ancak senarist olarak sansür kurulunda görev yapan bir polisin adı yazılmış ve ardından o polis ödül almıştır.²⁴ 1959 yılında Orhan Kemal’in senaryosunu yazdığı Atıf Yılmaz’ın da yönetmenliğini yaptığı “Suçlu” filmi de sansüre takılan filmlerden biri olmuştur.

3.2.5. 1960-1980 Dönemi

27 Mayıs 1960’ta, Türk Silahlı Kuvvetleri, demokrasiyi düştüğü kurtarmak iddiası ile Alparslan Türkeş tarafından okunan bir bildiri ile darbe yapmıştır. İktidar Orgeneral Cemal Gürsel önderliğinde Milli Birlik Komitesi (MBK)’nin eline geçmiştir ve darbenin ertesi günü, Cemal Gürsel’in Devlet Başkanı, Başbakan ve Milli Savunma Bakanı olduğu açıklanmıştır (Zürcher, 2013: 351-352).

²⁴ Yaşar Kemal, Behiç Ak’ın “Siyah Perde” adlı belgeselinde anlatmıştır.

Daha sonrasında İstanbul'dan getirilen beş hukuk profesörü bir bildiri yayınlamışlardır ve bildiride, DP hükümetinin Anayasaya aykırı davrandığı ve bu sebeple de meşruluğunu yitirdiğini iddia etmişlerdir ve bu bildiriyi askeri darbeyi olumlayıcı bir anlayışla yazmışlardır. Bu bildiri MBK'ya sunulmuştur ve MBK de bu fikirlere katılmıştır ve bunun ardından, darbe ve MBK'ya yasal bir dayanak sağlayarak geçici bir anayasa hazırlanmıştır. Ordu teknokratlar kabinesini kurmuş olsa da siyasal kararlar MBK tarafından verilmiştir. MBK'nın en önde gelen ismi de Alparslan Türkeş olmuştur ve darbenin lideri Cemal Gürsel olarak görünmüşse de, asıl kişi Alparslan Türkeş'tir. Türkeş, MBK'da da, siyasal sistemde de köklü bir reform istemiştir. Türkiye Ülkü ve Kültür Birliği planının hazırlamıştır, bu plana göre, birlik, Diyanet İşleri Başkanlığına, Milli Eğitim Bakanlığına, Vakıflar Genel Müdürlüğüne, basın, yayın ve radyonun yönetimine el koyabilecekti, ancak Gürsel MBK'da bulunan Türkeş gibi köktencilerin bu gibi hareketlerini önlemek amacıyla, Türkeş'i de dışarıda bırakarak, yeni bir MBK kurmuştur (Zürcher, 2013: 352-354).

Yeni kurulan MBK'ya 17 Ekimde yeni bir Anayasa taslağı sunulmuştur. Yeni Anayasada Millet Meclisi'nde çoğunluğa sahip olabilmiş partinin yetki alanı daraltılmıştır, bunu; Cumhuriyet Senatosu adında ikinci bir meclis kurarak uygulamaya çalışmışlardır ve bununla beraber bütün yasaların her iki meclisten de geçmesi şartı söz konusudur. Ardından bağımsız bir Anayasa Mahkemesi kurulmuştur ve bu mahkemede aykırı görülen yasalar reddedilebilmiştir ve buna ek olarak yargı kurumu, üniversiteler ve kitle iletişim örgütlerine de tam özerklik verilmiştir. Ardından 13 Ocak'ta siyasi faaliyetler üzerindeki yasak kalkmıştır ve yapılacak seçimler için partiler kurulmaya başlanmıştır. Yeni Anayasa ile birlikte hem sol hem de sağ kanat daha rahat siyasi faaliyet yürütebilmiştir, zira yeni Anayasa öncekine nazaran daha liberal olmuştur. 1961'de sol diyebileceğimiz, eski Kemalist kanadın dışında kalarak kurulan ilk parti de Türkiye İşçi Partisi olmuştur (Zürcher, 2013: 356-358).

1961'de Ekim ayında yapılan seçimler sonucunda hiçbir parti tek başına iktidar olamamıştır, yeni meclis Cemal Gürsel'i Cumhurbaşkanı seçmiştir ve Cemal Gürsel de İsmet İnönü'yü Başbakan olarak görevlendirmiştir. Sonrasında da Cumhuriyet Halk Partisi ile Adalet Partisi'nin oluşturduğu bir ortak hükümet kurulmuştur. 1961 Anayasası işçiye grev yapma ve sendika kurma hakkı vermiştir, tarımda makineleşme

artmıştır, bununla da birlikte geçim sıkıntısı, kentleşme ve nüfus artışa geçmiştir. Böylelikle kırsal bölgelerden kentlere göç artmış, göçle beraber kentlerde gecekondulaşma artmıştır. Bu toplumsal değişim Türkiye sinemasına yansımıştır ve göç filmleri çekilmeye başlamıştır. “Gelin” (Lütfi Akad – 1973), “Gurbet Kuşları” (Halit Refiğ – 1964) gibi filmleri buna örnek gösterebiliriz. 1961 Anayasasının verdiği sendika hakkıyla birlikte işçi örgütlenmesi artmaya başlamıştır (Karahanoğlu, 2007: 23).

1960 darbesi ile birlikte yaşanan siyasi ve toplumsal değişimler ile birlikte Türkiye sinemasında toplumsal gerçekçilik ön plana çıkmıştır. Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Yılmaz Güney, vb. yönetmenler filmlerinde toplumsal sorunlara dikkat çekmişlerdir. “Devrimci Sinema”, “Toplumsal Gerçekçilik”, “Milli Sinema”, “Ulusal Sinema” gibi kavramlar ortaya çıkmıştır, “Sine-Film”, “Si-Sa”, “Sinema-65” gibi dergiler çıkartılmıştır ve “Sine-İş” gibi sendikalar kurulmuştur. Festivallerin yapıldığı, kulüplerin kurulduğu, dergilerin çıkartıldığı yoğun bir üretim dönemine girilmiştir (Karahanoğlu, 2007: 26). 1960’lı yıllar sadece film üretimi açısından değil, sinema üzerine düşünme, sinema ile ilgili kurumlar oluşturma açısından da önemli yıllar olmuşlardır. Bazı filmler Berlin, Edinburgh, Moskova gibi yurtdışı şehirlerinde festivallere katılıp, ödül almışlardır. Örneğin; Metin Erksan’ın “Susuz Yaz” filmi 1964 Uluslararası Berlin Film Festivali’nde en iyi film ödülünü almıştır. Bu gelişmelerin yanı sıra sansür de büyük bir şiddetle devam etmiştir (Karahanoğlu, 2007: 33).

1960-1980 Döneminde Sansür

Darbenin ardından akademisyenlerden oluşan bir komisyon tarafından Anayasa taslağı hazırlanmıştır, bu taslakta kitap, tiyatro yapıtlarının oynanmasının ve sinema filmlerinin yapılmasının sansürlenmemesi üzerine bir madde olsa da, bu madde Anayasa Tasarısı’na alınmamıştır, başka bir deyişle bu madde 1961 Anayasasına girememiştir. Ardından 1963 yılında, Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti tarafından TBMM’ye bir kanun teklifi sunulmuştur. Kanun şudur: “Film ve senaryoların kontrolü İstanbul’da Film ve Senaryo Kontrol Komisyonu tarafından yapılır.” Film ve Senaryo Kontrol Komisyonunun, Turizm ve Tanıtım Bakanlığından, Milli Eğitim Bakanlığından, İçişleri Bakanlığından, Milli Savunma Bakanlığından, Türkiye Gazeteciler Federasyonundan, Türkiye Edebiyatçılar Birliğinden, Türk Film

Prodüktörleri adına, Sinema Teknisyen ve İşçileri adına, Devlet Tiyatrosu adına, Güzel Sanatlar Akademisi adına, sinema sanatkârları adına ve üniversite adına birer yetkili üyeden oluşması istenmiştir. Bu kanun teklifi, bakanlık temsilcilerinin de bulunduğu Millet Meclisi Turizm ve Tanıtma Komisyonunda görüşülmüş, yetersiz bulunmuş ve yine Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu geçerli olmuştur (Öztürk, 2013: 47-49).

Buna ek olarak; 1960 darbesinden sonra, Türkiye İşçi Partisi, 1961 yılında çıkarılan yeni Anayasadan sansürün kaldırılması için Anayasa Mahkemesi'ne dava açmıştır ancak bu dava reddedilmiştir. Sansür kurallarına uymayanlara da, hapis ya da ufak para cezaları verilmiştir (Onaran, 1994: 103). 1961 Anayasası hem sol hem de sağ kesim için önceki anayasaya göre daha özgürleştirici olsa da fazlasıyla liberaldir. Yargı kurumu, üniversiteler ve kitle iletişim örgütlerinin özerklikleri güvence altına alınmış olsa bile sinema filmlerine uygulanan denetleme tüzüğü varlığını devam ettirmiştir. Buradan da görüldüğü üzere, bu uygulama yapılan toplumsal, sosyal ve siyasi değişiklikler ile paralel olamamıştır. Bu durum da sansür ve oto-sansürü arttırmıştır (Karahanoğlu, 2007: 22).

1939 Nizamnamesiyle oluşan sansür sisteminin değiştirilmesi için adımlar atılmış olsa da, pek bir sonuç alınamamıştır. Ancak, Bakanlar Kurulu, 1977 yılında Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzüğü yürürlüğe koymuştur. 1977 Sansür Tüzüğüne göre Film Denetleme Kurulu ve Film Denetleme Yüksek Kurulu olmak üzere iki denetleme kurulu oluşturulmuştur. Film Denetleme Kurulu, İçişleri Bakanlığından kurul başkanı olmak üzere bir kişi ve biri Bakanlık, diğeri de Emniyet Genel Müdürlüğü örgütünden görevlendirilecek iki kişi ve Basın – Yayın Genel Müdürlüğünün bağlı olduğu bakanlıkça Genel Müdürlükten bir kişi ve Kültür Bakanlığından bir kişi olmak üzere beş kişiden oluşturulmuştur. Film Denetleme Kurulunun görevi, yurtdışından gelen filmleri denetlemektir, başka bir deyişle Film Denetleme Kurulu ön sansür yetkisine sahip bir kuruldur. Film Denetleme Yüksek Kurulu ise; itiraz ve inceleme taleplerini karara bağlamaktır ve İçişleri Bakanlığından kurul başkanı olmak üzere bir kişi, biri Bakanlık, diğeri Emniyet Genel Müdürlüğü örgütünden görevlendirilecek iki kişi, Adalet Bakanlığından bir kişi ve Genelkurmay Başkanlığından bir kişi olmak üzere, beş kişiden oluşturulmuştur (İçel, 2017: 455).

Bu dönemde sansüre maruz kalmış filmlerden söz etmemiz gerekirse; ilk olarak toplumsal gerçekçilik akımının başlangıcı sayılabilecek, Metin Erksan'ın 1960 yılında çektiği “Gecelerin Ötesi” filmi sansürle karşı karşıya kalmıştır. Filmde aynı mahallede yaşayan yedi gencin zengin olma hayalleri anlatılmaktadır. Filmde evlenmek üzere olan iki genç vardır ve kız nişanlısına;

“Artık İstanbul’un ışıklarına yalnız bakmayacağım, sen olacaksın yanımda. Yalnız olduğum geceler bu pencerenin önünde hep bu ışıklara baktım. Onlarda sevinç, zenginlik ve mutluluk vardı. Çoğu geceler bir daha dönmek üzere o ışıklara gitmek istedim. Biliyor musun Üsküdar’ın kızlarını pervanelere benzetirler, hani ışığa koşup sonra da ölen pervanelere.”

Der ve sansür kurulu bu diyalogda Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu’nun 6. maddesinin ‘e’ şikkına göre yani, milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapıldığını, başka bir deyişle İstanbul’un Asya ve Avrupa kıtaları arasında ayırım yapıldığını söylemiş ve filmde bu kısmın çıkartılmasını istemişlerdir (Sönmez, 2010: 116-118). 1962 yılında, Metin Erksan tarafından çekilmiş ve sansüre takılmış bir diğer film ise; “Yılanların Öcü” dür. Film Fakir Baykurt’un romanından uyarlanmıştır. Filmde, köy yaşantısı ve toprak mülkiyetinden dolayı köyde yaşanan sorunlar cesur bir şekilde anlatılmaktadır. Çok tepki çekmiş ve sansürle karşı karşıya kalmış bu film, dönemin cumhurbaşkanı Cemal Gürsel tarafından izlenmiş ve gösterim izni verilmiştir, ancak gösterildiği birçok sinema salonunda olaylar çıkmıştır ve sinema salonlarına zarar verilmiştir (Özgüç, 1993: 143). Bu film 1985 yılında Şerif Gören tarafından tekrardan çekilmiştir. Bu dönemde sansürle başı derde giren Metin Erksan’ın sansürlendiği diğer filmi ise; 1963 yılında çektiği “Susuz Yaz” dır. Bu film Necati Cumalı’nın eserinden uyarlanmıştır. Filmde Hasan adlı kişi, Osman adlı kardeşinin cinayetini üstüne alıp hapishaneye girmiş ve Osman da Hasan’ın eşi olan Bahar’a Hasan’ın öldüğünü söylemiş ve onunla zorla evlenmiştir. Bu durumun gösterilmesi sansür kurulunca doğru bulunmayarak, sansürlenmiştir, ancak bir süre sonra sansürden çıkmıştır ve yine de sansür kurulunca bu filmin, Türkiye’yi yanlış temsil ettiği söylenerek Berlin Film Festivaline katılması engellenmiştir. Fakat bu denetimin dışına çıkılarak bu film festivalde gösterilmiştir ve festivalde birinci olarak Altın Ayı ödülünü kazanmıştır (Özgüç, 1993: 136-137).

1964 yılında senaryosunu Vedat Türkali’nin yazdığı, yönetmenliğini Ertem Göreç’in yaptığı “Karanlıkta Uyananlar” filmi de sansür kurulunca yasaklanmış

filmlerden biri olmuştur. Film boya fabrikası işçilerinin verdikleri sendikal mücadeleyi işlemiştir (Özgüç, 1993: 117). Bu film sinema tarihi açısından ilk politik film olmuştur ve 1965 Antalya Film Festivalinde Altın Portakal almaya hak kazanmıştır.

1965 yılında Duygu Sağıroğlu tarafından çekilen “Bitmeyen Yol” filmi de sansüre maruz kalan filmlerdendir. Film taşradan gelen altı arkadaş üzerinden, yaşanan iç göç ile kentteki işsizliği ele almıştır. Filmde ülkedeki işsizlik çok gerçekçi bir şekilde işlendiğinden ötürü film sansürlenmiştir, iki yıl süren mücadelenin ardından da gösterim belgesi alabilmiştir (Özgüç, 1993: 91).

1967 yılında Lütfi Akad’ın başyapıtlarından olan, senaryosunu Yılmaz Güney ile birlikte yazdığı “Hudutların Kanunu” adlı film sansürlenmiştir. Filmde kaçakçılık teması bölgesel bir gerçeklik içinde işlenmiştir. Sansüre takma isimlerle üç kez gönderilip, üçüncüsünde şartlı izin ile gösterilebilmiştir (Özgüç, 1993: 111). Filmin iki kez ret almasının ardından, üçüncü kerede şartlı kabul almıştır. Koşullar ise şu şekildedir: Astsubayın Ayşe öğretmene “Köyü arasak mı?” demesiyle Ayşe öğretmenin karşından kaçakçıları gördüğü sahnenin çıkarılması ve filmin sonunda Hıdır karakterinin oğluna “Babanın akıbetini gördün, sen bu yola düşme, okuluna dön.” şeklinde bir diyalogun eklenmesi olmuştur (Özgüç, 1976: 29-30). Filmin, çeşitli sahne ve diyalogların çıkarılması ve eklenmesi sonucunda gösterim izni alabilmesi sansürlenmiş olduğunun göstergesidir.

Sansürle başı her dönem belada olan bir diğer yönetmen ise Yılmaz Güney’dir. 1968 yılında çektiği “Seyyit Han” filmi sansüre maruz kalmış filmlerinden biridir. Filmdeki kadın karakterin adının Keje olması sansür kurulunca sakıncalı bulunmuştur. Lukarno ve Manhaime Film Şenliklerinde gösterilmek istenen “Seyyit Han” yurt dışında gösterilebilsin diye, sansür kurulunun istemediği bölümleri çıkartmıştır (kadın karakterin adı gibi). İkinci kere sansüre gönderilen film, bu sefer de filmdeki köy ve köylülerin kıyafetleri beğenilmediği için, tekrar reddedilmiştir (Sönmez, 2010: 49-50). Yılmaz Güney’in 1970 yılında çektiği ve sansüre takılan diğer bir filmi ise “Umut” tur. Umut” Yılmaz Güney’in babasının hayatından yola çıkarak çekilmiş, yarı-belge niteliğini ve İtalyan Yeni Gerçekçi akımına ait özellikleri taşıyan bir filmidir. Film beş çocuk sahibi faytoncu Cabbar’ın atının ölmesinin ardından yeni bir at sahibi olabilmek için, define peşinde sürüklenmesini anlatmaktadır. Bu film sansür kurulu tarafından

tamamen reddedilmiştir ve ardından Danıştay başvurusuyla gösterime girebilmiştir (Özgüç, 1993: 140). Sansür kurulu, filmi on maddelik bir gerekçeyle tümüyle reddetmiştir:

- 1) Filmde Cabbar'ın at arabası ile ailesini geçindirmesi ve çalışma imkânının olmadığı gösterilmesi,
- 2) Cabbar'ın atı zengin biri tarafından öldürüldüğünde, o kişiye herhangi bir işlem yapılmamış veya tazminat ödetilmemiştir, zengin bir kişinin böyle bir suç işlemesi karşısında herhangi bir yaptırım uygulanmadığının gösterilmesi,
- 3) Cabbar'ın önceden yanlarında çalıştığı zengin ailenin yanına gidip yardım istediği sahnelerde, o kişilerin zenginlikleri filmde her tarafından gösterildiği halde senaryoda olmaması, filmde zengin, fakir ayrımının yapılması,
- 4) Cabbar'ın arabası ve atının, Cabbar'ın rızası olmadan hâkim tarafından satılması, Cabbar'ın bu kanunsuz harekete engel olamaması,
- 5) Senaryoda soygun yapılacak mekân ile filmde soygun yapılan mekân arasındaki uyumsuzluk,
- 6) Soydukları kişinin Amerikalı bir siyahi olması,
- 7) Hasan ile Cabbar'ın "Zenginler mahallesine gidelim tabanca ile soygun yapalım, zenginler korkak olur onları soyalım." diyalogunun filmde olup, senaryoda olmaması,
- 8) Hocaya sabah namazının güneş doğarken kıldırılması ve bunun ibadetle alay etmek anlamına gelmesi,
- 9) Define yerini hocanın cinleri, perileri var denmesi ve bunun din görevleriyle alay edilmesi anlamına gelmesi,
- 10) Nehirde abdest alındıktan sonra, 101 taş toplatılarak, taşlarla çevrili olan definenin etrafının çevrilmesi gibi batıl inançların varlığı sebebiyle, "Umut" filmi reddedilmiştir (Özgüç, 1976: 32-34). Yılmaz Güney bütün engellemelere rağmen bu filmle amacına ulaştığını şu sözlerle ifade etmektedir:

“Gelişen şartların yok etmek zorunda olduğu bir adamı ele almak istedim. Arabacı yok olacaktır. Küçük üretim yok olacaktır. Bir şeyler yok oluyor, yok olurken bir takım insanlar da proleterleşiyor. Proleterleşmek zorunda. Bu sadece arabacı değildir. Küçük bakkaldır, terzidir, tamircidir, küçük toprak sahibidir. Umut’un umutsuzluğuna gelince, aslında umutla umutsuzluk iç içe yaşar. Umut, umutsuzluğun ürünüdür. Umutsuzluk da umudun bir sonucudur. Umut’un öyle bitmesi bir zorunluluktan o gün için.”²⁵

Yılmaz Güney’in 1971 yılında çektiği ve sansürlenene bir diğere filmi de “Ağıt” tır. Filmin teması kaçakçılıktır. Filmde kaçakçı olan Çobanoğlu jandarma tarafından vurulmuştur, kurşunun vücudundan bir doktor tarafından çıkarıldığı sırada hep bir ağızdan bir türkü söylenmiştir. Bu sahne sansür kurulu tarafından sakıncalı görülüp, çıkartılmak istenmiştir (Özgüç, 1993: 76). Söylenen türkü ise, “Zahit Bizi Tan Eyleme” türküsüdür.²⁶

1974 yılında Tunç Okan tarafından çekilmiş “Otobüs” adlı film bu dönemde sansüre maruz kalmış filmlerden biridir. Film İsveç’te çekilmiştir. Film bir otobüsle yurt dışına kaçak olarak götürülen dokuz Türk işçiyi anlatmaktadır. O döneme göre, oldukça cesur sahneleri olan film, sürrealist olarak değerlendirilmiştir. Sansür kurulu filmin Türk insanını kötü bir şekilde gösterdiği gerekçesiyle bu filmi yasaklamıştır ve ancak Danıştay kararı ile gösterim izni alınabilmiştir (Özgüç, 1993: 128).

1975 yılında Bilge Olgaç’ın yönetmenliğini yaptığı, Yılmaz Güney’in senaryosunu yazdığı “Bir Gün Mutlaka” adlı film bu dönemde sansürlenene filmlerden biridir. Film işçi sınıfını anlatmıştır. Sansürden, bazı sahnelerin kesilmesi şartıyla ve Danıştay kararıyla geçebilmiştir.²⁷

Süreyya Duru’nun yönetmenliğini yaptığı, 1976 yılında çekilen “Kara Çarşafı Gelin” isimli film de sansürden kurtulamamış filmlerden biridir. Film feodal sistemi ve onun baskısını eleştiren bir filmidir, bu durum güç sahiplerini rahatsız etmiş ve sansüre takılmıştır. Film sansür kurulu tarafından üç kez reddedildikten sonra Danıştay kararı ile gösterime izni verilmiştir. Ancak sansür sebebiyle Antalya Film Festivaline alınmamıştır (Sönmez, 2010: 52). Bu filmin yasaklanması çeşitli tepkilere yol açmıştır.

²⁵ <https://www.evrensel.net/haber/308184/yilmaz-guneyin-umut-seruveni>

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=wsOWA-8sG5E&t=91s>

²⁷ <https://m.bianet.org/bianet/sanat/153625-filmmor-bilge-olgac-i-selamliyor>

Filmciler Sendikası, Türkiye Yazarlar Sendikası ve Sinematek Derneği bir basın toplantısı düzenlemiş ve sansür kurumunu kınamışlardır. Bu toplantıda, suça özendirici filmlerin ve seks filmlerinin gösterilmesine izin verilirken, toplumsal ve sanatsal değeri olan filmlerin sansürlenmesinin doğru olmayan bir tavır olduğu ve sansürün keyfi uygulandığı vurgulanmıştır (Özgüç, 1976: 36).

1976 yılında Şerif Gören'in yönetmenliğini üstlendiği "Darbe" filmi sansürlenmiş filmlerden olmuştur. İlk olarak filmin adı "İki Arkadaş" a dönüştürülüyor, ardından film işveren – işçi ikiliğini ve grevi ele aldığı için sansürlenmiştir.²⁸ 1978 yılında Şerif Gören'in yönetmenliğini yaptığı "Derdim Dünyadan Büyük" filmi de bu dönemde sansürlenmiş filmler arasındadır. Arabesk müzik 70'li yıllarda yaygınlaşmış ve kitleleri peşinden sürüklemiştir. Bu filmde arabesk müziğin temsilcilerinden biri olan Orhan Gencebay politik bir meselenin içerisinde gösterilmiştir. Film politik bulunduğu için de yasaklanmış ve filmin hatta video kasetleri toplatılmıştır.²⁹

Senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı, yönetmenliğini Zeki Ökten'in yaptığı, 1979 yapımı, sansür engeline takılıp kalmış bir diğer film ise "Düşman" olmuştur. Film toplum tarafından ezilmiş ve yalnızlaştırılmış işsiz bir erkekle çevresi tarafından istemediği bir yola düşürülmüş karısı anlatılmıştır. Sansür kurulunca, kamu düzenini bozan veya ulusal güvenliğe zarar veren bir film olmuş ve Türkiye'de yasaklanmıştır. Ancak "Düşman" 1980 Berlin Film Festivalinde senaryo dalında jüri özel ödülü kazanmıştır (Özgüç, 1993: 99).

1960-1980 Döneminde Ortaya Çıkan Akımlar

Toplumsal Gerçekçilik

Darbeyle birlikte, 1960'lı yıllar Türkiye için toplumsal ve siyasal değişimleri kapsayan bir süreç olmuştur, bu değişimlerin sanata yansmasıyla Türkiye sineması da bu süreçten etkilenmiştir. 1960 darbesinden sonra sinemaya yansıyan ilk düşünsel hareket 'toplumsal gerçekçilik' akımıdır. Bu dönemde çekilen filmlerde kırsaldan kente

²⁸ <https://hayatinizboyuncaseyretmenizgereken.blogspot.com.tr/2012/10/iki-arkadas-aka-darbe-serif-goren-1976.html>

²⁹ <https://m.bianet.org/bianet/kultur/13528-yesilcamda-sansurun-tarihcesi>

göç, işçi sınıfı ve burjuvazi arasındaki farklılıklar işlenmiştir ve bu da, toplumsal gerçekçilik akımının sinemaya yansıdığı bir göstergesidir. Toplumsal gerçekçilik akımıyla çekilen filmlerin neredeyse hepsinde politik mesajlar verilmiştir, zira bu dönemin getirisi olan ideolojik arayışların (sol çevrenin özellikle) varlığı sinemaya da yansımıştır ve sinema bu dönemde yeni bir dil kurmaya çalışmıştır (Boztepe, 2017: 160). Bu akımın yönetmenlerinin, sinemayı toplumda ilerici bir öğe olarak gördükleri söylenebilir, bu sebeple de yönetmenlerin güçlü politik ve toplumsal inançları söz konusudur (Öztürk, 2013: 69).

Bu akımın ilk örneği olarak “Gecelerin Ötesi” (Metin Erksan – 1960) filmi kabul edilir. “Susuz Yaz” (Metin Erksan – 1963), “Yılanların Öcü” (Metin Erksan – 1962), “Suçlular Aramızda” (Metin Erksan – 1964), “Karanlıkta Uyuyanlar” (Ertem Göreç – 1965), “Gurbet Kuşları” (Halit Refiğ – 1965), “Bitmeyen Yol” (Duygu Sağıroğlu – 1965), “Hudutların Kanunu” (Lütfi Akad – 1966), vb. filmler de bu akımın temsil edildiği filmler arasında olmaktadır (Boztepe, 2017: 160).

Ulusal Sinema

Ulusal sinema akımının en önemli temsilcisi Halit Refiğ olmuştur ve bu akım ile ilgili görüşlerini *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitabında dile getirmiştir. Refiğ’e göre, batı toplumlarının sanat ve estetik anlayışı ile doğu toplumlarının sanat ve estetik anlayışları arasında farklar vardır. Batı sanatlarını Türk sanatlarından ayıran en önemli nokta, bireyciliktir. Batı sanatlarında konu ve temalar birey üzerinden şekillenirken, Türk sanatlarında toplum üzerinden şekillenmektedir. Bunun yanı sıra Refiğ Türkiye’deki aydınların batılılaşmasını da eleştirmektedir. Ona göre, batılılaşma yabancılaşmayı ve kültür emperyalizminin yayılmasına neden olmaktadır. Ulusal sinemanın en önemli özelliklerinden biri ise, halk sineması oluşudur.³⁰ “Bir Türk’e Gönül Verdim” (Halit Refiğ – 1969), “Fatma Bacı” (Halit Refiğ – 1972), vb. filmler ulusal sinema filmlerine örnek olabilmektedir.

³⁰ https://www.academia.edu/30350831/T%C3%BCrk_Sinemas%C4%B1nda_Ak%C4%B1mlar

Milli Sinema

1965'te Adalet Partisinin başa gelmesi ile hükümetin ideolojik çizgisine yakın dini içerikli filmler ortaya çıkmıştır. Bu filmler Milli Sinema akımını temsil etmiş ve bu filmlerde İslami değerler ön plana çıkmıştır. Milli sinema Yeşilçam'ın anlatım biçimini kullanarak, seyirci kazanmaya çalışmıştır ve bu akımda öne çıkan isim Yücel Çakmaklı olmuştur. Yücel Çakmaklı'nın yönettiği "Birleşen Yollar" (1970) bu akımın ilk örneği olarak kabul edilmektedir. Yine Yücel Çakmaklı'nın yönettiği, "Zehra"(1972), "Çile" (1972), "Kızım Ayşe" (1974), vb. filmler de bu akımı temsil eden filmlerdendir (Karahanoğlu, 2007: 36-37).

Devrimci Sinema

Sovyetler Birliği'nde Vertov ile başlayan, ardından 68 kuşağı ile birlikte Godard'la devam eden devrimci sinema çalışmaları 60'lı, 70'li yıllarda Türkiye'de de konuşulmaya başlanmıştır. Bu dönemde Türkiye'de Marksist düşüncelerin yaygınlaşması, sol tandanslı insanların ve örgütlerin verdiği mücadelelerin artması, sinemada da etkisini göstermiştir. Solcu yazar ve aydınların kurduğu Türk Sinematek Derneği'nden ayrılan daha radikal bir grubun, 1968 yılında kurdukları Genç Sinema hareketi devrimci sinemanın ilk adımlarından biri olmuştur. Genç Sinemacılar oluşumu tıpkı Vertov ve Godard gibi kameralarla sokağa çıkmışlardır ve 15-16 Haziran işçi eylemlerini filme almışlardır. Ancak 1971 askeri müdahaleyle bu oluşum bastırılmış, bu oluşum içindeki birçok sanatçı tutuklanmış ve bu sanatçıların filmlerine el konulmuştur.³¹ Devrimci sinema akımının en önemli ismi Yılmaz Güney olmaktadır.

Devrimci Sinemada Karşılaşılan Problemler

Devrimci sinema içerisinde toplumsal, kültürel, politik, ekonomik ve sınıfsal eleştirileri yansıtan imgeler ve temsiller bulundurduğu için, iktidar tarafından desteklenmemekte ve hatta engellenmeye çalışılmaktadır. Bu sebeple de çeşitli problemlerle karşılaşabilmektedir.

³¹<http://www.kameraarkasi.org/sinema/sinemadaakimlar/turksinemasindadevrimcisinemaakimiveyilmazguney.html>

Bu problemlerden ilki yasal problemler olmaktadır. İçerisinde devrimci ögeler barındıran filmler, özellikle sansür yasası ile karşılaşmaktadır. İkinci bir problem olan ekonomik problemler ise; sinemacının bir film üretebilmesi adına finansal olarak yeterli olması gerekmektedir. Üçüncü problem ise; dağıtım problemleri olmaktadır. Film dağıtım oluşumları genel itibarıyla egemen güçlerin elinde olduğundan devrimci içerikli filmleri kitlelere ulaştırmak güç olabilmektedir (Ergün, 1978: 36-37). İlk olarak sansüre değinmek gerekirse, sansür sadece politik olan filmlere değil aynı zamanda egemenler tarafından ülkenin gelenek-göreneğine, dinine, kültürüne, diline aykırı sayılan bütün filmlere uygulanmaktadır. Aslına bakıldığında bu üç problem de birbiri ile çok bağlantılıdır. Sansüre uğrayabilecek filmin yaratıcısının ya zaten bütçesi yoktur, ekonomik problemleri vardır, çünkü filminden kaynaklı fon bulamamıştır, kimse sponsor olmamıştır ya da bütçesi olsa dahi, ekonomik problemler yaşamasa dahi filmi bitirdikten sonra ve kitlelere ulaştırmak isteyince dağıtım problemi ile karşılaşabilmektedir, çünkü dağıtıcı film şirketleri de egemenden yanadır ve hâkim algıya yönelik filmleri dağıtıma çıkartabilmektedir.

Bütün bu problemler bize devrimci sinema yapmanın olumsuz ve zor bir şey olduğunu göstermektedir, ancak iktidar ve iktidarın sahip olduğu güçlerin baskıları hiçbir zaman yok olmayacaktır. Özgürlük de, ancak iktidarın ve baskıların olduğu yerde yeşerebilen bir şey olmaktadır. Ülkemizde bütün bu problemlere karşı, direniş sineması yapılabilmektedir. Bu problemleri aşmanın yollarından biri, direniş sineması yapanların ve direniş sinemasını destekleyenlerin bir araya gelmesi, kolektif hareket etmeleri olabilir. Bunun dışında bu problemlere alternatif olarak, ülkemizde çeşitli festivaller yapılmaktadır, festivaller filmleri kitlelere ulaştırabilmektedir, bu biraz olsun dağıtım problemine bir alternatif olabilmektedir, bunun yanında çeşitli fon platformları³² mevcuttur ve bunlar da ekonomik problemlere çözüm olabilmektedirler.

³² <http://www.yenifilmfonu.org/>
<https://www.fongogo.com/>
<http://sivildusun.net/>
<https://www.indiegogo.com/>

3.2.6. 1980'den Günümüze

12 Eylül 1980 sabahı Silahlı Kuvvetler tarafından, devletin organlarının işlememesi sebep gösterilerek askeri darbe yapılmıştır ve ülke yönetimini ordu ele geçirmiştir. Darbeyle birlikte bakanlar kurulunun görevine son verilmiş, parlamento dağıtılmış, Millet Meclisi üyelerinin dokunulmazlıkları kaldırılmış, bütün siyasal partilerin ve DİSK (Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu), MİSK (Milliyetçi İşçi Sendikaları Konfederasyonu) gibi sendikaların faaliyetleri durdurulmuştur. Bütün bunların yanında bütün belediye başkanlarının ve belediye meclisinin görevine son verilmiştir. Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren devlet başkanı ilan edilmiştir ve iktidar yine Kenan Evren'in başında olduğu Milli Güvenlik Konseyi'nin eline geçmiştir. Konseyde yer alan kişiler, eğitim kurumlarının, sendikaların, ticaret odalarının başına getirilmiştir (Zürcher, 2013: 402-403).

1982'de yeni Anayasanın ilk taslağı Danışma Meclisi tarafından seçilen 15 üyeli bir Anayasa Komisyonunca hazırlanmıştır. Bu Anayasada basın özgürlüğü, sendika özgürlüğü (grev hakkı gibi), bireysel hak ve özgürlüklere sınırlandırma getirilmiştir. Anayasanın kabulü ile birlikte Kenan Evren Cumhurbaşkanı olmuştur ve sonrasında Siyasi Partiler Yasası ilan edilmiştir. Bu yasaya göre; yeni partiler kurulabilmekte ancak bunların Milli Güvenlik Konseyi tarafından onaylanmış olması gerekmektedir. Birçok partinin kurulması sonucu yalnızca üç parti onaylanmıştır. Bunlar; emekli Orgeneral Turgut Sunalp önderliğinde kurulan Milliyetçi Demokrasi Partisi (MDP), Necdet Calp önderliğindeki CHP'nin Kemalist kanadına yakın Halkçı Parti (HP) ve Turgut Özal'ın önderliğindeki Anavatan Partisi (ANAP) olmuştur ve seçimlerde ANAP galip gelmiştir (Zürcher, 2013: 405-407).

1950 yılında çok partili döneme geçilmesi Türkiye'de demokratikleşme yolunda atılan adımlardan biri olsa da, 1960 darbesiyle Türkiye, ekonomik ve siyasal değişimler yaşamıştır ve yeni bir döneme kapısını açmıştır. Yine benzer şekilde 1980 yılında da darbeyle birlikte, toplumsal, ekonomik ve siyasal yapı değişmiştir. Liberal ekonomi politikası her şeyi piyasada bir mal haline getirmiştir ve kültür de bunlardan biri olarak metalaştırılmıştır (Pösteği, 2012: 22). Nigar Pösteği'ye göre; özellikle 1990'larda, pazara göre şekillenen kitle kültürüyle toplum, yeni bir dünya ile karşılaşmıştır. Magazin programlarının, pop-starların olduğu renkli kanallar ortaya çıkmış, tüketim

kültürü, toplumu değiştirmiştir, ön plana çıkan içerik değil, görünüş olmuştur (2012: 27).

Ülkenin yaşadığı ekonomik, hukuki süreçler Türkiye sinemasına da yansımıştır. Ülkede ithalatın yükselmesiyle, görsel iletişim araçlarında gelişmeler yaşanmıştır. Yeni televizyon kanalları ortaya çıkmıştır, medya ve reklamcılık sektörü gelişmeye başlamıştır, gazete ve dergi satışları artmıştır. Bunun sonucunda kitle iletişim araçları üzerinden bir kamuoyu oluşturulabilmiştir ve ardından askeri rejimler tartışılmış, feminizm hareketi yükselmiş, cinsellik konuşulmaya başlanmış, bütün bunlar da sivil bilinçlenmenin yükselmesini sağlamıştır. Bu gelişim ve değişimlerin etkileri sinemada da görülmüştür (Tunç, 2012: 140-141). 1980 darbesinin sonucu olarak her ne kadar sinemada depolitizasyon yaşandığı, filmlerin bireyci ve halktan kopuk bir çizgiye kaydığı söylene de, o dönemde çekilen filmlerin hepsinin tabir-i caizse “suya sabuna dokunmayan” filmler olduğu söylenemez, zira tıpkı Deleuze’ün söz ettiği gibi; özel olan mesele, sosyal ya da politik olanla birleşmektedir. Bu dönemlerde çekilen filmlerin yeri Türkiye sinemasında çok ayrı olmakta ve bu filmler hala kendinden söz ettirebilmektedir.

Yılmaz Güney’in Sinop hapisanesindeyken senaryosunu yazdığı, Şerif Gören’in yönettiği 1981 tarihli “Yol” filmi bunlardan bir tanesidir. Ülkemizde sıkıyönetimle birlikte Yılmaz Güney’in vatandaşlıktan çıkartılarak, tüm filmleri yasaklanmış olsa da bu film, 1982’de Cannes Film Festivali’nde en iyi film ödülünü kazanmıştır. Şerif Gören bu dönemde birçok filmin yönetmenliğini üstlenmiş ve bu dönemin önemli yönetmenlerinden biri olmuştur. 1974 yılında çektiği “Endişe” filmi 1975 yılında düzenlenen 12. Antalya Film Festivali’nde ona, en iyi yönetmen ödülünü getirmiş, 1985’te ikinci kez çekilen, yönetmenliğini üstlendiği “Yılanların Öcü” filmi, 1986 yılında 23. Antalya Film Festivali’nde en iyi ikinci film, 1984’te yönetmenliğini üstlendiği “Fırar” filmi, 1985’te 7. Siyad Türk Sineması Ödülleri’nde en iyi üçüncü filmi seçilmiş ve 1983’te yönetmenliğini üstlendiği “Derman” filmi ise, 1983’te 24. Karlovi Vary Festivali’nde Uluslararası Sinema Eleştirmenleri Ödülü’nü, 1983 yılında düzenlenen Uluslararası Film Kulüpleri Federasyonu’nda Uluslararası Film Kulüpleri Federasyonu Ödülü’nü ve 1984 yılında düzenlenen Şam Film Festivali’nde Altın Hançer Ödülü’nü kazanmıştır. 12 Eylülü konu alan, 1986 yılında çektiği “Sen

“Türkülerini Söyle” filmi de, Şerif Gören’in önemli filmlerinden biridir. Aynı zamanda Şerif Gören, 1999 yılında düzenlenen 36. Antalya Film Festivali’nde Yaşam Boyu Onur Ödülü’nü kazanmıştır.

Bu dönemin önemli yönetmenlerinden biri de Atıf Yılmaz’dır. 1980’de senaryosunu Başar Sabuncu’nun yazdığı, yönetmenliğini Atıf Yılmaz’ın üstlendiği “Talihli Amele” bu dönemin ilk sansürlenene filmlerinden olmuştur. 1959 yılında çektiği “Ala Geyik” ve “Bu Vatanın Çocukları”, 1964 yılında çektiği “Keşanlı Ali Destanı”, 1966 yılında çektiği “Ah Güzel İstanbul”, 1972 yılında çektiği “Zulüm”, 1975 yılında çektiği “Deli Yusuf”, 1977 yılında çektiği “Selvi Boylum Al Yazmalım”, 1984’te çektiği “Bir Yudum Sevgi”, 1985’te çektiği “Adı Vasfiye”, 1986’da çektiği “Aaahh Belinda”, 1987’de çektiği “Kadının Adı Yok”, “Hayallerim, Aşkım ve Sen”, 1990 yılında çektiği “Berdel” ve “Bekle Dedim Gölgeye”, 1992 yılında çektiği “Düş Gezginleri”, 1993’te çektiği “Gece, Melek ve Bizim Çocuklar” ve 2004 yılında çektiği “Eğreti Gelin” filmleri Türkiye sinemasında önemli filmlerden olmuştur. 1959 yılında düzenlenen 1. Türk Filmleri Yarışması’nda “Ala Geyik” filmi ve 1959 yılında düzenlenen Gazeteciler Cemiyeti Türk Film Festivali’nde “Bu Vatanın Çocukları” Atıf Yılmaz’a en başarılı rejisör ödülünü getirmiştir. Atıf Yılmaz “Keşanlı Ali Destanı” filmiyle 1965 yılında 2. Antalya Film Festivali’nde, “Zulüm” filmiyle 1972’de 9. Antalya Film Festivali’nde, “Deli Yusuf” filmiyle 1976’da 13. Antalya Film Festivali’nde, “Selvi Boylum Al Yazmalım” filmiyle 1978’de 15. Antalya Film Festivali’nde, “Bir Yudum Sevgi” filmiyle 1984’te en iyi yönetmen seçilmiştir ve bu festivalde bu film en iyi film ödülünü kazanmıştır. Atıf Yılmaz 21. Antalya Film Festivali’nde, “Aahh Belinda” filmiyle 1986’da 23. Antalya Film Festivali’nde en iyi yönetmen seçilmiştir ve bu festivalde bu film, en iyi film ödülünü kazanmıştır. “Selvi Boylum Al Yazmalım” 15. Antalya Film Festivali’nde en iyi ikinci film seçilmiştir. “Bir Yudum Sevgi” 1985’te İstanbul Film Festivali’nde en iyi Türk filmi seçilmiştir. “Ah Güzel İstanbul” 1966’da Bordighera Şenliği’nde özel ödül kazanmıştır. “Adı Vasfiye” filmi 1986’da 23. Antalya Film Festivali’nde en iyi üçüncü film, 1986’da İstanbul Film Festivali’nde en iyi Türk filmi seçilmiştir. “Berdel” filmi 1991 yılında, Valencia Film Festivali’nde en iyi film, 1992 yılında, 6. Altın Koza Kültür ve Sanat Festivali’nde en iyi ikinci film seçilmiştir. “Hayallerim, Aşkım ve Sen” filmi 1987 yılında 24. Antalya Film Festivali’nde en iyi üçüncü film seçilmiştir. “Bekle Dedim

Gölgeye” filmi 12 Eylülü konu almıştır, “Gece, Melek ve Bizim Çocuklar” queer bir film olmuştur ve “Düş Gezginleri” lezbiyen bir aşk öyküsünü işlemiştir. Bütün bunlara bakıldığı zaman Atıf Yılmaz’ın Türkiye sinemasına farklı bir soluk getirdiği ve Türkiye sinemasında önemli bir yerinin olduğu görülmektedir. Bunun yanında Atıf Yılmaz, 1991’de 10. İstanbul Film Festivali’nde onur ödülünü, 1996’da 33. Antalya Film Festivali’nde yaşam boyu onur ödülünü kazanmıştır.

1979 yılında çektiği “Düşman” filminden sonra bu dönemde de önemli yapıtlar ortaya koymuş bir diğer yönetmen ise, Zeki Ökten olmuştur. Ardından 1976 yılında çektiği “Kapıcılar Kralı”, 1978 yılında çektiği “Sürü”, 1982 yılında çektiği, “Faize Hücum”, 1984 yılında çektiği “Pehlivan”, 1986 yılında çektiği “Ses” ve “Yoksul”, 1988 yılında çektiği “Düttürü Dünya” ve 1999 yılında çektiği “Güle Güle” filmleri hala kendinden söz ettiren filmlerdir. “Kapıcılar Kralı” filmi ile 1977’de 14. Antalya Film Festivali’nde en iyi yönetmen seçilmiş ve bu film, bu festivalde en iyi ikinci film seçilmiştir. “Sürü” filmi, 1980’de 17. Antalya Film Festivali’nde en iyi senaryo, en iyi film seçilmiştir, yine 1980’de 10. Uluslararası Antwerp Film Festivali’nde ve 1979’da Locarno Film Festivali’nde en iyi film seçilmiştir. “Düşman” filmi 1980’de 30. Berlin Film Festivali’nde jüri özel ödülünü kazanmıştır. “Faize Hücum” 1983’te 20. Antalya Film Festivali’nde en iyi film seçilmiş ve Zeki Ökten’e en iyi yönetmen ödülünü getirmiştir. “Pehlivan” 1985 yılında 7. Palermo Spor Filmleri Festivali’nde en iyi film seçilmiş ve 35. Berlin Film Festivali’nde mansiyon ödülünü almıştır. “Güle Güle” filmi ise, 2000 yılında 37. Antalya Film Festivali’nde ve 8. Magazin Gazetecileri Derneği Ödülleri’nde en iyi film seçilmiştir. Zeki Ökten’in “Ses” filmi 12 Eylülü konu alan filmlerden biridir.

Dönemin bir diğer önemli ismi Erden Kıral olmuştur. 1979 yılında çektiği “Bereketli Topraklar Üzerinde”, 1982 yılında çektiği “Hakkâri’de Bir Mevsim”, 1993 yılında çektiği “Mavi Sürün”, 2008 yılında çektiği “Vicdan”, 2012 yılında çektiği “Yük” ve 2014 yılında çektiği “Gece” adlı filmlerinin Türkiye sinemasında önemi büyüktür. “Bereketli Topraklar Üzerinde” 1980’de Strasburg Avrupa Film Festivali’nde büyük ödülü, 1980’de Nantes Film Festivali’nde seçiciler kurulu özel ödülü, sanat ve deneme filmleri büyük ödülü kazanmış ve Erden Kıral’a 1981’de 18. Antalya Film Festivali’nde en iyi yönetmen ödülünü getirmiştir. “Hakkâri’de Bir Mevsim” 1983’te

33. Berlin Film Festivali'nde interfilm ödülü, FIBRESCI ödülü, Uluslararası Sanat ve Deneme Sinemaları Ödülü ve Jüri Özel Ödülünü kazanmıştır. 1982'de 2. Akdeniz Ülkeleri Film Festivali'nde Altın Zeytin Büyük Ödülü, "Mavi Sürgün" filmi ile 1993'te 30. Antalya Film Festivali'nde en iyi film ve en iyi yönetmen ödülünü ve 2012 yılında da "Yük" filmi ile 19. Uluslararası Altın Koza Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü kazanmıştır.

Bu dönem için bahsetmemiz gereken diğer bir isim ise Sinan Çetin'dir. 1980'de çektiği "Bir Günü'n Hikâyesi", 1982 yılında çektiği "Çiçek Abbas", 1985 yılında çektiği "14 Numara", 1986 yılında çektiği "Prenses", 1996 yılında çektiği "Berlin in Berlin", 1999'da çektiği "Propaganda" ve 2000'de çektiği "Komiser Şekspir" bu dönemin önemli filmlerindendir. "Prenses" filmi 12 Eylülü konu alan filmlerden biri olmuştur ve "Bir Günü'n Hikâyesi" filmi ise, bu dönemde sansürlen en ilk filmlerden birisidir. 1982'de "Bir Günü'n Hikâyesi" filmi, Hyeres Genç Filmciler Festivali'nde halk jürisi ödülünü, "14 Numara" filmi ile 1985'te 22. Antalya Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü, "Berlin in Berlin" filmiyle de, 1993'te 42. Mannheim Uluslararası Film Festivali'nde halk jürisi ödülünü kazanmıştır.

Bu dönemin tek kadın yönetmeni olan Bilge Olgaç Türkiye sinemasında önemli isimlerden biridir. 1984 yılında çektiği "Kaşık Düşmanı" filmi birçok ödül toplamıştır. 1984 yılında 21. Antalya Film Festivali'nde en iyi üçüncü film seçilmiş ve en iyi senaryo ödülünü kazanmıştır, yine 1984'te 7. Uluslararası Kadın Filmleri Festivali'nde en iyi film seçilmiştir. Bir diğer önemli filmi olan 1970 yılında çektiği "Linç" ise; 12. Adana Altın Koza Film Festivali'nde en iyi üçüncü film seçilmiş ve en iyi yönetmen ödülünü kazanmıştır.

Bu dönemde önemli olan diğer filmler ise; 1985'te Nesli Çölgeçen tarafından çekilmiş "Züğürt Ağa", Başar Sabuncu tarafından çekilen "Çıplak Vatandaş", 1986'da yine Başar Sabuncu tarafından çekilen "Asılacak Kadın", Ümit Efekan tarafından çekilen "Halkalı Köle", Ömer Kavur tarafından çekilen "Anayurt Oteli", 1987'de Yavuz Turgul tarafından çekilen "Muhsin Bey", Şahin Kaygun tarafından çekilen "Afife Jale", 1988'de Ertem Eğilmez tarafından çekilen "Arabesk" filmleridir. 12 Eylülü konu alan bu dönemlerde çekilmiş filmler ise; 1986 yılında Memduh Ün tarafından çekilmiş "Bütün Kapılar Kapalı", Zeki Alasya tarafından çekilmiş "Dikenli Yol", 1987'de Ümit

Elçi tarafından çekilmiş “Bir Avuç Gökyüzü”, Muammer Özer tarafından çekilmiş “Kara Sevdalı Bulut”, 1988’de Zülfü Livaneli tarafından çekilmiş “Sis”, 1989’da Tunç Başaran tarafından çekilmiş “Uçurtmayı Vurmasınlar” ve 1990 yılında Yusuf Kurçenli tarafından çekilmiş “Karartma Geceleri” filmleridir.

Pösteği, *1990 Sonrası Türk Sineması* başlıklı kitabında 1990’dan sonra film üreten yönetmenleri, Yeşilçam Dönemi Sinemacıları, Orta Kuşak Yönetmenler, Yeni Kuşak Yönetmenler ve TRT Kökenli Yönetmenler olmak üzere kategorize etmiştir. Yeşilçam Dönemi Sinemacıları; Atıf Yılmaz (son filmini 2004 yılında çekmiştir), Halit Refiğ (son filmini 2000 yılında çekmiştir) ve Memduh Ün’dür (son filmini 2005 yılında çekmiştir) (Pösteği, 2012: 146). Orta Kuşak Yönetmenler; Ömer Kavur (son filmini 2002 yılında çekmiştir), Şerif Gören (son filmini 2011 yılında çekmiştir), İrfan Tözüm (son filmini 2009 yılında çekmiştir), Tunç Başaran (son filmini 2008 yılında çekmiştir), Yavuz Turgul (son filmini 2017 yılında çekmiştir), Yavuz Özkan (son filmini 2010 yılında çekmiştir), Sinan Çetin (son filmini 2016 yılında çekmiştir), Ali Özgentürk (son filmini 2010 yılında çekmiştir), Erden Kıral (son filmini 2014 yılında çekmiştir), Orhan Oğuz (son filmini 2017 yılında çekmiştir), Yusuf Kurçenli (son filmini 2009 yılında çekmiştir) ve Zeki Ökten (son filmini 2006 yılında çekmiştir)’ dir (Pösteği, 2012: 149). Yeni Kuşak Yönetmenler; Nuri Bilge Ceylan (son filmini 2018 yılında çekmiştir), Zeki Demirkubuz (son filmini 2016 yılında çekmiştir), Ferzan Özpetek (son filmini 2018 yılında çekmiştir), Yeşim Ustaoglu (son filmini 2015 yılında çekmiştir), Mustafa Altıoklar (son filmini 2005 yılında çekmiştir), Fatih Akın (son filmini 2017 yılında çekmiştir), Reha Erdem (son filmini 2016 yılında çekmiştir), Reis Çelik (son filmini 2012 yılında çekmiştir), Barış Pirhasan (son filmini 2016 yılında çekmiştir), Derviş Zaim (son filmini 2016 yılında çekmiştir), Serdar Akar (son filmini 2018 yılında çekmiştir), Kudret Sabancı (son filmini 2017 yılında çekmiştir), Handan İpekçi (son filmini 2010 yılında çekmiştir), Ersin Pertan (son filmini 2009 yılında çekmiştir), Çağan Irmak (son filmini 2018 yılında çekmiştir), Semih Kaplanoğlu (son filmini 2017 yılında çekmiştir)’ dur (Pösteği, 2012: 163). Bu isimlerin hepsini sıralamak mümkün olmasa da, birçok isim eklenebilir. Ezel Akay, Tomris Giritlioğlu, Semir Aslanyürek, Bilet İlhan, Kazım Öz, Çayan Demirel, Belma Baş, Hüseyin Karabey, Özgür Doğan, Özcan Alper, Emin Alper, Pelin Esmer, Onur Ünlü, Işıl Özgentürk, Seyfî Teoman, Caner Alper, Mehmet Binay, Filiz Alpgezmen, Seren Yüce ve özellikle son dönemlerde film

çeken yönetmenler; Ahu Öztürk, Senem Tüzün, Deniz Gamze Ergüven, Emre Yeksan, Fikret Reyhan, Erkan Tunç, Emre Erdoğan, Ceylan Özgun Özçelik, Emine Emel Balci, Gülten Taranç.

Bu dönemden günümüze doğru gelindiği zaman özellikle 2000’lerde yine 12 Eylülü konu alan filmler, Kürt meselesi ile ilgili filmler, feminist ve queer filmler, azınlık filmleri, toplumdan dışlanmış bireyleri işleyen filmler, başka bir deyişle ideolojik diyebileceğimiz filmler çekilmeye başlanmıştır. Ancak, 1980 darbesi Türkiye’nin toplumsal hafızasında ve yaşamında çok derin izler bırakmıştır. Bu dönemde birçok ölüm, birçok hak ihlali ve birçok tutuklama gerçekleşmiştir. Hukukta, siyasette, insan haklarında, ekonomide, uluslararası ilişkilerde meydana gelen değişimlerin yanı sıra darbenin sanattaki yansımaları da önemlidir. Darbeden sonra sanata olan müdahale artmış ve bu sinemaya da yansımıştır. Sansür ayyuka çıkarak, katı bir şekilde işlemeye devam etmiştir.

1980’den Günümüze Sansür

1977 Sansür Tüzüğü darbeden sonra, 1983 yılında yenilenmiştir. Tıpkı 1977 Sansür Tüzüğü olduğu gibi, 1983 Sansür Tüzüğü de iki denetleme kurulu olması gerektiği vurgulanmıştır. Biri Film Denetleme Kurulu, diğeri Film Denetleme Üst Kurulu olmuştur. Film Denetleme Kurulu, İçişleri Bakanlığından kurul başkanı olmak üzere bir kişi, Emniyet Genel Müdürlüğü merkez örgütünden bir kişi, Kültür ve Turizm Bakanlığından bir kişi ve Basın – Yayın Genel Müdürlüğüne bağlı olduğu bakanlıktan bir kişi olmak üzere beş kişiden oluşturulmuştur. Tüzüğün 10. Maddesinin 4. fıkrasına göre, İçişleri Bakanlığı, Türkiye’de yapılan sergi, festival ve şenliklerde halka gösterilecek ya da film yarışmalarına katılmak üzere yurt dışından getirilen filmleri denetlemek adına buralarda geçici denetleme kurulları kurma yetkisine sahip olmuştur. Başka bir deyişle; Film Denetleme Kurulu yurt dışından gelen filmlerin senaryosunu denetleyen ve böylece ön sansür yetkisine sahip olan bir kuruldur. Film Denetleme Üst Kurulu ise, Film Denetleme Kurulunun ret kararlarına karşı yapılacak olan itirazları inceleyen bir kuruldur. Film Denetleme Üst Kurulu, İçişleri Bakanlığındaki üst düzey yöneticilerden kurul başkanı olmak üzere seçilecek bir kişi, Adalet, Milli Eğitim, Kültür ve Turizm Bakanlığından birer kişi, Emniyet Genel Müdürlüğü merkez örgütünden bir

kişi, Genelkurmay Başkanlığından bir kişi, olmak üzere yedi kişiden oluşturulmuştur (İçel, 2017: 456-457).

1983 Sansür Tüzüğüne göre;

- Devletin ve Cumhuriyetin varlığını reddeden ve devletle milletin bütünlüğünü bozan,
- Ulusal egemenlik ilkesini, temel hak ve özgürlükleri, demokratik, laik ve sosyal hukuk devleti esaslarını tehlikeye sokacak etkileri olan,
- Devletin bir kişi ya da bir sınıf tarafından yönetilmesi adına ve bir sınıfın diğer sınıflar üzerinde nüfuzu olmasını savunarak propaganda yapan, bunun sonucunda da bir devleti, bir partiyi, bir sınıfı, bir kişiyi ya da kişileri öven,
- Devletin sosyal, hukuksal, siyasal, hukuki ve ekonomik düzenini dini duygulara dayandırmaya çalışarak propaganda yapan ve dini duyguları, din tarafından kutsal sayılan şeyleri bu uğurda istismar eden,
- Din, dil, ırk, mezhep ayrımı yapan,
- Atatürk ilke ve inkılapların aleyhine propaganda yapan,
- Cinsel konuları ahlaka aykırı bir şekilde işleyen,
- İçkiye, kumara ve uyuşturucu maddeye özendiren,
- Şiddet ve vahşeti, toplumun ruh sağlığına zarar verici bir şekilde işleyen,
- Suç işlemeye özendiren,
- Askerlik aleyhine propaganda yapan ve Türk Silahlı Kuvvetlerinin saygınlığını zedeleyen,
- Güvenlik kuvvetlerinin saygınlığını zedeleyen, onların aleyhinde propaganda yapan,
- Yabancı devletlerin, ulusal çıkarlara zarar verecek şekilde, aleyhinde propagandasını yapan,
- Devletin uluslararası ilişkilerini zedeleyici etkin yapan,
- Türkiye aleyhinde propaganda aracı olabilecek sahneler barındıran filmlere izin verilmemiştir (İçel, 2017: 460-461).

Daha sonrasında, sinema filmleri rejiminin Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu'nun dışına çıkarılıp ayrı bir kanunla düzenlenmesine yönelik çabalar ancak 1986 yılında

sonuç verebilmiştir. 1986 yılında 3257 sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu kabul edilmiştir. Bu kanun aynı zamanda sinema ve müzik sanatı ürünlerinin teşvik edilmesi ve haklarının korunmasını da içermiştir. Yeni kanunla birlikte, yetkili bakanlık değişmiş ve Kültür Bakanlığı olmuştur. Bahsedilen 3257 Kanunu’nun maddelerinde 3329 sayılı ve 1987 tarihli, 4629 sayılı ve 2001 tarihli, 4928 sayılı ve 2003 tarihli, 5101 sayılı 2004 tarihli kanunlarla değişikliğe gidilmiştir. En son yapılan 5224 sayılı 2004 tarihli Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun’un 16. maddesiyle 3257 sayılı kanun yürürlükten kaldırılmıştır (İçel, 2017: 468).

1980 ile birlikte sansür kurulu tarafından reddedilen ilk film, Atıf Yılmaz’ın, 1980 yapımı “Talihli Amele” filmidir. Bu film ilk olarak tümüyle reddedilmiş ardından Danıştay kararıyla gösterime girebilmiştir. Filmde, Mehmet Ali karakterine deli gömleği giydirilmesi sakıncalı bulunmuş ve Anadolu gencinin deli olarak gösterilmemesi gerektiği söylenerek, filmin bu sahneleri kırpılmıştır (Özgüç, 1993: 138). Atıf Yılmaz’ın 1985 yapımı “Adı Vasfiye” filmi de sansüre takılmış filmlerdendir.

Bu dönemde özellikle Yılmaz Güney’in birçok filmi yasaklanmıştır. Yılmaz Güney’in senaryosunu yazdığı, Şerif Gören’in yönetmenliğini üstlendiği 1981 yapımı Yol filmi 1990’ların ortalarına kadar yasaklı kalmış ve sinemalarda 2000 yılında gösterime girebilmiştir (Başcı, 2010: 149). Şerif Gören’in bir başka filmi olan, Metin Erksan’dan sonra bir kez daha çektiği, 1985 yapımı “Yılanların Öcü” filmi 23 yıl sonra yine, yeniden sansürlenmiştir. Şerif Gören’in sansürlenenden filmlerden bir diğeri ise; 1983 yılında çekilmiş “Güneşin Tutulduğu Gün” filmidir.

1980 yılında çekilen Sinan Çetin’in ilk filmi, “Bir Günün Hikâyesi” sansürlenenden filmlerdendir. Yapılan eklemeler ve çıkarmalar ile ancak iki yıl sonra gösterim izni alabilmiştir (Özgüç, 1993: 89). 1993 yılında Sinan Çetin tarafından çekilmiş “Berlin in Berlin” filmi, erotik sahneler bulunduğu için sansürlenmiş filmlerdendir.

Halit Refiğ’in çektiği, 1986 yapımı “Teyzem” filmi sansürlenenden filmlerden olmuştur. Filmde emekli astsubay olan üvey babanın, kadının rüyalarına üniformalarıyla

girmesi askerliği zedeleyici olarak görülmüş ve o sahnelerin kesilmesi istenmiştir (Sönmez, 2010: 58).

1986 yapımlı Başar Sabuncu tarafından çekilmiş sansür kurulu tarafından reddedilen bir diğer film ise “Asılacak Kadın” dır. Filmde cinsel saplantıları olan iktidarsız yaşlı bir adam, genç ve korunmasız bir kadın olan karısını zorla genç erkekler ile seviştirir, onları izler ve yaşlı adam, en sonunda seviştirdiği genç bir erkek tarafından öldürülür. Bu film genel ahlak, örf, adet ve milli kültüre uygun bulunmadığından sansür tarafından reddedilmiştir (Özgüç, 1993: 81).

1987 yılında Muammer Özer tarafından çekilen “Kara Sevdalı Bulut” filmi de sansüre maruz kalmış filmlerdendir. Film 12 Eylül öncesi işkence olaylarını konu ettiği için sansüre takılmış ve yasaklanmıştır, ardından uzun çabaların sonucunda film üzerindeki yasak kalkmıştır.³³

Aynı zamanda darbeden bir gün sonra yapılacak olan Antalya Film Festivali iptal edilmiş, Sinema Emekçileri Sendikası, Türk Sinematek, Sinema Yazarları Derneği kapatılmıştır. Yurt dışında bulunan sanatçılar vatandaşlıktan çıkarılmış, yurtiçinde olanlara da pasaport verilmediğinden ötürü yurt dışındaki ödül törenlerine katılamamışlardır. Zeki Ökten, Erden Kıral, Ali Özgentürk gibi yönetmenler de baskı ve yasaklarla karşılaşmışlardır. Sinemadaki yasak ve baskılar ilk kez bu dönemde ortaya çıkmış değildir, ancak bu dönemde bütün bu baskılamalar artarak, şiddetlenmiştir (Başcı, 2010: 149). Tüzükler ve kanunlar her ne kadar değişse de, sansürün keyfi uygulanışı hiçbir dönemde değişmemiştir ve günümüzde de devam etmektedir. İktidarın anlayışına ters düşen ve eleştirel olan filmlerin sansürlenmesi için, mutlaka bir kılıf uydurulmuştur ve hala da uydurulmaktadır.

³³ <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/muammerozer.html>

4. BÖLÜM: VERİLERİN ANALİZİ VE YORUMLANMASI

4.1. KATILIMCILARIN DEMOGRAFİK ÖZELLİKLERİ

Araştırmanın katılımcı grubu, belgesel ya da kurmaca filmler çekmiş yönetmenlerden oluşmaktadır. Görüşmecilerin yönetmenlerden oluşması ve yönetmenlere ulaşmakta zorluk çekilmesi sebebiyle kartopu örneklem tekniği kullanılmıştır. Görüşmeciler, 27-56 yaş aralığı arasında bir dağılım göstermektedir ve toplam 5'i kadın, 8'i erkek 13 kişiden oluşmaktadır. 27-45 yaş aralığındakiler 8, 45-56 yaş aralığındakiler ise 5 kişidir. Görüşmecilerden 1'i yüksekokul, 6'sı lisans, 4'ü de lisansüstü eğitim görmüş, 2'si de üniversite terktir. Görüşmecilerin medeni durumlarına bakıldığında, 4'ü evli, 9'u da bekârdır.

4.2. VERİLERİN ANALİZİ

4.2.1. Siyaset / İdeoloji ile Sanat / Sinema Arasındaki İlişki

4.2.1.1. Yedinci Sanat Sinema İle Siyaset / İdeoloji Arasında Nasıl Bir Bağ Vardır?

Siyaset ve sanat arasında nasıl bir ilişkinin olduğu yıllardır süre gelen bir tartışma olmuştur. Bir kısım, sanatın tamamen siyasetten bağımsız olması gerektiğini, sanatın sadece sanat için yapılması gerektiğini, bir kısım, sanatın siyasetle bağının güçlü olduğunu, siyasi gündemden etkilendiğini ve sanatçının ideolojisinin üretiminde yer alması gerektiğini savunmaktadır. Sanat ve siyaset arasında nasıl bir ilişki vardır sorusunun cevabı her ikisi de olabilir, hiçbirisi de olabilir zira ne sanat ne de siyaset toplumdan tamamen bağımsız kalabilmiş şeylerdir. İkisi de toplumdan etkilenebilmekte, toplumu etkileyebilmekte ve böylece de birbirileri ile olumlu ya da olumsuz bir şekilde etkileşim kurabilmektedir. Sanat ve siyaset arasında bir karşıtlık ilişkisi ve aralarında da bir ikilik kurmamak gerekmekte, önemli olanın, siyasetin sanatı nasıl kullandığı, sanatın / sanatçının buna ne kadar izin verdiği ve siyasetin, ideolojinin sanata nasıl dâhil olduğudur.

Araştırmaya katılan sinemacılara sanat ve siyaset arasında nasıl bir ilişki olduğu sorusu yöneltilmiş ve katılımcıların bu soruya dört farklı tema çerçevesinde yanıt verdikleri görülmüştür. Bu yanıtlara göre katılımcıların bir kısmı siyasetin sanatı

kullandığını, bir kısmı sanatın siyasete her daim muhalif durması gerektiğini bu nedenle de aralarında organik bir bağ olmaması gerektiğini, bir kısmı ikisi arasında bir ilişki olsa da kullandıkları dilin farklılaşması gerektiğini ve son olarak da sanat eserinin ideoloji ile iç içe olmasından dolayı siyasetten tamamen bağımsız olamayacağını düşünmektedirler. Yapılan analizler bu temalar çerçevesinde ele alınmıştır.

Siyasetin sanatı kullanması

Siyasetin sanatı kullandığını ifade eden katılımcılar 3 kişidir. Siyasetin sanatı araçsal olarak kullandığı üç görüşmecinin de ortak görüşüdür. Siyasetin sanatı nasıl kullandığı, Ersin Kana'ya göre şu şekilde açıklanmıştır;

“Bir devlet bile politik bir hamle başlattığı zaman, sanatı, sporu, kültürü onun dışında bırakmıyor ki, çünkü biliyor ki onun işleyeceği, yaşayacağı yer o.” –Ersin Kana

Buna paralel olarak Ertuğrul Mavioğlu, sanat tekellerinin olduğunu ve bu tekellerin iktidar sahiplerine ait olduğunu şu sözlerle dile getirmiştir;

“(...)Tekellerin olduğu yerler aynı zamanda siyaset alanıdır elbette ki. Yani tekellerin bulunduğu yerler tesadüfi alanlar değil. Bir sermaye iktidarından bahsediyorsak eğer, bunun ideolojik aygıtları tıkr tıkr çalışıyor ve bunların elinde sınırsız para imkânları var. Bir Eczacıbaşı, bir Yapı Kredi, bir İş Bankası boşuna kültür alanlarına girmiyor.” –Ertuğrul Mavioğlu

Görüşmecilerin ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, Kreft'in söz ettiği, üç tip sanat siyaset rejiminden biri olan, ulus inşası modelinde olduğu gibi, iktidar kültür ve sanat alanlarına girerek, onların gelişimine kendi politik ve ekonomik çıkarları doğrultusunda katkıda bulunmaktadır. Başka bir deyişle iktidar sanatı kendi kısıkcı altına alarak, kendi isteği doğrultusunda ilerlediği sürece desteklemiştir. Sanatın siyasetle bu şekilde ilişkilenebilmesi için sanata dair sınırlamalar getirilerek, sanat kurumsallaştırılmıştır (Kreft, 2014: 22). Ancak bu noktada bu duruma, sanatçının ne kadar izin verdiği ve ne kadar dâhil olduğu önem arz etmektedir. Görüşmecilerden Sedat Yılmaz'ın konuya dair fikirleri şu şekildedir;

“Siyaset her zaman sanatın büyük abisi gibi davranmaktan keyif alır. Öyle bir hali vardır gerçekten ve siyaset bunu yaptığında da siyaseti suçlamamak lazım. Bu, siyasetin hayatın her alanına nüfuz edebilmesi ile ilgili, doğasında olan bir şey. Onun doğasında olan bir şeye sanatın ne kadar izin verdiğiyle ilgili bir tartışma. (...) Sanat, büyük abi olan siyasetin, büyük abilik yapmasına ne kadar izin veriyor, daha doğrusu sanat da değil sanatçı buna ne kadar izin veriyor. O da yani tam da sanatçının siyasete bakışıyla ilgili ya da siyasete ne kadar güçlü bağları var, o güçlü bağlara rağmen ne kadar büyük abilik yapmasına izin veriyor. Siyasetle hiç güçlü bağı yoksa büyük abilik yapmasına izin vermez siyasetin” –Sedat Yılmaz

Bu noktada siyasetin sanatı kullanmaya çalışmasına karşılık sanatçının / sanatın buna izin vermeyerek, siyasetten bağımsız olduğu, hatta sanatın siyasete muhalif olduğu görüşleri de mevcuttur.

Sanatın siyasete muhalif olması gerektiği

Katılımcılardan 3 kişi siyasetin sanata müdahale etmesini eleştirmişler ve sanatın siyasetin bağımsız olması gerektiğini vurgulamışlardır. Bağımsızlığın yanı sıra bu konuda görüş bildirenlerin hemen hemen hepsi, sanatın muhalif bir konumda olması gerektiğinin de altını çizmişlerdir. Bu Kreft’in (2014) söz ettiği sanatın özerkliği modelinde olduğu gibi, sanat, iktidarın çıkarlarına hizmet etmemeli, kendi kurallarıyla hareket etmeli ve anti – politik olmalıdır. Bu noktada görüşmecilerden Sidar İnan Erçelik’e göre;

“Sanatçının bence siyasetle bağı yoktur. Ona muhalif olmalıdır sanatçı, siyaset hiçbir şey hatta yani. Siyaset sanatçının ilgi alanı olacak bir şey değil. Siyaset sanatçının duygusal durumunu belirler.” –Sidar İnan Erçelik

Buna paralel olarak sanatın siyasetten bağımsız olması gerektiğini ve siyasi eleştiri yapmaması gerektiğini, Ezel Akay şu sözlerle dile getirmiştir;

“Sanatı çok kendisi için yapılan, siyasetten çok bağımsız bir şey olarak görmeye çalışmamız lazım. Siyaset yapayım diyorsan sanat yapamazsın. Gerçek bir sanat eseri senin dünyayla etkileşiminden doğar, buna güvenmek

lazım. Sanatçının bir siyasi görüşü olabilir, siyasi konuşmalar yapabilir, taraf tutabilir, bütün vatandaşlar gibi, hatta fikir lideri olabilir, sanatçı olduğu ve politik bir alanda yeteneği nedeniyle daha iyi hitap edebildiği için daha iyi bir siyasi çözüm, analiz yapabilir, o anlamda fikir liderleri arasında da görülebilir, ama sanat eserini yaparken bütün bunlardan bağımsızlaşabilmesi, sanat eserinin siyasi eleştiriden farklı olması lazım. O zaman siyasi eleştirinin kendisi ne? Dilimiz var söyle, olsun, bitsin. Filme dönüştürünce iyi olmuyor o. Onun başka talepleri var. İnsan ruhuyla ilgilenmen, seyirciyi düşünmen, kalıcı olman gibi. Bir sanat eserini siyasete heba edemezsiniz ve zaten iyi bir sonuç da alamazsınız. Eğer o sanat eserini ortaya çıkarmanıza neden olan siyasi bir meseleyse, çok daha derin bir analiz yapıyor olmanız, gündelik analizlerin ötesine geçmiş, geçiyor olmanız, işi katmerlendiriyor, hikâyeyi katmerlendiriyor olmanız, derinleştiriyor olmanız, aslında bu anlamda birçok insanın o siyasi durumla ilgili tecrübesini içeren, ruh hallerini içeren, o tartışmanın atmosferini içeren, komprime bir şey yapacaksınız. Katmer katmer bir şey aslında gerçek bir sanat eseri. Birçok okumaya izin veren, daha derin bir şey.” –

Ezel Akay

Ezel Akay’ın sanatçının politik olabileceğini ancak sanat eserinin bundan bağımsız olması gerektiği sözleri ile Murat Özçelik’in sözleri ortaklaşmaktadır. Murat Özçelik sanatçının politik olabileceğini Yılmaz Güney üzerinden örnek vererek, sanat eseri ile siyaset arasında organik bir bağın bulunmaması gerektiğini şu sözlerle dile getirmiştir;

“Hep örnek gösterdiğim bir şey vardır; Yılmaz Güney gerçekten ne kadar kavranmıştır bilmiyorum, insanlar çok değer veriyordur bir kesim, ama aslında çok önemli bir sinemacı, birçok açıdan çok önemlidir. Çok politik bir insan, çok da radikal bir insan aslında baktığın zaman, konuşmalarına baktığın zaman, söyleşilerine baktığın zaman, sistemle müthiş derecede çatışan ve ondan hesap soracağını söyleyen aşırı politize konuşan bir insanın filmlerine dönüp baktığınız zaman aynı dili aynı söylemi bulamazsınız, çok önemli bir ayrıntı. Bu aslında onun ne kadar büyük bir sinemacı olduğunu gösteren bir şey. Burada politik dediğin şey bireysel

kimlik olması gerekiyor. (...) Direk bir organik bağın olmasına gerek yok, her konuda sinema filmi yapılabilir. Sanatın direk siyasetle bir şeyi de yoktur, o anlamda bir bağı da yoktur. Bu bir tercih meselesidir, yaklaşım meselesidir, bir kısım insanın bu tarz tercihleri oluyor, politik film yapma yönünde tercihleri oluyor ama burada da ajitatifin politize edilmemesi gerekiyor, kavramlar üzerine film yapmamak gerekiyor, belli öykülerle olması gerekiyor. İlla arasında çok organik bir bağın da olmasına gerek yok.” –Murat Özçelik

Murat Özçelik’in de söz ettiği üzere, siyaset ve sanat arasında organik bir bağın olmadığı, bu bağı kurmanın ya da kurmanın bir tercih meselesi olduğu, ancak filmlerin ajit – prop olmaması ve hikâyelerin siyasete ait kavramlarla anlatılmaması gerektiği vurgulanmaktadır.

Sanat ve siyasetin dilinin farklılığı

Sanatçının üretirken siyasal dil ve kavramlarla arasına bir mesafe koyması gerektiği durumu, Althusser’in söz ettiği *iç uzaklık* meselesidir. Sanatçı siyasal bir ideolojiye sahip olabilir, ancak üretirken bu siyasal ideoloji ile arasına mesafe koyarak üretmesini becerebilmelidir. Buna paralel olarak da Melis Birdir sanatın bir propaganda aracı olmadığını, dilinin siyasetin dilinden farklı olduğunu şu sözlerle dile getirmiştir;

“Benim için propaganda değil. Benim yaptığım filmler gerçekten kişisel ve evrensel duygulara dokunmak için var. Tabii ki siyaset de evrensel bir dil, ne yaparsan yap aslında bir şekilde siyasi oluyor, ne üretirsen üret onun çıkış noktası siyasi bir yerden oluyor, her şey siyasi sonuçta, bir çizgi film de siyasidir, bir film de ama onun dilini ve dengesini tutturmak bence önemli. Çok fazla siyasetin diline bulaşmadan yapmak, çünkü sanat daha sonsuz bir kavram, siyasetin çizgileri ve sınırları çok belirli, sanat daha büyümlü bir yer. O büyümlü zevkini çıkarmak istiyorum ben.” –Melis Birdir

Görüşmecilerin ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, sanat ve siyaset arasındaki ilişki temel bir meseledir. Sanatçı üretirken siyasetten ya da kendi siyasi duruşundan kopamayabilir, ancak sanatın kendine ait bir dili vardır ve sanatçının üretirken sanatın

kendi dilini kullanması gerekmektedir. Sonuç olarak sanatın dilinin siyasetin dilinden farklı olması gerektiği ve sanatın / sanatçının resmi siyasetin boyunduruğu altına girmemesi, bundan bağımsız kalması gerektiği anlayışı hâkimdir.

Sanat eseri ve ideoloji arasındaki ilişki

Yukarıdaki ifadeler, Kreft'in söz ettiği sanatın özerkliği anlayışına yakinken, bir yandan da avangard sanat anlayışına yakın olmaktadır, zira avangard sanat da resmi ideolojiye, resmi siyasete karşıdır. Aslına bakıldığında sanatın özerkliği modeli ile avangard sanat anlayışı birbirleri ile çok iç içedirler, çünkü sanatın özerkliği modelinde de, avangard sanat anlayışında da sanatın iktidarın çıkarları doğrultusunda üretilmemesi gerektiği vurgulanmaktadır. Ancak avangard sanat, sanatın özerkliği modelinin politize olmuş halidir ve görüşmecilerin de dile getirdiği gibi, sanatçının dünya ile kurduğu bağı yansıtmaktadır. Buna ideoloji diyebiliriz. Althusser'in (2004) söz ettiği üzere, sanat ve siyasetin ilişkisi ideolojiden bağımsız bir şekilde ele alınamaz. Özgür Doğan'ın bu konuya dair görüşleri şu şekildedir;

“Siyaset dışı hiçbir şey yok. Konuşmanın kendisi de çok siyaset zaten. Onun nedeni de benim açımdan şu; sanat dediğin şeyi birileri icra ediyor, o icra edenin bir dünya görüşü var, bir politik bakışı var, bir de politik bakışa denk gelen, gelmeyen bir eylem hali var, bir yapma biçimi var. Bütün bunların hepsi çok politik, bunlar yapandan, yapanın nasıl yaptığından bağımsız değil. Yapanın hangi mecrada, hangi ortamda yaptığı, sonra bunu hangi mecrada tüketime ya da alıcıya gönderdiği, bütün bunların hepsi çok politik. Filmi Antalya Film Festivaline açmakla, herhangi bir youtube kanalında açmak arasında bir uçurum var. Bunun kendisi çok politik zaten, bundan bağımsız değil. Bu çok genel bir şey benim açımdan çok net bir şey. Eylediğimiz her bir şey bence çok politik zaten, çünkü her koşulda bir ideolojiyi, bir bakışı, bir perspektifi yansıtıyor, oradan da onu okuyorsun zaten yani.” –Özgür Doğan

Burada söz edilen siyaset kavramının nasıl tanımlandığı önemlidir. Anlaşılacağı gibi yukarıdaki ifadede sanatçı, siyaseti ideoloji ve politik duruş çerçevesinde tanımlamakta resmi ideolojinin hâkim olduğu siyaset anlayışını yani iktidar ve siyaset

bütünlüğünü devre dışı bırakmaktadır. Sanat üretiminde bulunan sanatçının üretirken hayata nasıl baktığının ideolojiden bağımsız olamayacağı, ideoloji ve siyaset arasındaki ilişkinin göz ardı edilemeyeceği dolayısıyla sanatçının ürettiği ve paylaştığı ortamın önemli bir değişken olduğu ve bütün bunların sanat eserine yansıdığı anlatılmaktadır. Her sanatçının ideolojisini yansıtırma biçiminin farklı olduğu Özgür Doğan tarafından şu sözlerle ifade edilmiştir;

“İdeoloji dediğin şey her zaman pür, açıktan çıkmaz. Onun çıkma halleri, biçimleri vardır. Bu ideolojiyi sen çok inceltip, turnak içerisinde daha iyi bir sanat gibi de yapabilirsin, propaganda gibi de yapabilirsin. Bu daha aşağıdadır, bu daha yukarıdadır gibi bir hiyerarşim de yok benim. O senin tercihin ve yapma biçimin. Bundan azade, senin politik duruşundan azade, bağımsız bir birey yok, bu bireyin durduğu yerden bağımsız da bir sanat yok. Organik olarak, kaçınılmaz olarak böyleler. Burada düşünen bir beyin var, bunu yapan o beynin bir ideolojisi var, düşünmenin bir biçimi var yani. Beynin bir ineğe bakarken gördüğü şeyle, koçun baktığında gördüğü inek arasında uçurum var. Bu kadar basit bir yerden bahsediyorum. Bana çok organik geliyor, yemek yemek, su içmek gibi bir şey zaten o. Dolayısıyla bu ayrılamaz bence, ayrılabilir bir şey değil.” –Özgür Doğan

Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere, sanat üretiminin ideolojiden bağımsız bir şey olamayacağı, her sanatçının başka bir ideolojik duruşu olduğu, baktığı ve gördüğü yerden ürettiği vurgulanmıştır. Buna paralel olarak Ersin Kana'nın ve Gülten Taranç'ın görüşleri şu şekildedir;

“İnsanların birtakım fikirleri vardır, insanların bir yaşama biçimleri vardır. Fikirleriyle yaşama biçimleri arasında bazen uçurumlar vardır, bazen özü sözü bir olmak dediğimiz şeye yakındır. O değişir kişiden kişiye, hayatlardan hayatlara ve o sizi düşündürür, o size öyle düşündürür. Siz zaten öyle olduğunuz için, öyle filmler yapıyorsunuzdur.” Ersin Kana

“Kendi ideolojimi 16:9 bir kadrage sıkıştırıp insanlara sunuyorum. Benim gözümünden, benim bakış açımdan, benim ideolojimden hayatı sunuyorum

insanlara hikâyelerimde. Bu noktada ben apolitik de olsam, feminist de olsam politığım.” –Gülten Taranç

Ryan ve Kellner’in (2016) söz ettiği üzere, sinema toplumsal gerçekliğe onu kişiselleştirerek yaklaşmaktadır. Bu tam da sanatçının üretirken sahip olduğu ideolojisini üretme sürecine dâhil etmesi gibidir. Gülten Taranç’ın söz ettiği üzere, ideolojisini 16:9 bir ekrana sığdırmasına paralel olarak, Özgür Doğan kameranın konulduğu noktanın bile ideolojik olduğunu söylemektedir;

“Kamerayı aldık, gittik şimdi, zaten senin o kamerayı alıp gitme kararın ideolojik, politik. O kamerayı koyduğun yer politik, hangi objektifi kullandığın, ne kadar yaklaştığın, neyi içinde neyi dışında tuttuğun... Şimdi orda bir kurgu başlıyor bir defa, temel tartışmalar bunlar. Dolayısıyla senin o estetiğin, biçimin nasıl ayrılacak senin ideolojinden, zaten sen yapıyorsun bunu, yapan olarak bütün bunlar içinde.” –Özgür Doğan

Ryan ve Kellner, tıpkı bu ifadede olduğu gibi, toplumsal dünyanın temsil edilişinde, kameranın konumunun, görüntülerin nasıl montajlandığının politik ve ideolojik olduğunu söylemektedirler. Arnheim (2002) ise; bir şeyi kayıt altına alırken, önemli olanın o şeyin objektife mekanik olarak nasıl alındığı değil, o şeyin nasıl yerleştirildiği, hangi açıdan kayda alındığı ve kameranın konumu olduğunu belirtmektedir. Çünkü sinema yalnızca içerikle kurulmamakta ve sanatçı yalnızca içerikle ifade etmemekte, aynı zamanda sinema görüntüyle kurulabilmekte ve sanatçı görüntüyle ifade edebilmektedir. Bu konuda Metin Yeğin’in düşünceleri şu şekildedir;

“Kamera ışığı ters alır, çünkü ben seni yerinden kaldırdığımda aynı şey değildir, aynı şeyi alamazsın. Belki biraz karanlık olması, ofisin ne durumda olduğunu, barikatın arkasının durumunun ne olduğunu anlatır ya da işgalin ne olduğunu anlatır, yarım şişe içerisindeki mumlar hem işgali hem de o filmi yapma biçimini anlatırlar. (...) Bazen kamera oynar ve her zaman karşıdan ateş edilen taraf oluruz. Kamera gerçeği anlatmaz. Şu anda biz konuşurken bile aynı şeyi paylaşıyoruz mesela. Senin duygularını, gözünü kısıtığını görüyorum. Sen aynı şeyi anlatırken, beni anlatıyorsun, aynı yerdeyiz. Kamerayı nereye koyarsan onu anlatır, aynı olayların içinde.

Onun için kamera objektif değildir. Biz de direnişin yanında taraflıyız, sokağın yanındayız. Bu yüzden de bize ateş edilir. Kameramız oynar bizim ya da gaz sıkılan tarafızdır. Direnişin sinemasının yerinde durması, bunu dönüştürmenin bir aracı ve objektif değil ama önyargısız olması gerekiyor. Bunun da bu yüzden ayrı bir estetiği var.” –Metin Yeğin

Bütün bunlar doğrultusunda, sanatın siyasetle olan bağıını tek bir anlayışa indirgeyemeyeceğimizden söz edebiliriz. Sanatın özellikle sanatçının ideolojisinden etkilendiğini, ideolojinin de tıpkı Althusser’in bahsettiği gibi insan faaliyetlerinin hepsinin içinde olduğunu, bireysel ve toplumsal olana dâhil olduğunu söyleyebiliriz, zira ideoloji hem bireysel deneyimlere hem de içinde bulunulan toplumsal düzene ve yaşanan toplumsal hareketliliklere göre inşa edilmektedir. Sinema ise, Baker’in (2015) söz ettiği gibi; toplumsaldan etkilenmektedir, toplumsal yaşam da sinema da temsil edilmekte ve toplumsal yaşamın gerçekliği sinemada kurgulanmaktadır. Bu sebeple de bireysel / toplumsal deneyim ve hareketlilikler film yapımında önemli parametrelerdir. Sonuç olarak sanatçı toplum içine doğmuş bir bireydir ve toplumsal olandan öğrenilmişlikleri vardır. Bu öğrenilmişlikler, kendi yaratıcılığı ve tecrübeleriyle de sanat eseri ortaya koymaktadır. Dolayısıyla sanat eseri sanatçının ideolojisinden ayrıksı bir yerde durmamaktadır ve üretilen sanat eserinde, sanatçının duygulanımları ve toplumsallığının izleri vardır.

4.2.1.2. Bireysel / Toplumsal Deneyim ve Hareketlilikler ile Film Yapımı Arasındaki Etkileşim

Sinema imgeleri temsil eden bir sanat alanıdır. Bu, film yaratıcılarının bireysel olarak deneyimledikleri ve toplumsal olarak gözlemledikleri, dikkatlerini çeken hikâyeleri bir kadrage sığdırmaları ile gerçekleşen bir süreçtir. Bundan dolayı, film yapımı ile bireysel / toplumsal deneyim ve hareketlilikler arasında bir etkileşim söz konusudur. Akıp giden hayatta bir şeyler olurken ve hayat bir biçimde dönüşürken, film yaratıcıları anı durduran ve bunu bizlerle paylaşanlardır ve her film yaratıcısının, söz edilen deneyim, hareketlilik ve değişimleri anlatma ve gösterme biçimleri birbirinden farklı olmaktadır.

Ezel Akay’a göre sanatçıları dürtükleyen şey, üretme dürtüsüdür ve sanatçılar bir zorunluluk ile değil, yaşam biçimleri bunun üzerine kurulu olduğu için üreten kişilerdir. Buna dair şu sözleri söylemiştir;

“Sanat eserini yaratan kişiler, gerçek sanatçılar bunu bir vazife gibi yapmıyorlar. Bu onların hayatı, başka bir hayat yok. Bu benim yaşama tarzım zaten diye bakıyorlar. Bir vazife gibi görmüyorlar, dolayısıyla yaşarken kendi yetenekleri, yeteneksizlikleri, zaafı, acıları, eksiklikleriyle yapıyorlar hikâyeleri ve iyi sanatçılar bu deneyimleri yansıtıyorlar zaten. Biz bir sanatçıdan bir sünger gibi, çevresindeki dünyayı emmesini ve onu anlaşılır bir hikâyeye dönüştürüp sunmasını bekleriz aslında, bunun farkında olmasak da. Yapılmakta olan ve yapılması gereken budur.” –Ezel Akay

Ezel Akay’ın da söz ettiği üzere, sanatçı gördüğü ve yaşadığı şeyi hikâyeye dönüştürerek bunu izleyiciye sunmaktadır. Dönen bir dünyanın ortasında anı yakalayan ve bunu gösterendir. Anlatma ve gösterme biçimi ne olursa olsun, film yaratıcılarını, anlatıcıları dürtükleyen şeyin ne olduğuna dair Ezel Akay şunları söylemiştir;

“Şimdi bir kere temel olan şey aslında dert değil, İngilizcede ‘urge’ denen, hani insanın böyle midesinden, bağırsaklarından gelip yap dedirten, onu yapmazsan depresyona girersin, ölürsün gibi hissettiren bir şey var. Bütün sanat dalları için geçerli bu. Bir kere onun kendisini yapmak istiyorsun, yani film çekmek, filmi çekmek. (...) Bu yüzden, bu ihtiyaçla dolaştığı için bütün sanatçılar, akıllarında aynı anda birçok hikâyeye var. Bir yerde denk gelmiş, haaa ben bunu bilmem ne yaparım demişsin, not almışsın, bir şey görmüşsün, bir şey okumuşsun, ayırmışsın kenara, bir senaryoya başlamışsın, birinin hikâyesini tamamlamışsın gibi böyle parça parça ilerleyen ya da aklında olan hikâyeler var. Bir de; birtakım aniden mecbur oluşlar var. Bir yönetmenin çok paraya ihtiyacı vardır karşısında da hoş, eğlenceli, para kazanılacak bir şey vardır ya da hiç planlamadığı bir gelişme olur seyircide, toplumda ve hemen onunla ilgili bir şey yapmak isteyebilir, buna biraz daha siyasi şeyler diyelim, politik şeyler diyelim, siyasi demeyelim de veya toplumsal durumla ilgili, ona istersen sen bir

bireyden yaklaşırsın, istersen daha kalabalık bir hikâye düşünürsün ama böyle üç değişik hareketlendirici enerji var etrafta.” –Ezel Akay

Anlatma dürtüsünü yaratan, film yaratıcısının aklındaki hikâyelerin tümü etrafımızda dönen dünyaya dair hikâyeler olmasıdır. Sidar İnan Erçelik’e göre;

“Bir tane yabani bir at yakaladık ve ona hörgüç gibi bir şey taktılar, adını bilmiyorum şu ağırlığı çekmesi için boynuna takılan şey, kulağının da tam yanına bir tane çan taktılar. Çadırdaki kalıyorum, yayladayız, 2700 kısır dağının zirvesine yakınız, o çan çalıyor, hayvan otluyor, çan sürekli çalıyor. Aslında o çanın bize de takılmış olduğunu fark ettim, toplum bize de o çanı takıyor. Toplum dediğin, aile dediğin, her hareketimizde kulağımızın dibinde o çan var. Ben onu fark ettim ve bunu göstermek istedim sadece yani.” –Sidar İnan Erçelik

Sidar İnan Erçelik ise, etrafımızda dönen dünyayı, insanı her yerden, çepeçevre saran ve sınırlayan bir dünya olduğunu ve bunu göstermek istediğini dile getirmiştir. Aslına bakıldığında, onu rahatsız eden, onu dürtükleyen şeyi hem bireysel hem de toplumsal bir pencereden bakarak, göstermek istemiştir. Burada bireysel olanı, içinde bulunulan toplum, o toplumun normları, değişimleri ve hareketlilikleri de etkilemektedir. Buna dair, Ertuğrul Mavioğlu şunları söylemiştir;

“Yalanlarla dolu bir coğrafyanın içerisinde yaşıyoruz, hiçbir şey görüldüğü gibi değil ya da gösterildiği gibi değil. Bunun gerçeğini yakalayabilmenin yegâne yolu gidip temas etmek, temas etmek için de tabi çabaya gerek var. Güvenilirliğe ihtiyaç var çünkü temas ettiğiniz her yer size kollarını açıp hazır beklemiyor bunların hepsi bir araya geliyor ve ortaya bir eser çıkıyor.” –Ertuğrul Mavioğlu

Ertuğrul Mavioğlu, Ezel Akay’ın söz ettiği üç hareketlendirici enerjiden biri olan toplumsal durumu anlatan eserlerden söz etmektedir. Ona göre, bu eserler, topluma gösterilenlerin ve dayatılanların dışında ve ötesindedir. Toplumsal bir travmayı anlatan ve tarihsel sürece katkısı olan “Ölü Canlar” filminin yönetmeni Murat Özçelik ise şunları söylemiştir;

“1999 Ulucanlar operasyonu, ben sekiz sene içeride kaldım, sekiz sene içindeki en ağır, en dramatik, en insanlık dışı olaydı. (...) Sonuçta ben, o katliamda on arkadaşımı kaybettim, çok da değer verdiğim insanlardı. Bazen, bazı anlar vardır siz ölmediniz diye sevinmiyorsunuz, o anlardan biriydi benim yaşadığım, bir şekilde bir boyun borcu gibi hissettim, belgeseli, sinemasal boyutundan bir tarafa çok güçlü bir duygu olarak bunu yapmam, bu insanları anlatmam, bu vahşeti anlatmam, onlara karşı, hayatını kaybeden insanlara karşı, bir sorumluluk hissettim. (...) Hem tarihsel sürece bir katkı anlamında gerçekleri anlatmak, hem orada kaybettiğimiz arkadaşlarımızın anısı açısından çok önemli olduğu için, hem de sinemasal olarak bir şeyler üretebilmek.”–Murat Özçelik

Murat Özçelik, kendisinin yaşadığı ve Türkiye tarihinde en büyük travmalardan biri olan Ulucanlar operasyonunu sinemasal olarak anlatmanın, hem tarihsel sürece katkısı olduğunu hem de kaybettiği arkadaşlarının anısına yapılacak önemli bir şey olduğunu dile getirmiştir, zira bu, Deleuze’ün (1997) söz ettiği “Burada insanlar hiç bulunmamış” söylemine karşı olan minör bir anlatının olabileceğini göstermektedir. Toplumun yaşadığı hareketlilikleri ve travmaları anlatan, resmi ideolojinin ve gösterilenin dışında kalan filmler doğrultusunda ilerlenilecek olursa, Melis Birder şunları söylemiştir;

“Onuncu Gezegen” filmimin fikri, 11 Eylül’den sonra oluştu. Ben oradaydım, Brooklyn’de. Kendi mahallemden ikiz kulelerin çöküşünü seyrettim ve ondan sonra New York’ta yaşanan değişimi çok ağır bir şekilde hissettim. İnsanların ne kadar kolay milliyetçi duygulara kapılabildiğini ne kadar kolay propagandaya açık olduğunu görebildim. Alternatif, sol veya liberal olarak tanınan yayın kanallarında bile bana göre çok milliyetçi tavırlar sergilenmeye başladı. Sonra bu yavaş yavaş bir sürü insanın rahatsızlığı durumuna geldi ve sonra protestolar yapıyorduk. Savaşa karşı yürüyüşlere katılıyorduk ama tabii sen, ben yetmiyor. Bir belgeselci gözüyle ve karakterim itibarıyla bir şeylerin içinde olmayı seviyorum, uzaktan bakmayı veya sadece sokakta yürüyerek protesto etmeyi değil de bu işin kalbinde ne oluyor diye merak ediyordum. O sırada da bir arkadaşım

Bağdat'ta görev almıştı ve hemen ona sordum “Gelebilir miyim? Oraya bakmak istiyorum kameramla.” dedim, o da sağ olsun “Tabii ki gel.” dedi, onun desteğiyle ben oraya gittim. Tabii ki siyasi bir dert. Hani her şeyin bir şekilde kurmaca olduğunu, ideolojilerin insanı nasıl etkilediğini görüp ben de bir hikâye anlatmak, alternatif bir hikâye anlatmak istiyorum, ben insanı anlatmak istiyorum. Benim derdim ideolojiler, siyaset değil benim derdim insan. Ben bu durumda, bu ortamda bir genç kadın nasıl yaşıyor bunu anlatmak istiyorum diye yola çıktım. Aslında her film kişisel bir rahatsızlıktan ortaya çıkıyor. Hepsinin de siyasi bir tarafı var ama benim için önemli olan siyasetin dilini kullanarak değil daha evrensel bir dil kullanarak bunu anlatabilmek. “Ziyaretçiler” filmimde, Amerikan adalet sistemini, bire bir yaşadığım olaylarla tecrübe ettikten sonra, anlatmak istedim. Kişisel olarak bir şeyim vardı, bir şey yapmak zorundaydım, çok büyük travma geçirdim çünkü. Amerikan adalet sisteminin ne kadar haksız olduğunu ve ne kadar korkunç olabileceğini bire bir yaşadıktan sonra, bir tür kendimi iyileştirmek için “Ziyaretçiler” filmime başladım. Fakat yine böyle bir öç duygusundan öte, tam tersi, aşkı anlatarak, bir kadının hapisanedeki bir adama olan aşkını anlatarak, bu hikâyeyi anlatmak istedim, yani adalet sisteminin aslında ne kadar adaletsiz olduğunu. “Bağlar” filmi, benim cahilliğimin, yani bölgeyle olan kopukluğumun merakı sonucu çıktı, çünkü ben New York'ta yaşıyordum, dertlerim Amerikan adalet sistemi, Amerika'nın savaşa karşı hareketleri, yani hep böyle Amerika'yla ilgili dertlerim vardı. “Ziyaretçiler” i, İstanbul Film Festivalinde gösterirken, arkadan bir seyirci soru sormuştu; “Siz özellikle siyahilerin neler yaşadığını çok iyi anlatmışsınız bu filmde, ama siz Kürtlerin bu ülkede, hapisane ziyaretleri sırasında neler yaşadığını biliyor musunuz?” dedi, ben de “Hayır bilmiyorum.” dedim, çünkü gerçekten bilmiyordum, okuduklarımla sınırlı kalıyordu ayrıca odak noktam da değildi. Fakat Türkiye'ye taşınınca daha doğrusu Erbil'e taşınınca Kürt meselesinin ne demek olduğunu anlamaya başladım. İşte Berke bu konuya daha hâkimdi, onunla birlikte “Bağlar” ı çekmeye başladık. Ben aslında “Bağlar” la Türkiye'ye bağlandım diyebilirim. Kürtlerin mücadelesi,

müthiş etkiledi beni. Hiçbir kişisel bağım yoktu aslında bölgeyle ama şimdi tam tersi. Burayı terk edecek bir şeyim yok.” –Melis Birder

Melis Birder kendine dert edindiği, onu rahatsız eden ve göstermek istediği şeyleri filmleri üzerinden tek tek dile getirmiştir. Görüldüğü üzere içinde yaşanan toplum hangisi, neresi olursa olsun hikâye anlatıcıları yaşanan travmaları, değişimleri sadece görmekle ve protesto etmekle yetinmeyip, bunları gösteren de olmak istemektedirler. Tıpkı Susam’ın (2015) sözünü ettiği gibi; yönetmen sadece tanık konumunda değil aynı zamanda eyleyen konumundadır. Gülten Taranç ise şu sözleri dile getirmektedir;

“Gerçekten sektörde maruz kaldığım şiddeti filme geçirdim yani hissiyat olarak, zaten hâlihazırda yazıyordum.” –Gülten Taranç

Görüşmecilerin ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, filmin hikâyesini oluşturmak bireysel ve toplumsal olandan bağımsız bir süreç değildir. Yönetmen gördüklerini, gözlemlediklerini gösterir, bu sebeple sinema bir temsil alanıdır. Baker’in (2015) de sözünü ettiği gibi; toplumsal / bireysel duygular sinemada temsil edilmektedirler, zira bireyler artık daha çok imajlar ile düşünmektedirler. Bu sebeple de duygular sosyolojisi alanı ile sinema etkileşim içerisinde. Başka bir deyişle imajlar duyguları temsil edebilmektedir. Kamera toplumsal duygu, değişim ve hareketlilikleri kaydedebilir iken, sinematografi ise bir bakış açısı yaratabilmektedir. Temsiller toplumsal yaşamın içinde bulunduğu gibi benlikte de mevcuttur, çünkü içselleştirilmektedirler. Birey içinde yaşadığı toplumdan direk etkilenebilen, içinde yaşadığı topluma göre şekillenebilen ve toplumu etkileyebilen, dönüştürebilendir. Bu sebeple sinemada toplumsal olanın etkisi kadar bireysel olanın da etkisi önemlidir. Anlatılan hikâye özel, bireysel bir hikâye olsa da toplumsalı temsil edebilmektedir. Bu sebeple sinemada özel olan mesele, toplumsal ve politik olanla birleşebilmektedir.

4.2.1.3. Özel Olan Politik Midir?

“Özel olan politiktir” söylemi 1960’ın sonlarına doğru radikal feminizmin yükselişiyle birlikte ortaya çıkmıştır. Siyaset uzun süre, kamusal alanda yürütülen bir eylem olarak görülmüştür, ancak feministler siyasetin bunun böyle olmadığını iddia ederek, şirket içindeki işçi – işveren, aile içindeki karı – koca ve ebeveyn – çocuk ilişkisinin siyasi olduğunu savunmaktadırlar. Kadın ve erkek rollerinin siyasi değil de

doğal olduğunun öne sürülmesi kadın ve erkek arasındaki cinsiyet eşitsizliğini ayyuka çıkarmıştır. Dolayısıyla feministler bu ayrımı ortadan kaldırmaya çalışarak özel olanın politik olduğunu savunmuşlardır (Heywood, 2013: 238).

Günlük hayatın politik bir nitelik kazanmasıyla özel olanla politik olan birleşmeye başlamaktadır (Yetişkin, 2010: 110). Bireyin, birey olarak günlük hayatta maruz kaldığı psikolojik, cinsel, fiziksel ve ekonomik baskı politiktir. Örneğin; saç, sakalı uzun, küpeli bir erkeğin bir polis tarafından Genel Bilgi Toplama (GBT)’ye maruz bırakılması, resmi politikanın algısını yansıtmaktadır, bir işçinin saatlerce çalışarak yine de geçinememesi bir emek problemini yansıtmaktadır ya da iş hayatında olan bir kadının taciz ve mobbinge maruz kalması da bir erk problemine işaret etmektedir. Bu sebeple minör sinema, başka bir deyişle politik sinema, ajit – prop içeren sinemadan farklı olarak, özel olan bir meselenin toplumsal ve politik olanı işaret edebilmesini içermektedir. Bu konuya dair fikirlerini, Ersin Kana ve Ayben Altunç şu sözlerle ifade etmişlerdir;

“Politik bir hikâye anlatmak o filmi politik yapmaz, hatta belki de dünyanın en kolay şeyidir. Çünkü bir alıcısı var onun da. Azaldı bugünlerde, hatta bayağı azaldı. Birbirini tekrar eden işlerden de sıkıldı bunun alıcısı. Ama alıcısı olduğu için bence dünyanın en kolay hamlesidir. Politika hikâyesini politika üzerinden kuran filmlerin kendini politik olarak adlandırması; başkası adlandırabilir ona bir şey diyemem, o alıcı çalışması yapar, akademik çalışma yapar, onların hiçbirine bir şey diyemem, ama kendini oraya konumlandırması bence dünyanın en kolay şeyi. Ben ise, böyle şeylerin daha önemli olduğunu düşünüyorum; içinde hiç politika geçmeden nasıl anlatacaksın?” –Ersin Kana

“İnsana dair hikâyeleri anlattığınız zaman politika yaparsınız, ama bunun dozu vardır. Ajit – propa kaçtığınız zaman bu başka bir şeydir ve bana göre ajit – prop yaptığınız zaman siz kendi ideolojinizle değil, aslında karşı kampın ideolojisine hizmet edersiniz, çünkü döner o sizi vurur. Mesela şöyle anlatayım Yılmaz Güney’in çok güzel filmleri vardır, ama mesela “Arkadaş” filmini hiç sevmem, sebebi ajit – prop olmasıdır. “Umut” ise kendi suyunda akan bir film, kendi nehrine akar. Siz Adana’daki arabacı

Cabbar'ın hikâyesini bilirsiniz, inanırsınız ve gerçekten o Cabbar'ın kurtulması gerektiğine inanırsınız. Bunda siyaset yoktur. Ne sağcılık vardır ne solculuk ne milliyetçilik sadece orada bir insan vardır, ama insanın hikâyesi bir emek sorununa işaret eder ve emek sorununu düzenin karşısında ezilen bir emekçinin hikâyesini anlattığınız zaman bunu sıradan bir insan da anlar ve siz o insana ulaşırsınız, ama büyük politik cümlelerle konuştuğunuz zaman siz bir yandan da halk için itici olmaya başlarsınız ve sizin söylediğiniz sözler yerine ulaşmaz. Bunun en güzel örneği Chaplin'in filmleridir, Chaplin'in filmleri halkın her kademesine ulaşır. Oradan bir politikacının alacağı da vardır bir entelektüelin alacağı da vardır, okuma yazması olmayan insanın da alacağı vardır. Siz çizgiyi aslında herkese yapma, iletme noktasına koyduğunuz zaman zaten politikayı yapıyorsunuz.”

–Ayben Altunç

Görüşmecilerin ifadelerinden anlaşılacağı üzere, propaganda yapan, politik hikâye anlatan bir film politik olmayabilmekte, merkezine insanı koyan, insana dair hikâyeyi anlatan filmler de politik olabilmektedir. İnsana dair olan bir hikâye de özel olanı temsil edebilmekte ve özel olan da politik olanı temsil edebilmektedir. Buna paralel olarak Özgür Doğan şu sözleri söylemiştir;

“Memleketin temel sorunları, büyük toplumsal meseleleri, biz bunlara dair bir örnek seçelim ve bu örnek olabildiğince bu sorunu temsil etsin gibi bir yerden çıktık yola. “Hayaller Birer Kırık Ayna” benim ailemle ilgilidir, abim cezaevindeydi dokuz buçuk yıl, bu süreçte ailemin yaşadıklarını anlatıyor ama binlerce insan var bu memlekette çocuğu cezaevinde olup, tüm bu zorlukları yaşayan dolayısıyla o sadece Doğan ailesinin değil de bütün cezaevindekilerin hikâyesidir. “İki Dil Bir Bavul” da öyledir, sadece o öğretmen, o çocukların hikâyesi değildir. Seksen doksan yıllık cumhuriyet tarihinde bütün Kürt çocukları ve oraya gitmiş Türk öğretmenleriyle ilgilidir bu film. Dolayısıyla temel, bizim en azından dert ettiğimiz konularla ilgili bir temsil çabasıdır en azından.” –Özgür Doğan

Görüldüğü üzere, politik sinemanın ortaklaştırıcı bir özelliği de vardır. Bir aile, bir birey ya da bir topluluk üzerinden anlatılan hikâye aynı zamanda geneli de temsil

edebilmektedir. Böylece yaşanan dönemin politik havasını da içermektedir. Bunun üzerine Sidar İnan Erçelik şunları dile getirmiştir;

“1986 yılında yapılan, Yavuzer Çetinkaya’nın yazdığı, Şerif Gören’in yönettiği, Kadir İnanır’ın, Fatma Girik’in oynadığı “Yılanların Öcü” bizdeki köy gerçekliğini anlatır bizdeki farkla ama anlatır onda politika da vardır, onda güncel politika da var. Mesela muhtar diyor ki; “Demokrasi koruculuk moruculuk değildir herkes nereye, sen oraya.” Tam o yazıldığı dönemin şeyini anlatıyor, ama hala geçerli bizde o film. Hem insanın özünü anlatıyor, mülkiyet paylaşımı üzerine küçücük bir alan üzerinde dönen fırtınayı, ikiye bölme anlatıyor hem de dönemin politik şeyini de anlatıyor sana.” –Sidar İnan Erçelik

“Aynısını Asghar Farhadi yapmış. Hâkimin karşısında çiftler oturuyor. Kadın İran’ı terk etmek isteyen yeni jenerasyonu, yeni nesli temsil ediyor. Erkek de aslında o nesilden ama diyor ki; babam hasta onu bırakıp gidemem. Yeni nesil olan da çocukları. Filmi öyle bir yerde bitiriyor ki, diyor ki hangisini seçeceksin, anneni seçersen Fransa’ya gideceksin, bize içsel olarak bunu söylüyor, babanı seçersen hasta deden, baban ve sen üçünüz beraber kalacaksınız diyor, bize bırakıyor kiminle kalsın diye. Asghar Farhadi’nin bu filmi çok büyük bir eser. Düşün bak adam bir çiftin ayrılması üzerine bütün İran’ın toplumsallığını, her şeyini anlattı. Olağanüstü bir eser. Seni hâkim olarak ortaya koydu, şahit de değil bak, seni karar merkezi olarak, bu müthiş bir şey.” –Sidar İnan Erçelik

Sonuç olarak özel olanla politik ve toplumsal olan birleşebilmekte, özel olan politik olanı temsil edebilmektedir. Buna bağlı olarak da, politik bir makine olan sinema bir toplumsal durumdan diğerine, bir politik durumdan diğerine olan yolculuğunu içermektedir ve bu nedenle de farkındalık yaratabilmektedir (Yetişkin, 2010: 109). Hem imgeleri hem toplumsalı hem politiği temsil etme gücüne sahip hem de toplumda algıyı dönüştürerek, geliştirerek farkındalık yaratabilen sinema bir direniş biçimi olabilmektedir.

4.3.2. Sanat / Sanatçı Nasıl Direnir?

Bu bölümde kuramsal olarak söz edilen direnme biçimleri ile görüşmelerden elde edilen veriler ile ortaya çıkan direnme biçimleri ele alınarak, analiz edilecektir. Bunlar toplumsal algıyı etkilemek / farkındalık yaratmak, ilişkisel estetik, yersizyurtsuzlaşma, taktikler ve dayanışma / kolektiflik olmak üzere beş ana temadan oluşmaktadır.

4.2.2.1. Toplumsal Algıyı Etkilemek, Farkındalık Yaratmak

Toplumsal algısını ve bilincini domine ederek, etkileyen kültür endüstrisine karşı alternatif bir algı yaratabilen ve bireyin dünya ile olan bağıını koparmayarak, bireyi edilgenleştirmeyerek devletin ideolojik aygıtlarına ve hegemonyasına karşı bir direniş alanı yaratabilecek olan sanat, sistemin işaret ettiği ve sınırlarını çizdiği yolların dışına çıkarak direnebilmektedir. Yukarıda da söz edildiği gibi, toplumsal duyguların, hareketliliklerin ve değişimlerin temsil alanı olan sinema toplumun algısını etkileyebilmektedir, zira görüntü manipüle eden bir şeydir ve sinema da bir kitle sanatıdır, ancak buradaki fark gösterilenin neye hizmet ettiği ve buna bağlı olarak da kitleleri nasıl etkilediğidir. Bu bağlamda Ezel Akay şu sözleri dile getirmiştir;

“Esas olarak da zaten bütün hikâye anlatıcıları, bugüne ve geçmişe ilişkin hiçbir şey yapamazlar hep geleceğe ilişkin. Size bir hikâye anlatırken o ana değil, sizin sonranıza anlatılır o hikâye, sonranız değişir, çünkü o an dinleyicisiniz bir şeyin değişmesine imkân yok ama hikâye bittikten sonra, sinema salonundan çıktığınız andan itibaren o sanat eseri çalışmaya başlar. Hikâye anlatıcıları her zaman geleceğe çalışırlar, geçmişe ve bugüne asla değil. Yanlış anlamayalım, tarihi bir hikâye anlatınca tarihe ilişkin bir şey anlatmış olmuyoruz, hemen yarın sen de git Ermenileri öldür diyoruz mesela onlara, geçmişteki cinayetleri onaylayan bir film yapıyorsak. Biz aslında bugün bunu yapabilirsiniz onaylamış oluyoruz, yarın bunu yapabilirsiniz onaylamış oluyoruz. Hiçbir zaman geçmiş anlatmıyoruz gerçekten, o bizim etkileyebileceğimiz, değiştirebileceğimiz bir şey değil. Bütün sözler, bütün sanatlar, bütün hikâye anlatıcıları gelecek için.” –Ezel Akay

Yetişkin’e göre, sinema şimdide gerçekleşen bir etkinliktir ancak insanın zaman algısı üzerinden geleceği çağırmaktadır. Bu sebeple sinemada geçmişin nasıl gösterildiği, geleceğin de nasıl çağırıldığı ve kurgulandığı da toplumdaki algıyı değiştirebilmektedir (2010: 105). Toplumsal durumu ne kadar ve nasıl etkilediği üzerine Metin Yeğin şunları dile getirmiştir;

“Toplumsal duruma daha çok dokunan, etkileyebilmiş olan şeyler benim için daha önemli, çünkü esas filmi yapma amacımız toplumsal durumu değiştirebilmek o yüzden kendi adımıza değil. Bu ne kadar etkiliyor, dokunduğu şey ne, orayı nasıl değiştirmiş? Biz istesek de istemesek de nasıl değiştirmiş? Yaptıktan sonra kenara çekilip “turnağını yiyerek nasıl anlatacağını seyrederdi” gibi bir alıntı vardı, biz de bakıyoruz neyi değiştirdi diye.” –Metin Yeğin

Toplumda değişim ve dönüşüm yaratabilen sinema, aynı zamanda yaşanan deneyimi ya da kurgulanan hikâyeyi görüntüye dökmek, izleyicilerin o hikâyeyle, deneyimle daha iyi bağ kurmasına ve onu daha iyi hissedebilmesine yardımcı olabilmektedir. Bu konuya dair Murat Özçelik şu sözleri dile getirmiştir;

“Sizin öykünüz yabancı aslında herkese. Çok kısa bir süre yaşadıktan sonra şunu görüyorsunuz; aslında senin yaşadığın her şey geçmişe dönük, yaşadığın acılar, travmalar, belki birinci derecede annen için, birileri için bir değer atfediyor ama onlar hiçbir şekilde geriye dönüp oraya bakmak istemiyorlar, aile için söylüyorum ama onun dışında bir sosyal ilişki kuruyorsun. Bu öykünün aslında hiç kimse için hiçbir değeri yok, bunu çok net yaşadım, anlatıyorsun şöyle oldu, böyle oldu ama onu insanların anlaması, kavraması çok yüzeysel, çünkü başka bir hayat yaşanıyor, farklı ilişkiler, farklı davranışlar var. Hiçbir şekilde senin öykünün derinliğini kavrama şansları yok. Bu bana ilk dönemler çok büyük bir acı vermişti. Ben hep şöyle düşünüyordum; biz bir şeyler yaptık, bedeller ödedik, o bedellerin toplum için bir değeri, bir anlamı vardır, en kötü yakınındaki insanlar için bir anlamı vardır. O bedeli de boş ver, senin öykünün bir değeri vardır aslında baktığın zaman, çünkü ben o öyküyü kendi içimde değerli buluyorum ve yalnız yaşıyorum. O duyguyu yaşadım, benim öykümün

aslında kimse içinde bir değeri yok. Derinlemesine bir değeri yok yani kavrama şansları yok. Belgeselin bu açıdan çok güçlü bir katkısı olmuş oldu. Çok net, çok somut bir şekilde o öyküyü bir şekilde hissettirerek insanlar kavratmış oldu.” –Murat Özçelik

Görüşmecilerin de dile getirdiği üzere, sinema kurulan hikâyenin ya da yaşanan deneyimin hissettirilmesi ve paylaşılması anlamında çok güçlü bir sanattır. Sinema hikâye ile toplum arasında bu şekilde bir bağ kurarken, toplumda farkındalık da yaratabilmektedir. Bu konuya dair Reyhan Tuvi ve Gülten Taranç şunları söylemiştir;

“Belgesellerin insan hayatlarını değiştirebileceğini, toplumları dönüştürebileceğini, insanların seyrettikleri, okudukları, şahit oldukları şeylerle değişip, dönüşebileceklerine inanan bir insanım. Bunu hiçbir zaman bilmeyebilirsiniz ama sizin filminiz bir yerde gösterildiğinde birisinin hayatı değişebilir, birisi başka türlü düşünmeye başlayabilir. Bunu siz hiçbir zaman feedback olarak almayabilirsiniz ama biraz da belgeseli bu nedenle yaparsınız, insanları değiştirip, dönüştürmek ve bakan bu da var diyebilmek için. Uyanın! Diyebilmek için.” –Reyhan Tuvi

“Hep beraber yaşıyoruz, dünya hepimizin ve bir kişinin bile fikrini değiştirebilirsem kar biliyorum.” –Gülten Taranç

Reyhan Tuvi ve Gülten Taranç’ın söz ettiği değişime Ayben Altunç’un yaşadığı bir deneyim örnek olabilecek niteliktedir. Deneyimini şu sözlerle paylaşmıştır;

“Antep’te çok enteresan bir olay yaşadım ben ve aslında aldığım bütün ödüllerden, bütün gösterimlerdeki alkışlardan çok daha kıymetliydi. Şöyle bir ortam; önce bir hoca geldi, o da benim okulumda yüksek lisans yapmış, çok sevindi benle tanıştığına, sarıldık, öpüştük. Fakat filmin içinde Kürt sorunu çok önemli bir yer teşkil ettiği için, film seyredilirken birtakım ulusalcı öğrenciler yuhalayarak sinema salonunu terk ettiler. Bana başta çok saygı gösteren hoca, tebrik bile etmeden, teşekkür etmeden çıktı, gitti. Öbür taraftan Kürt arkadaşlar vardı, Gülten Kışanak’ı gördüklerinde deli

gibi alkışlamaya başladılar, film bittiğinde heval³⁴ diye koşturmaya başladılar, iki uç oldu. Şimdi bunlar böyle dururken, bir tane başörtülü, tesettürlü bir genç kız utana sıkıla yanıma geldi, “Hocam ben toplum içinde konuşmayı hiç beceremiyorum ama size bir şey söylemek istiyorum.” dedi. Tabi dedim. Biraz uzaklaştık, “Siz benim gönül gözümü açtınız.” dedi, “Bu ne demek?” dedim, “Ben milliyetçi, mukaddesatçı bir ailenin çocuğuyum, benim evimde, sizin filminizdeki kadınlara orospu gözüyle bakılır, cumartesi annelerine de terörist gözüyle, siz bana bu filmi getirerek, izlettirerek onların vicdana ihtiyacı olduğunu ve vicdanla bakılması gerektiğini bana anlattınız ve benim gönül gözümü açtınız.” dedi. Bu benim için en kıymetli değerlendirmeydi.” –Ayben Altunç

Bütün bu ifadeler doğrultusunda sinemanın toplumsal algıyı etkileyebileceğini söyleyebiliriz. Sonuç itibarıyla sinema hem toplumsal ve bireysel olanın bir temsili hem de toplumsal ve bireysel olanı etkileyebilen bir sanattır. Bu etkileşimin nasıl olduğu izleyicinin sanat eseri ile olan ilişkisine, bağına bağlı olmaktadır.

4.2.2.2. İlişkisel Estetik

İlişkisel estetik daha önce söz edildiği üzere, izleyici – sanat eseri – sanatçı arasında bir ilişkisellik olduğunu söylemektedir. Bu ilişkisellikte izleyen kişi pasif değil, aktif bir konumdadır. Bu ilişkisellikle birlikte sanat kuramsal, uzmanlık gerektiren bir alan ve form olmaktan çıkarak, bireylerle ve hayatla ilişki kurabilen bir karşılaşma alanı haline gelmektedir (aktaran Alp, 2016: 104)³⁵. Bu alan izleyiciyi çepeçevre saran bir izleme alanıdır ve bu sebeple de karşılıklı bir eylem gücü yaratarak direnebilmektedir. İzleyicinin sanat eseri ile kurduğu ilişkisellikte, izleyicinin kültürel arka planı da önemli bir değişken olabilmektedir. Ezel Akay bu konuya dair fikirlerini şu sözlerle ifade etmiştir;

“Her işaretin kültürel bir tarafı var. Bütün sinemasal işaretler, kültürel işaretler, ya yeryüzünün ortak kültürünün işaretleri ya da o seyircinin işaretleridir. Bunları öğrenmek bizim için farz. Öğreneceğiz sonra

³⁴ Kürtçede arkadaş anlamına gelmektedir.

³⁵ Bourriard’ın *İlişkisel Estetik* adlı yapıtından aktarmıştır.

reddedebiliriz, yani o dilden konuşmayarak onları cezbedebiliriz, ters düşebiliriz, dalga geçebiliriz, sularına gidebiliriz ama mutlaka seyircinin ne olduğunu, kim olduğunu, ona nasıl hikâye anlatılabildiğini öğrenmemiz lazım.” –Ezel Akay

Ezel Akay’a göre sanatçının bir sanat eseri üretirken, toplumun kültürel işaretlerinin ne olduğunu öğrenmesi gerekmektedir, çünkü izleyicinin sanat eseri ile ilişkisi, kültürel ve toplumsal arka planlar ile kurulmaktadır. Bu bağlamda Sedat Yılmaz şu sözleri dile getirmiştir;

“Filmlerin iyiliği kötülüğü sanatsal olarak başarılı olup olmamasıyla ilgili bir mevhum değil, izleyiciyle nasıl bir bağ kurduyuyla ilgili. (...) Sanatsal başarı bir izler kitlenin bir ihtiyacına denk geliyor yani onun ilgisini çekiyor onun ihtiyacını karşılıyor.” –Sedat Yılmaz

Sanat eserinin izleyici ile bağ kurması noktasında, sanatçının kültürel işaretlere hâkim olması kadar izleyicinin algısı da mühim bir meseledir. Bu konuya dair Sıdar İnan Erçelik ve Ersin Kana şunları söylemiştir;

“Alıcının kaydı, ona açıklığı, kapalılığı bu da çok önemli. Sen şuanda, mesela içinde müthiş şeyler barındıran şeyler söyleyebilirsin ama alıcı onu ne kadar alıyor. Alabilen için yaratı ama alamayan için öyle bir görüntüdür sadece. Hatta bakmaz bile ona. Alıcı verici ilişkisi o. Tarkovsky’nin benzetmesiydi galiba, seyirciyle aradaki mektup meselesi. Sen bir şey yazıyorsun, bir şey söylüyorsun ama karşındaki ne kadar alıyor.” –Sıdar İnan Erçelik

“Sinemacı bütün bu şeyleri anlatırken, bir hikâye anlatıcısının coşkusuyla hareket etmeli. Bazen hani seyirciyi vuran travmatik bir anlatımın sendeki karşılığı coşkudur ama o coşku şudur; “Geçti seyirciye.”” –Ersin Kana

İzleyicinin algısının da önemli olduğu noktasında ortaklaşmıştır. Buradan da ilişkisellikte, izleyicinin edilgen değil eyleyen olduğu anlaşılmaktadır. Ancak sanat eserinin bu karşılaşma alanında *all around* denilen, her yeri çepeçevre saran izleme

alanında bulunması, sanat eserini, izleyicinin algısı nasıl olursa olsun, görülen, bakılan bir şey haline getiriyor. Bu noktada Ezel Akay şu sözleri dile getirmiştir;

“Müthiş bir sanat eseri karşısında herkes ağzı açık, puta tapar gibi ona biat ediyor. Tabi kültürel farklar açıldıkça bazı sanatların işi zorlaşıyor ama üstün sanat eseri dediğimiz şey, hakikaten isterse soyut bir heykel olsun, köyde yaşayan adamın, çiftlikte yaşayan adamın -ne alakası var soyut bir heykelle- fakat öyle pürüzsüz bir kayış var, ı ışık oynuyor hiçbir şey anlamasına gerek yok, eserin kendisi bakılık bir şey oluyor. Ben ne gördüm ya, daha önce hiç görmediğim ve kesinlikle güzel olan bir şey gördüm deniliyor.” –Ezel Akay

Görüşmecilerin ifadeleri doğrultusunda, sonuç olarak, izleyici – sanatçı – sanat eseri arasındaki ilişki, sanatçının sanat eserini üretirken kullandığı kültürel işaretlere, izleyicinin algısına, sanat eserinin her yeri çepeçevre saran bir karşılaşma alanında olduğuna göre şekillenmektedir. Bu karşılaşma alanı her yeri çepeçevre sardığından ötürü zaman ve mekân aşılmalıdır ve sanat eseri yersizyurtsuzlaşmaktadır.

4.2.2.3. Yersizyurtsuzlaşma

Yersizyurtsuzlaşma daha önce söz edildiği üzere, majör olanı, başka bir deyişle hegemonik ve baskın olanı yapı bozumuna uğratmaktır. Yersizyurtsuzlaşma sanatta da mümkün olabilmektedir ve bu da sanatı direngen kılmaktadır. Sanat eseri yersizyurtsuzlaşarak zamanı ve mekânı aşabilmekte, başka bir deyişle belli bir zamana ya da mekâna kapanıp kalmamaktadır. Ezel Akay sanatın zamana bağlı olmaması gerektiğini şu sözlerle dile getirmiştir;

“Zamana bağlı kalırsa; hemen aşarız sanat eserini, hemen unutulacak hale gelir ve çok az işe yaramış olur, çok boşa enerji harcamış oluruz. Sanatla yapabileceğimiz çok daha fazla şey var.” –Ezel Akay

Bu noktada sanatın zamanı aşması gerektiğini, zamanı ve mekânı aşarak bağımsızlaşp, kendi atmosferini oluşturabileceğini söyleyebiliriz. Sedat Yılmaz ise bu konuya dair şu sözleri dile getirmiştir;

“Film zaten metnin üzerindeki değil, benim için atmosfer yaratabilme becerisidir. O atmosferi kurabilmişsek, becerebilmişsek her şey buna bağlıdır. Ses, ışık, oyuncunun yorumu ve seçtiğimiz müzikle, her şey aslında kurmak istediğimiz dünya ve o dünyanın atmosferiyle ilgilidir.” –Sedat Yılmaz

Kurulmuş olan dünya ve o dünyanın atmosferi sanatı evrenselleştirerek, ilerletebilmektedir, bu sebeple de üretilen sanat ve eseri onun yarattığı atmosfer hem herkesin hem de hiç kimsenin olmaktadır, hatta onu üreten sanatçı bile artık onun sahibi değildir. Buna paralel olarak Ezel Akay ve Reyhan Tuvi şunları söylemektedir;

“Hikâye, öksüz bir çocuk gibi bir şey, sen onu doğuruyorsun ondan sonra seni unutup. Hikâyenin beni hatırlamasına imkân var mı? Öyle bir hafızası yok. Hikâye bir şey için tasarlanmış, bir hafıza modülü o ve beni anlatsın diye değil, her bakan beni hatırlamayacak. Hikâyenin anlattığı bir şey var. Bağımsızlaşıyor ve dinleyenin malı oluyor. En güzel hikâye öyle yapılmış hikâyedir.” –Ezel Akay

“İçimde bir sinemacı, bir belgeselci dürtüsü var, ama özellikle bitirdiğinde topluma mal olması için yapılıyor. Daha çok insan seyretsin diye çabalıyorsun, niye çabalıyorsun bunu daha çok insan seyretsin, daha çok insan konuşsun, daha çok insan düşünsün ve sonra da onu salıyorsun, gidiyor birilerine, topluma mal oluyordur büyük ihtimalle onu bıraktığında nereye gidiyor bilmiyorum ama benim çekmecemde durmadığı kesin.” –

Reyhan Tuvi

Toplumla paylaşarak topluma mal olan sanat eseri, onu seyreden herkesin olabilmektedir. Her izleyen gördüğü, baktığı sanat eserinden kendine dair bir parça bulabilmekte, çünkü sanat eseri insana dair olanı göstermektedir. Buna dair Özgür Doğan şu sözleri dile getirmiştir;

“Haneke’nin filmleri bizim oluyor mu bilmiyorum yani, oluyor bir yerden, olduğu bir yer var yani. Galiba orayı arıyoruz zaten. Asghar Farhadi’de de aradığımız şey o, Lars Von Trier’de de bulduğumuz şey o, Amerikalı herhangi bir yönetmenden bulduğumuz şey de o. Tabi ki her şeyiyle bizim

yapmıyor ama ortaklaştığımız bir yer var. Hepimizin birbirimizi davet ettiğimiz bir yer var oraya dâhil oluyor bence, yani daha insanlık haline, oraya dâhil olabilir gibi geliyor bana. O yüzden de biz Güney Kore’den bir şey izleyince etkileniyoruz, çünkü insanlık haline dair bir şeye çağırıyor bizi, biz o paydanın ortağıyız gibi geliyor bana. O anlamda herkesin olabilir gibi.” –Özgür Doğan

Görüşmecilerin ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, sanat eseri üretildikten hemen sonra izlendikçe, görüldükçe bağımsızlaşabilen bir şeydir. Bundan dolayı sanat eserinin sahibi yoktur, sadece onu üreten vardır. Sanat eseri bunların yanı sıra, iktidarın çizdiği çerçevenin dışında kaldığı, karşı bir hegemonya oluşturduğu ve alternatif olduğu için de yersizyurtsuzdur. Otoriter rejimlerde bu hegemonyayı kırmanın, yersizyurtsuz olmanın çeşitli taktikleri söz konusu olabilmektedir.

4.2.2.4. Taktikler

Taktik, iktidarla direkt bir kavga olmasa bile, iktidarın yarattığı sıkışmışlığın içerisindeki yarıklardır. Aslına bakıldığında bir nevi dönüştürücüdür diyebiliriz, zira disiplin alanındakiler, ötekiler iktidarın mekanizmasında kendi çıkarlarına yönelik açık bularak, buradan ilerlemektedirler. Taktik gücün olduğu yerde, iktidarın belirlediği sınırlarda uygulanmaktadır. Bu tıpkı Foucault’nun söylediği, iktidar her yeredir, direniş de cümlesine benzemektedir. James C. Scott *Tahakküm ve Direniş Sanatları* adlı eserinde kamusal performanstan söz etmektedir, bunu taktikle ilişkilendirmemiz mümkün olabilmektedir. Kamusal performans bireylerin iktidar karşısında hayatta kalabilmeleri için, onlara dayatılan rol ve davranış kalıplarını bir gösteri, performans şeklinde uygulamaktadırlar. Bir nevi bireyler maskeyle gezmektedirler. Scott Yaşlı Tienno ile yapılmış sözlü tarihten örnekler vererek bunu açıklamaktadır. Yaşlı Tiennon, beyazlara kölelik eden bir siyahtır, beyazların siyahları küçümsediğini ve ayırttığını bildiği halde onlara, kötü davranmayarak gerçek fikirlerini söylememiştir. Burada Scott öfke duygusunu maskelemek adına Tiennon’un onlara gülümsemesinin ve onları selamlamasının taktik olduğunu söylemektedir (1995: 23-26). Sanatta da kamusal performansın gerçekleştirildiğini söylememiz mümkün olabilmektedir. Bir sinema filminde, politik bir hikâyeyi mizahi bir dille anlatmak buna örnek olabilmektedir. Ezel Akay’ın aşağıdaki sözleri bunu destekleyici niteliktedir;

“Sansürlenecek mi o zaman ben asla üretmem sanat. Hayır abi, ben buradan belki bir parmak atabilirim belli mi olur, belki o gün mutluluk verici bir şey yaparım, sansürden alakasız, sansürün de izin verdiği bir şey de yapabilirim. Ben ama durmayayım, çünkü hikâye, sanat hiç ona karşı çıkanların tahmin etmediği yerlerden de bir hareket, bir enerji veriyor. Hakikaten kakır kakır gülmek kadar sağaltıcı bir şey yok.” –Ezel Akay

Bunlar ışığında sanatın da bir taktik olduğunu söyleyebiliriz. Sanat, özellikle sinema, her ne kadar kapitalist üretim ilişkiler ağına dâhil olsa da bunun dışında kalabilmiş, üretim biçimi politik ve demokratik olan eserler de üretilmiştir. Ersin Kana ve Metin Yeğin’in bahsettikleri kendi üretimleri buna örnek teşkil etmektedir, şu sözlerle dile getirmişlerdir;

“‘Asi Ruh’ u izleyenler şey diyor; ‘Çok amatör ama çok sıcak bir film.’ Amatörlüğünün sebebi neydi biliyor musun? Biz maç öncesi bir çekim yapıyorduk, maç sırasında küçük handycam’leri³⁶ üç dört tribüne birer tane, ikişer tane, o film meselesiyle tanıştığımız arkadaşlara veriyorduk ve diyorduk ki; sinema yapma derdine düşmeyin, mümkün değil o kalabalığın içinde, ne görüyorsanız çekin, şuradan baktığınızda gördüğünüz şeyi kaydettiğine emin olun. Sizden sadece bunu istiyoruz diyorduk, şu kayıt düşmesi, kırmızı ışık yanar, bu ışık yanıyorsa kaydediyordur, buradan da bakın, görün ve bunu çekin. Görüntülerin %70’ini sinemayla falan hiçbir alakası olmayan ya da o iş için çalışan olmayan taraftarlar çekti. Onlar zaten tribünde olacağı için, yanına küçük kamera verdiğimiz arkadaşlar. ‘Asi Ruh’ un da aslında öyle bir yanı var. Demokratik bir çalışma biçimiye evet işte tam da onun şeyi.” –Ersin Kana

“Aslında bir film üzerinden bir direniş doğsa bile film üzerinden doğmaz o direniş, sokakta doğar. Gezi isyanının filmi olduğunda o film olur, bu filmi başka bir yere götürdüğünde, harekete geçirdiğin zaman direniş olur. Rüyanın ancak hatırlandığı zaman rüya olması gibidir. O yüzden biz filmleri yaparken, militan sinema yaptığımızı iddia ediyoruz, politik sinema yapıyoruz. Bunun tek nedeni anlattığımız öykülerin politik olması değil,

³⁶ Küçük el kamerası

bizim yapma biçimimiz politik zaten. Topraksızlarla gidip onlarla birlikte yaşıyorsun, direnişlere katılıyorsun, beraber yemek yiyorsun, içki içiyorsun, bir şeyleri paylaşıyorsun, dayanışyorsun. Sadece bir günlük misafirler geldiği zaman çöpler alta süpürülür ya öyle değil, doğrudan yaşıyorsun. Politik sinema budur aslında.” –Metin Yeğin

Görüşmecilerin ifadelerinden ve film yapma biçimlerinden anlaşılacağı üzere, daha özgür ve bağımsız kalabilmenin birçok taktiği söz konusu olabilmektedir. Filmi üretme biçiminin belki daha amatör ama kapitalist üretim ilişkilerinin dışında kalabilmesi, özellikle otoriter rejimlerde iktidarın engelleyebileceği, sansürleyebileceği türden hikâyeleri anlatma biçiminde daha alternatif yollar bulunabilmesi gibi taktikler uygulanabilmektedir. Filmi üretme biçiminde yaratılan dayanışma ağı ve kolektivite belki de baskı ve engellere direnmenin en faydalı yollarından biri olabilmektedir.

4.2.2.5. Dayanışma ve Kolektiflik

Sinema, diğer birçok sanat dalları gibi tek başına yapılabilen bir sanat değil, en az iki, üç kişinin bir araya gelerek yapabileceği bir sanattır. Üretim biçimi her ne olursa olsun dayanışma gerektirmektedir. Ancak film yaratıcısının kapitalist üretim ilişkilerinden bağımsız kalabilmek ya da hikâyesini özgün ve özgür kurabilmek, var olan sınırları aşabilmek adına sinema camiasında bir dayanışma ağının var olması gerekmektedir. Buna dair bazı görüşmecilerin sözleri şu şekildedir;

“Direniş sineması dediğimiz şey öyle tek başına yapılmaz. Ben burada bir şeyler yapıyorum, öbürü orada bir şey yapıyor, böyle bir direniş sineması olmaz.” –Ersin Kana

“Biz bireysel olarak bir çaba sarf ediyoruz ama bunu kolektife dökmek lazım.” –Gülten Taranç

“Bütün sanatçıların birlik halinde olması gerekiyor ve o baştaki baskıya karşı ortak mücadele etmesi gerekiyor. Orada artık sana uygulanan baskı, bana uygulanan baskı diye baskının ayrılmaması gerekiyor ve ortak bir mücadele alanı yaratmak gerekiyor. Ben bu konuda çok da başarılı olduğumuzu düşünmüyorum.” –Ayben Altunç

“Bir destek sistemi kurmak zorundayız. Çünkü hepimiz bu şeyin içindeyiz, aynı şey için mücadele veriyoruz. Birbirimize el verelim yani ne olur? (...) Mücadele ettikçe, bir şey yapıldıkça Gökhan Hocanın³⁷ dediği gibi emek hiçbir zaman yerde kalmıyor. Kalmıyor yani bu bir doğa kanunu. Bir yıl geçer, iki yıl geçer, üç yıl geçer, bir gün bir yerden bir şey çıkar. Önemli olan devam etmek diye biz de devam ediyoruz.” –Melis Birder

Görüşmecilerin ifadelerinden anlaşıldığı üzere, sinemada direniş alanının açılabilmesi için dayanışmanın olması gerekmektedir, bunun için de özel bir çaba sarf etmek, emek vermek gerekmektedir. Ancak Türkiye’de bu dayanışma ağının eksikliğinden söz edilmiştir, Ertuğrul Mavioğlu da, bağımsız olabilmenin ve direnebilmenin yolunu dayanışmada görmüştür ve bunu, şu sözlerle ifade etmiştir;

“Yönetmenin hareket alanını başka bir finansman sağlıyorsa orada işler değişiyor. O da geri adım atmak zorunda kalıyor, çünkü yapımcılık denilen bir mesele var. Bu işler nasıl olur? Kolektifler yoluyla olur. Bağımsız film çekmek, her konuda otonom kendi başına hareket edebilen kolektiflerle, kooperatiflerle, kendi gücüne dayanan ekipler ile sağlanabilir ancak. Bunun için de dayanışma ağları oluşturmanın dışında başka bir yol yok.” – Ertuğrul Mavioğlu

Bütün bunların sonucunda, iktidarın baskılarına, iktidarın sanatı kurumlaştırmasına ve kendi resmi ideolojisi için araçsallaştırmasına karşı sanatın ve sanatçının çeşitli mücadele yolları vardır. Sinema toplumdan etkilenen ve toplumu etkileyen bir şey olduğu için toplumsal algıyı etkileyip, toplumda farkındalık yaratarak direnebilmekte, zamandan ve mekândan bağımsız kalarak, izleyici ile arasında bir ilişkisellik kurarak, bir form olmaktan çıkıp, bir karşılaşma alanı yaratarak direnebilmekte, hiç kimseye ait olmayıp, herkese ait olarak, herhangi bir siyasi ideolojiye, ırka, millete, dine, dile, cinsiyete hizmet etmeyip yersizyurtsuzlaşarak direnebilmekte, iktidarın baskı ve engellemeleri karşısında, iktidarla direkt bir kavgaya girmeden, çeşitli taktiklerle direnebilmekte ve son olarak üretim aşamasında, kültür endüstrisine ve kapitalist üretim ilişkilerine dâhil olmayıp daha bağımsız kalarak, bağımsız olabilmek için dayanışma ağlarını örerek direnebilmektedir.

³⁷ “Bağlar” belgeselindeki baş karakterlerden biri.

4.2.3. Kültür Endüstrisi Kısacasında Ne Kadar Özerk Kalınabilir?

Bu bölümde sinemanın kültürel hegemonyaya rağmen ne kadar özerk kalabildiği tartışılmaktadır. Kültür endüstrisi sanatı kapitalist üretim ilişkilerine dâhil etmeye çalışarak, sanata sansür / oto –sansür uygulayarak ve sanatı baskılayarak özerk kalmasını engelleyebilmektedir. Dolayısıyla bu bölümde, baskı rejimlerinde üretmek, kapitalist üretim ilişkileri ağında üretmek / bağımsız kalmak ve sansür / oto –sansür özerkliği bozguna uğratabilir mi başlıklı üç ana tema ele alınmıştır.

4.2.3.1. Baskı Rejimlerinde Üretmek

Kültürün metalaşarak ve endüstrileşerek, bireyleri pasifize etmesi ve toplumu yönlendirmesi hegemonik bir güç kullanımının olduğunun göstergesi olmaktadır. Hegemonik güç kullanımı, sadece şiddet ile üretilen baskıyı değil, rıza ile üretilen baskıyı da içermektedir. Rıza ile üretilen baskı ise, devletin ideolojik aygıtları aracılığıyla yapılmaktadır. Sanatçı otoriter bir rejimin hâkim olduğu bir ortamda yaşıyorsa, var olan çeşitli baskılar sanatçının üretimini etkileyebilmektedir. Bu konuya dair fikirlerini Ertuğrul Mavioğlu şu sözlerle ifade etmiştir;

“Sinemacı, yazar, gazeteci yani derdi olan insanlar, bu derdlerinden yola çıkıyorlar. O derdlerinin sonuçlarını da bir şekilde ifade etmeye çalışıyorlar. Bunun için tabi ki nasıl bir ortama ihtiyaç olduğu önemli, hakikaten sansürsüz bir ortam, esas itibarıyla bir sanatçının kendi sanatını tam anlamıyla hayata geçirebildiği bir zemin üretebilir, özellikle de politik anlamda, iktidarın baskın olarak gerçekleştirmeye çalıştığı, yer ettirmeye çalıştığı fikirlerle kavga halindeyse. Onun dışında aslan belgeseli her zaman çekersin, aslan yeter ki kızgın olmasın.” –Ertuğrul Mavioğlu

Görüldüğü üzere, sanatçının nasıl bir toplumda, nasıl bir rejimde yaşadığının üretimi açısından önemli olmaktadır. Bu bağlamda baskı araçları olan devletin ideolojik aygıtları da sanatçının üretimini etkilemektedir. Devletin ideolojik aygıtları egemen sınıfın elindedir ve egemen sınıf bu aygıtları kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaktadır. Devletin ideolojik aygıtlarına medya, kitle iletişim araçları dâhildir ve bu aygıtlar manipülatiftirler. Bu noktada Sidar İnan Erçelik şunları söylemektedir;

“Medyanın manipölasyonu sanatçının üretimini çok fazla etkiler. Her anlamda etkiler. Hem ekonomik olarak etkiler, hem psikolojik olarak etkiler. Sanatçı bir açmaza girer o durumda. Ama zaten genellikle de ciddi eserler de böyle dönemlerde ortaya çıkıyor.” – Sıdar İnan Erçelik

Otoriter yönetimlerde sanatçı, devletin ideolojik aygıtları tarafından baskılanmasının yanı sıra, devletin şiddet aygıtları tarafından da baskılanabilmektedir. Buna paralel olarak Sıdar İnan Erçelik şu sözleri söylemiştir;

“Birinci kaygını devletle yaşıyorsun. Devletin istediği şekilde ürünü ortaya çıkartma kaygısı, birinci kaygı bu, birinci sansür burada başladı, ikinci sansür; festivalin kabul ettiği şekilde. İki türlü kaygılanıyorsun, bu kaygılarla nasıl şey yapacaksın? Ben burada otururken, “Ulan polis mi gelecek acaba, evimi mi basacak, hard diskimi mi götürecek?” diye kaygılanıyorum. Benim en büyük kaygım bu mesela. Bu kaygıyı sürekli aklımdan çıkartarak kurgu yapmaya çalışıyorum. (...) Sürekli kaygılar içerisindeyiz. İşte bizim sinema için de iki yönlü. Devletten gelen, otoritenin koyduğu bir kaygı var ki; bu da senin yaşamını da etkiliyor, yaşamını nasıl etkiliyor? Eğer Kültür Bakanlığından destek alamazsan sıçtın! Paran yok ne yapacaksın? Senin filmlerin öyle televizyonda, şunda, bunda iş yapan işler de değil.” –Sıdar İnan Erçelik

Sıdar İnan Erçelik’in sözlerinden de anlaşıldığı üzere, otoriter rejimlerde üretmenin birden fazla zorluğu bulunmaktadır. Ancak egemenin sahip olduğu hegemonyaya karşı bir direniş alanı yaratılabilir ve hatta iktidarın sanatçı üzerindeki baskısı sanatçının yaratıcılığını arttırabilmektedir. Bu konuya dair Dilek Çolak ve Ayben Altunç şu sözleri dile getirmişlerdir;

“Sıkıştırılmak da bazen ters tepki de verebiliyor, daha özgür de bir şey sağlayabiliyor. Benim için en azından böyle, ben sıkıştırıldığımı hissettiğim zaman daha çok üretebildiğimi gördüm, kendi deneyimim üzerinden yola çıkıyorum, çünkü daha çok çılglık atmaya ihtiyaç duyuyorum o sırada. O çılglık atma isteği de proje aslında yani. Bu basit bir kısa film de olur ya da belgesel de olur ama bir şekilde yazmak bile aslında benim için o sırada

çılgılığım haline dönüşen bir şey. O yüzden beni dönüştürdüğünü ve geliştirdiğini düşünüyorum o sıkıştırılmışlık duygusunun ya da gerçekten o sıkıştırmanın, o sansür duygusunun, bastırılmışlığın bende etkisi ters oluyor.” –Dilek Çolak

“Sanatçının üretmesi için de baskılar bir bahane. Şuanda biz Nazım Hikmet Kültür Merkezinde oturuyoruz, ben hep şuna inanmışımdır; Nazım bu kadar uzun süre cezaevinde kalmasa, bu kadar nitelikli eserler yazamazdı. Bu kötü farkındayım, ama baskılar insanı daha yaratıcı kılıyor, çünkü sen normalde düşünemeyeceğin şeyleri, bu işi nasıl yaparım diye ya da bu sistemin içinde nasıl bir delik daha açarım diye, daha yaratıcı yollar aramak zorunda kalıyorsun. Üretimini etkiliyor.” –Ayben Altunç

Baskılara rağmen üretmeye devam eden sanatçı sanatsal eylemleriyle dünyanın düzenini değiştiremeye bile provoke edebilmektedir. Bu sebeple sanatın değiştirici ve dönüştürücü gücünün olduğunu söyleyebiliriz. Tıpkı F. Lentricchia ve J. McAuliffe’nin (2004) söz ettiği gibi sanatçı bu değişimi ve dönüşümü sadece kendi çevresinde değil, kendi sınırlarını zorlayarak kültürel bir değişim yaratmaya çalışmalıdır. Sanatçı iktidarın baskılarına ve engellemelerine rağmen üretmekten vazgeçmemelidir. Bu konuya dair Reyhan Tuvi şu sözleri söylemiştir;

“Dışlanırsın, para bulamazsın, korkarsın. Ben hiçbir zaman korkuyla hareket etmedim ama şuanda ki politik iklime baktığımda birçoklarının filmlerini yapsalar bile ortaya çıkartamadıklarını görüyorum, paylaşamadıklarını görüyorum yani bunlar çok belirgin şeyler. Çünkü sanat öylesi böylesi yok yani, sanat dediğin yüzde yüz özgür olmalı, beyinler, düşünce gücü her şey tamamıyla özgür olmalı. Bir an bile düşündüğünde, bu ne düşünür ya da bittikten sonra ne yapacağım nasıl tepki alırım, bunları düşünmeden yapmalısın. Bir kere sinemacının ya da sanatçının en büyük dürtüsü, dürtüsüdür, onu yapma dürtüsüdür zaten. Onun önüne çekilen her türlü seti kabullendiğin anda elinden kaçır zaten.” –Reyhan Tuvi

Sonuç olarak, baskı rejimlerinde sanatçının üretimi zorlaşmaktadır. Ancak burada önemli olan sanatçının tavrıdır, sanatçı bunu kabullenerek yarattığını kitlelerle

paylaşmayabilir, sanatçı iktidarın sanatı araçsallaştırmasını kabul ederek, iktidarın istekleri doğrultusunda üretebilir ya da sanatçı bütün bunları kabullenmeyerek muhalif bir kimlikle hareket edip, eserini dilediği gibi yaratıp, kitlelerle paylaşabilir. Bu şekilde muhalif kimliğini koruyan yapıtlar, doğrudan ya da dolaylı olarak çeşitli müdahalelere maruz kalabilmektedirler ve kapitalizme eleştirel yaklaşan sanatçılar demokratik olmayan tavırlarla karşılaşabilmektedirler (Gürleşen, 2013: 19).

4.2.3.2. Kapitalist Üretim İlişkileri Açında Üretmek ve Bağımsız Kalmak

Adorno'ya (2014) göre, kültür endüstrisiyle beraber, sanat da tüketim malları arasına girerek şeyleşmiştir, çünkü sanat da tüketilebilir, değiştirilebilir, pazarlanabilir ve hatta satılabilir bir ürün olmuştur. Gürleşen'e göre özellikle 1980'den sonra sermayenin sanat üzerindeki hâkimiyeti artmıştır ve artık sanat eserleri kendi sanatsal niteliklerinden çok, piyasa değerleri ile bahsedilir hale gelmişlerdir, zira özel sermayenin kültürel alandaki söz hakkı artmıştır (2013: 18). Bu duruma sinema özelinde baktığımızda ise, durum benzer olmaktadır, çünkü sinema en pahalı sanatlardan biridir ve kapitalist üretim ilişkileri içerisinde olabilmektedir. Melis Birder ve Gülten Taranç bu konuya dair fikirlerini şu sözlerle ifade etmişlerdir;

“Tamamen bir pazarlama tekniği, festivaller de bu şekilde işliyor, fonlar da bu şekilde işliyor... Bazı isimler var onların bu gibi pazarlama tekniklerine belki başvurusu gerekmiyor, büyük isimler ama genelde her fon için ayrı şekilde yazıyorsun sen filmini, her festival için ayrı şekilde lobi yapmaya çalışıyorsun. Tepelere oturmuş birtakım tipler var bunlar her şeyi kontrol ediyorlar.” –Melis Birder

“Siz yapımcıya gidin, en özgün senaryoyu götürün sizden referans ister, bu etik midir, değildir. İşleyiş şudur; “Bana bir iş göster Gülten, “Yağmurlarda Yıkansam”ı oradan aldım de, sana parayı basayım, ama bu iş tutmuş olsun ki ben onun da tutacağını bileyim.” –Gülten Taranç

Bu bağlamda, özel sermayenin sinema alanında da hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Özel sermayenin global olarak gücünü arttırmasıyla sahip olduğu sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel kapitalist mantık, kurumlara sızdığı gibi sanat alanına da sızmıştır (Gürleşen, 2013: 18). Var olan kapitalist mantık iktidarın çıkarıyla ortak ilerlemekte ve

birbirini perçinleyebilmektedir. Sanatçı o mantığın dışında kalmışsa, üretimini finanse edebilmesi zorlaşabilmektedir. Bu bağlamda Sedat Yılmaz şu sözleri söylemiştir;

“Devlet topladığı vergiyi kendi parası olarak kabul eder. Bakanlık da öyle düşünüyor, benim gibi değilsen benim paramı niye sana vereyim diye, dolayısıyla bize bir şey gelmiyor. Kendisinden olmayanlara orada öyle bir fon aktarılmıyor. 2005’de o tarih yanlış olabilir, Erkan Mumcu bu fonu başlatmıştı ve ciddi bir şekilde sinema sektörü de hareketlenmişti. 2000’lerde sinema sektöründe hareketlenme varsa sebebi budur. Bu fon bir filmin çekilmesini sağlamıyor, bir projenin harekete geçmesini sağlıyor. Diyelim ki üç bin lira, beş bin lira size oradan bir destek çıkıyor. Başka yerlere desteğe gittiğinizde, uluslararası yerlere, orada ilk baktıkları şey, kendi ülkenden destek var mı? Kendi ülkenden bir desteğin varsa; oradan da bir şey çıkma ihtimali çıkıyor, yoksa zaten oradan da bir şey çıkma ihtimalin olmuyor. Biraz daha oradan buradan bir şeyler eklediğinizde film çekme ihtimaliniz artıyor. Türkiye’de ticari olmayan film çekenlerin hemen hepsi bu şekilde film çekti.” –Sedat Yılmaz

Sanatçının kapitalist üretim ilişkileri ağının dışında kalması ya da muhalif eserler ortaya koyması sonucunda iktidarın baskısına maruz kalabildiğini söylemiştik. Bunun yanı sıra sanat eseri de bu baskıyla yüz yüze kalabilmektedir. Başka bir deyişle, o sanat eserinin, bir filmin kitlelerle paylaşımı engellenebilmektedir. Aynı zamanda ticari kaygı gütmemiş, daha kendi yolunda akan filmler sinema salonlarında gösterilemeyip, daha küçük mecralarda paylaşılabilmektedir. Buna karşın, para harcanarak çekilmiş filmler ise, harcananın geri kazanılabilmesi adına sinema salonları gibi daha büyük mecralarda gösterilmektedir. Bu bağlamda Özgür Doğan şu sözleri dile getirmiştir;

“Şunu yapamıyorsunuz; film bitti ben bunu internetten dağıtayım ve herkes izlesin, ama zaten biz bunun için film yapıyorduk. Burada bir çelişki var ve biz bunu çözemiyoruz, benim zaten sinemayı bırakma nedenlerimden birisi bu. Biz niye bu işi böyle yapıyoruz? Amatör ruh gidiyor, dolayısıyla daha arayışçı, daha cesur, daha deneysel işler yapamaz oluyorsunuz, çünkü bir ortalamaya yaklaşmanız lazım. Çok ciddi riskler bunlar, bir milyon lira para. Bizim gibi insanlar hayatlarında yan yana göremiyorlar, ama biz bir

film için bu parayı harcıyoruz. Şimdi dolayısıyla kafa şöyle çalışıyor; benim bu parayı bir yerden çıkarmam lazım, çünkü yapı seni buna zorluyor.” –

Özgür Doğan

Özgür Doğan filmin dağıtımı ve kitlelere ulaşması noktasında yaşanan sıkıntıları dile getirerek, yapının bazı şeylere izin vermediğinden söz etmiştir. Ancak buna alternatif sunan Ersin Kana ve Ezel Akay şu sözleri dile getirmişlerdir;

“En az şikâyet edeceğimiz nokta, herkesin en çok şikâyet ettiği yer. Sen bu kadar dijital bir çağda dağıtım meselesinden bu kadar şikâyet etmemelisin, her şeyin bu kadar yeni olduğu anda, yollar düşünmen gerekiyor. Nasıl daha çok insana ulaşırım yollarını, ama hala yirmi yılın şeyi, işte bizim filmlerimize de sinemalar çok salon vermiyor falan, evet ama sen artık her evde bir sinema ortamı varken girebilmelisin oraya. Buna kafa yormak, buna kafa yoran on tane adamın illa bir portal açmasına gerek yok, birtakım portallara girmek, filmlerini orda göstermek, buralarda var olmak bu senin yaptığın filmi yaşatan şey değil midir zaten?” –Ersin Kana

“Aslında sinemanın çok çok değiştiğini daha da değişeceğini, bu dijital platformların ve internetin, sinemayı da etkileyen başka türlü bir özgürlük ve yaratıcılık alanı da yarattığını görmek lazım. (...) Teknik bir gelişmeye bakarken, tamam yarın daha iyisi de olacak diyerek bakıyoruz bu yüzden de seyirci ve hikâye anlatıcısı ilişkisine konsantre olmak, işin yalnızca yaratıcı tarafıyla ilgilenmek, örgütlenme tarafıyla ilgilenmek, hikâye anlatıcıları olarak teknolojiyle çok ilgilenmemek, fakat takip etmek gerekiyor. İnternet ve teknolojiler hikâye anlatıcılarını özgürleştiren bir şey aslında.” –Ezel Akay

Sermayenin sanat özellikle de sinema alanını kuşatmasına karşılık alternatif yollar olduğunu söyleyen Ersin Kana ve Ezel Akay’ın söylediklerine ek ve örnek olacak şekilde, filmini kendi bulduğu yollar ve kendi çabasıyla dağıtan Gülten Taranç’ın sözleri şu şekildedir;

“Aslında filmin dağıtımını da kendim yaptım. Türkiye’de böyle biri yok. Baya koltuğumun altına filmi alıp, salonlara gidip, benim böyle bir filmim

var, kredi çekip yaptım dedim. Daha bombası var; Türkiye’de salon bulmak dert değil, seyirci bulmak dert, ben salonlara seyircimle gidiyordum. Adama diyordum ki; ben şu seansa geleceğim sen bu DCP³⁸’yi al, DCP’yi de evde bastım, düşünebiliyor musunuz? İnsanlar on bin lira para veriyor, ben onu evde bastım ya, merdiven altı. Bu şekilde sinema salonlarını ikna edip, beş bin beş yüz kişiye bu şekilde filmi izlettirdim, seyircileri topladım yani. Toplayıp toplayıp götürüyordum.” –Gülten Taranç

Sinema Özgür Doğan’ın dediği gibi, daha kapitalist bir yapının içinde yer edinebilmektedir ancak buna alternatif yollar da üretilebilmektedir. Ersin Kana ve Ezel Akay’ın söz ettiği, internetin ve genel olarak teknolojinin olanakları bu alternatif yollara örnek teşkil edebilmektedir. Sinema bir sektör olarak, kapitalizmin içinde varlığını sürdürebilir aynı zamanda daha alternatif yollarla da ilerleyebilir. Buna paralel olarak Özgür Doğan ve Ezel Akay şunları eklemiştir;

“Bir sektör olarak giden bir hal var, kültür endüstrisi dediğimiz bir yapı var, bir de bunun içine dâhil olmayan, ticari kaygılar gütmeyen başka bir mecra var.” –Özgür Doğan

“Şimdi ben sinema öğrencilerime daha ders verirken, en başında soruyorlar; hocam bizim film çekmek için ne yapmamız lazım, film çekmeniz lazım diyorum. Daha önce, bundan otuz yıl önce söylesem gülerlerdi bana, deli misin derlerdi, çünkü dört yüz bin dolar kameranın kendisi, bir tanesi yüz dolar olan filmlere kaydediliyor, böyle bir şey imkânsızdı. Bir cep telefonuyla şaheser bir hikâye anlatabilirsiniz, yirmi kere anlatamayabilirsiniz ama sinema filmi yapmak istiyorsanız geçmişteki birçok ahlaki probleminden kurtulup kendi başınıza biraz solipsist, biraz yalnız bir şey bu ama kendi başınıza yapabilirsiniz, hikâye anlatabilirsiniz veya otursunuz bilgisayarın başına nefis bir kaligrafik animasyonla değil mi, ben çok güzel şeyler seyrettim, dünyada çok yaratıcı insan var, müthiş hikâye anlatıcıları var ve tek başlarına yapabilecekleri şeyler var bunların. Böyle bir yelpaze açıldı, çok bağımsız olmak istiyorsan dayanabileceğin, kullanabileceğin bir teknoloji var ve bulabileceğin bir seyirci var, hayır ben

³⁸ Bir çeşit dijital film çıktısıdır. Görüntü ve ses için özel bir formatı içermektedir.

bağımsızlıktan daha fazla önemsiyorum anlattığım hikâyeyi, ben ne olursa olsun orada kendi anlatmak istediğimi anlatabilirim kavgasına girebileceksen o yolla da gidebiliyorsun.” –Ezel Akay

Globalleşmeyle beraber toplumda gerçekleşen büyük dönüşümler, sanata da sıçramış ve bununla birlikte sanatta nitelik, içerik ve özerklik sorunsallarını ortaya çıkartmıştır. Bunun sonucunda sanatta eleştirel, muhalif ve bağımsız olamama gibi problemler ortaya çıkmıştır (Gürleşen, 2013: 18-19). Bu problemlerin ortaya çıkmasında en büyük rol kültür endüstrisinin olmuştur ve sinema özelinde bağımsız kalabilmek zorlaşmıştır. Ki aynı zamanda sinema, en pahalı sanatlardan biridir. Bu konuda Ertuğrul Mavioğlu ve Sedat Yılmaz’ın fikirleri şu şekildedir;

“Bağımsız sinema sadece ve sadece kendine ait kaynaklarla yapılan ya da hakikaten o alana dair birtakım karşılıksız kaynakları içeren bir şey olabilir, ama dünyada karşılıksız kaynak diye bir şey ben bilmiyorum. Ben sana para veriyorum, git şu filmi çek, nasıl çekersen çek gibi bir dünya görmedim ben, hiçbir zaman da olmaz.” –Ertuğrul Mavioğlu

“Sinema üretimi, doğrudan doğruya finans ile ilgili ve bu yapacağınız sinemanın sanatsal değerini teknik kalitesini doğrudan doğruya ilgilendiren bir şey. İşin siyasi tarafı bir yana, dolayısıyla büyük parayla bu kadar zorunlu bir ilişkisi olan sinema otonom bir alan olmakta her zaman zorlanacaktır. Sanatın doğasında olan bir şey değil, üretiminin doğasında olan bir şeyle ilgili.” –Sedat Yılmaz

Sinemanın bağımsız yapılabilmesi için kendine ait kaynaklarının olması gerektiğini söyleyen Ertuğrul Mavioğlu ve parayla sinemanın direkt bir ilişkisi olduğunu ancak bu ilişkinin sanat boyutuyla değil üretim boyutuyla ilgili olduğunu söyleyen Sedat Yılmaz sinemanın otonom bir alan olmakta zorlanacağını iddia etmektedirler. Sinemanın üretim ilişkileri ve üretim koşulları ile ilgili olduğunu söyleyen Özgür Doğan şunları dile getirmiştir;

“Şimdi sen otuz kişiyi götürüyorsun, biz Elbistan’a götürdük. Otuz kişinin sana bir haftalık maliyeti yüz elli, yüz altmış bin lira, orada bir gün bile kaybetmek istemiyorsun, o işi bitirip, bir an önce dönmen lazım. Herkes

bunu biliyor, sen orda patronsun, sen istediğin kadar sosyalist ol, istediğin kadar devrimci ol bu hiçbir şeyi değiştirmez, o yapı öyle kurulmuş çünkü sen bu yapı içinde ben film yapacağım dediğin anda o yapı çalışmaya başlıyor. Buradan bize bir otonom alan çıkmaz yani. Şunu diyebilirsin; biz nasıl ki “İki Dil Bir Bavul” u öyle çektik, iki kişiydik Orhan’la yemek de beraber pişiriyorduk biz, arabayı da beraber kullanıyorduk, kamerayı Orhan kullanıyordu, ben sesi yapıyordum, geri kalan her şey ortaktı, beraber kurgu yapıyorduk, beraber deşifre yapıyorduk, beraber ses yapıyorduk tamam mı? O başka bir alan orada ben otonomdan bahsederim, başka bir üretim biçiminden bahsederim. Sen şimdi üretim şartlarını koşullarını değiştirmedeğin, üretim ilişkilerini değiştirmedeğin sürece gerisi bana yalan geliyor, çok iddialı laflar, yalan demeyeyim de bana naif geliyor yani.” –Özgür Doğan

Özgür Doğan sinemanın, özellikle finansal olarak sıkışmış olduğunu, üretim ilişkileri ve üretim şartları değişmediği sürece bağımsızlaşamayacağını dile getirmektedir. Ancak buna karşılık Ayben Altunç sinemanın bağımsız yapılması gerektiğini ve kendisinin filmlerini tam bağımsız yaptığını şu şekilde dile getirmiştir;

“Ben bütün filmlerimi bağımsız yaptım. Evet, “Eylülün Kadın Yüzleri” o zaman Kültür Bakanlığından çok küçük bir destek aldı, ama bağımsız olmak benim için çok önemli, çünkü ben politik işler yapıyorum ve politik işler yaparken de bir yerden para almak istemiyorum. Para almadığın zaman o’cuların filmini yaptı, bu’cuların filmini yaptı, bilmem ne fraksiyonuna yakın film yaptı laflarından bir kere kendini kurtarıyorsun ve tamamen kendi kafandaki işi yapıyorsun. Biri sana getirip de üç bin lira, beş bin lira, on bin lira neyse, sana para veriyorsa o zaman o film için söz sahibi olmak istiyor. Benim ideolojimi sen yansıtmamışsın diyor, şunla bunla görüşeceksin diyor, o da o filmin içinde olacak. Afaki örnek veriyorum, ben yaşamadım ama yaşayan arkadaşlarım var, bu başka bir şey. Sen bağımsız, kendi öz kaynağınla bir şey yapmaya çalışırsan kendi kafandaki işi daha rahat yapabiliyorsun.” Ayben Altunç

Sonuç itibariyle sinema yalnızca siyasal baskıya değil, ekonomik baskıya da maruz kalabilmektedir. Sinema her ne kadar kapitalist üretim ilişkilerine dâhil olsa da, ekonomik ve siyasal baskıdan kurtulup, bağımsız kalabilmenin çeşitli yolları mevcut olabilmektedir. Önceden de söz edildiği üzere, ekonomik ve sansür gibi var olan politik baskılardan sıyrılabilmek adına, bağımsız ve politik sinema yapan ve bunu destekleyenlerin kolektif hareket etmeleri ve dayanışmaları çözüm yolu bulabilmek adına bir adım olabilir. Bu duruma yine yukarıda söz edilen fon platformları ve sivil toplum kuruluşları ekonomik olarak yardımcı olabilmektedir.

4.2.3.3. Sansür / Oto – Sansür Özerkliği Bozguna Uğratabilir mi?

Sansür sinema tarihinde dönemin iktidarına bağlı olarak devamlı değiştirilip, dönüştürülmüştür, başka bir deyişle her yeni iktidar sansür kanunlarını, tüzüklerini kendi istek ve kararları doğrultusunda yenilemiştir. Sansür Metz'in (aktaran Güçhan, 1993) kavramsallaştırmasına göre, üç tiptir; ekonomik, ahlaksal ve politik. Politik sansür filmin dağıtımında, ekonomik sansür filmin prodüksiyonunda devreye girmektedir, ahlaksal sansür ise, filmin oluşturulma sürecinde ortaya çıkmaktadır. Politik ve ekonomik sansür ahlaksal sansüre göre daha kurumsaldır. Bu konuyla ilgili Sıdar İnan Erçelik şu sözleri dile getirmiştir;

“Eğer sen muhalif bir film bile yapsan Kültür Bakanlığından destek almışsan bir defa, zaten o yola girmişsin demektir, mecbursun yani. Onun söylemine, bir yerde mutlaka ya oto – sansürle ya da direk onların sansürüyle zaten maruz kalıyorsun. Bizde iki tip sansür vardır. Sadece bir tipi konuşulur ama bizde iki tip sansür vardır. Biri devletin yani şuanda güncel siyasetin belirlediği sansür, bir de onun dışında ekonomik sansür vardır. Bizde senarist 15 tane güvercin yazar, sete gelinceye kadar 1 tane güvercin kalır, o da hayatta kalabilirse. O 15 tane güvercin çekim gününe kadar ölür, “Martıyla devam et.” der.” –Sıdar İnan Erçelik

Bu bağlamda sansürün yalnızca yapım aşamasında değil dağıtım aşamasında da ortaya çıktığını görmekteyiz. Sedat Yılmaz bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir;

“Devletin yaptığı sansür, bakanlığın yaptığı da sansür. Müdahale ediyor, etraftan çok duyuyorum. Hem senaryo hem çekim aşamasında hem çekim sonrasında. Bu

sahne böyle olmaz yoksa kriz olur bilmem ne olur. Yönetmen, yapımcı dikkat etmek zorunda kalıyor. Korkutucu bir şey. Bir tane bir şeysin sen karşısında devlet var mahkeme var. Sonrasında o kapıların kapanması insanların rahat rahat göze alabileceği bir şey olmuyor.” –Sedat Yılmaz

Sedat Yılmaz’a göre film yapımının her evresinde uygulanan sansürle başa çıkmaya çalışmak herkesin kolay kolay göze alabileceği bir şey olmamaktadır. Burada görüşmecilerin ifadelerine göre ortaya iki alt tema çıkmaktadır. İlk olarak, film yaratıcıları bununla savaşıp, sansürü kabul etmeyip filmlerini göstermeyebilirler ya da tam tersi ikinci olarak da filmi kitlelerle paylaşabilmek adına sansürü kabul edebilir veya eserlerine oto – sansür uygulayabilirler. Bu tamamen tercihle ilgili bir durum olmaktadır.

Sansürün / oto- sansürün kabul edilebilirliği

Bu konuya dair Ayben Altunç, Ersin Kana ve Ezel Akay’ın fikirleri şu şekildedir;

“Oto – sansürü uyguluyorsun. Niye uyguluyorsun, ben de uyguluyorum, o zaman yaparken uygulamamıştım ama şimdi yeni bir şey çalıştığım zaman mecburen uygulamak zorunda kalıyorsun, çünkü esas amacın o işi yapmak. O işi yaparken tabii ki çok temel şeylerin var, o çok temel şeylerine oto – sansür uygulamayacaksın, anlatmak istediğin hikâyenin özüne zarar getirmeyeceksin, ama daha yanda kalan, daha tarihi şeyler varsa, o hikâyede de onlar da birbirlerini rahatsız ediyorsa, mesela bu dönemde ben onları törpüleyebiliyorum kendi adıma, çünkü benim için temel amaç filmi ortaya çıkarmak.” –Ayben Altunç

Ayben Altunç hikâyenin özüne zarar gelmeden, sadece törpüleyebilmek adına eserine oto – sansür uygulayabileceğini dile getirmektedir, zira temel amacının filmi yapabilmek ve paylaşabilmek olduğunu dile getirmiştir. Ersin Kana da sansürle alakalı tecrübesinden söz ederek, filmini insanlarla paylaşmak istediğini dile getirmiştir;

“Bizim “Yeşil Kırmızı” iki kere bakanlığa gitti, geçmedi sansürden. İnternetteki versiyonuyla DVD’deki versiyonu aynı değil filmin, DVD’deki

versiyon iki dakika kısa. Birçok plandaki görüntüler değiştirildi, kısaltmadan değiştirildi, çünkü bizim önümüze şöyle bir liste geldi, bunlar bunlar olamaz diye. Piyasada satılan bir CD’de, yani yasal satılan, yasal bir şarkının bu filmde olmasını kabul etmediler. Filmden çıkarın dediler, şarkının yasaklılığı yok, şarkıyı koyduğum yerde şiddeti öven bir şey yok. Bazen tam o manipölasyonu yaparsın, şarkı birden orada bambaşka bir yere götürür, hayır öyle de değil, bir otobüsün içinde dinliyorlar şarkıyı filmde, bunu koyamazsınız, çıkartacaksınız yoksa bandrol vermiyoruz dediler. Mezarlık sahneleri var, mezarlıklarda yeşil sarı kırmızı renkler var, onları istemiyoruz dediler, biz de normal düz mezar koyduk oraya. Şimdi önümüzde iki tane seçenek vardı; ya diyecektik ki devlet bizim filmimizi yasaklıyor, biz bunu kabul etmiyoruz, doğrusu da budur, ama öyle günlerden geçiyoruz ki, hatta o zaman, ülkenin muhalefet partisinin başkanını tutukladılar ve üç gün konuşuldu. Benim filmimi yasakladıklarında, 15 dakika konuşsalar büyük olay sayarım, hâlbuki ben onu insanlara izletmek istiyorum.” –**Ersin Kana**

Ersin Kana sansüre rağmen, hikâyenin aslına dokunmadan filminin belirli yerlerini değiştirerek filmini kitlelerle paylaşmayı tercih etmiştir. Önemli olanın hikâye anlatmak olduğunu vurgulayan Ezel Akay ise şunları dile getirmiştir;

“Sansürlendi, sansürleneceği kesin o zaman yapmayayım diyor muyuz? Diyemiyoruz. Sansürlü sansürlü olsun diyoruz. Tamam, okey. Ben kendi adıma böyle diyorum. Sansürlenecek mi o zaman ben asla üretmem sanat. Hayır abi, ben buradan belki bir parmak atabilirim belli mi olur, belki o gün mutluluk verici bir şey yaparım, sansürden alakasız, sansürün de izin verdiği bir şey de yapabilirim. Ben ama durmayayım, çünkü hikâye, sanat hiç ona karşı çıkanların tahmin etmediği yerlerden de bir hareket, bir enerji veriyor. Hakikaten kakır kakır gülmek kadar sağaltıcı bir şey yok. Hiç siyasi olmayabilir, sansür hiç ilgilenmeyebilir. Sansür hiçbir zaman kolay kolay Kemal Sunal’ı sansürlemedi. Kendisi sosyalistin danskasıydı. Gerek duymadı ama gerek duymamakla da büyük hata yaptı. İsteddiği şey olmadı sansürün. Sansür koyarak yapmaya çalıştığı şey, sansür koymadığı filmler

yüzünden olmadı. Olmayabiliyor. Tabi insan giderek özgürlüğünün kısıtlandığını, istediğini üretemediğini görerek üzülebilir, sıkılabilir, bunları yapmak istemiyorum diyebilir, bütün bunlar gelir başına insanın ama dünya dönüyor devamlı. Bugün sansür var, yarın yok, bugün kararım, bugün kırmam, ben devamlı hikâye anlatayım da... Ondan vazgeçersem çünkü artık başka bir insan olmam, başka bir hayat sürmem gerekir.” –**Ezel Akay**

Sansürün / oto – sansürün kabul edilemezliği

Sansür var diye üretmemeyi tercih etmeyen Ezel Akay’a göre, istediğin gibi üretememenin can sıkıcı bir şey olduğunu ancak yine de sansüre rağmen, hikâye anlatmanın önemini vurgulamıştır. Ancak böyle düşünmeyen Ertuğrul Mavioğlu ve Dilek Çolak ise şu sözleri söylemiştir;

“Şu sansür denilen şey devletin bunca yıldır yaratmış olduğu algının devam etmesi için gösterilen bir otoriter baskı mekanizması. Ya bunun karşısında direneceksin, tavır alacaksın ya da onun istediği bir dil kullanacaksın ki o da oto-sansür demek oluyor, o da sansürden -bana sorarsan uzun yıllar gazetecilik yapmış biri olarak- hiçbir farkı yok, daha beter bir şeydir, çünkü karşındakinin neye hayır diyeceğini bilmediğin halde o mutlaka olsa olsa buna daha iyi der deyip, gerçekleri eğip bükmeye yol açar ki bu da yapmak istediğin belgeselciliğin ruhuna ya da gazeteciliğin ruhuna, gerçeğin ruhuna, hakikatin ruhuna tamamen aykırı olan bir zemine kaymak demektir. Öyle yapacaksan hiç yapma evinde otur, gerek yok. Limon sat, onurlu yaşa! İlla filmci olmak zorunda olmak değilsin yani. Zeki Demirkubuz bunu özetledi; devletle mukabele etmeyi bilmeyen film çekmesin dedi. Çok özet bir cümledir bu, doğrudur. Biz buna benzer çok cümle ettik ama bu hap gibi bir laf.” –**Ertuğrul Mavioğlu**

“Bir kere zaten oto-sansür denen bir şey var, kendini sansürlüyor yazdığı şeyle, çünkü yazdığı şeye bütçe verebilecek yerlerin sayısı çok sınırlı. Kültür bakanlığına proje yollayacak ama ne yapıyor sansürlüyor senaryosunu, devletin sansürlemesine bile gerek kalmadan bunu kendisi yapıyor, çünkü o bütçeyi alabilmek için, alabileceğine inanıyor. Çok politik söylemlerin

olduğu bir hikâye de olmasına gerek yok, bir sokak hikâyesi yapıyorsundur o sokak ağzını bile yumuşatması, küfürleri yumuşatıyor, atıyorum muhafazakâr bir çevrede geçen bir hikâyeyse, o muhafazakâr çevreyi muhafazakâr çevre olarak adlandırmıyor, çünkü neden o paranın geleceği, o kaynağın gelme ihtimali olan bir yerde aman ağzımızın tadı bozulmasın mantığı. E şimdi sen en başından bir senarist olarak, daha duyarlı olduğunu, politik işler yaptığını söylediğin birisi olarak bunu yapıyorsan ne kadar doğru bir yerde olabilir ki sinema toplumda? –Dilek Çolak

Sonuç olarak sansür, yalnızca politik olmamakta ekonomik olarak da uygulanabilmekte, aynı zamanda sadece devlet tarafından değil, ahlaksal sansür olarak sanatçının kendi uyguladığı oto – sansür olarak varlığını gösterebilmekte ya da diğer sosyal güçler tarafından da sanatçının maruz kaldığı bir şey olabilmektedir. Sanatçı filminin yasaklanması ve kitlelere ulaşmaması ihtimalini göze almayarak, filminin sansüre / oto – sansüre maruz kalmasına izin vermek zorunda kalabilmekte, sansürün her türlüünü reddedip, film yapmamayı ve yaptığı filmi paylaşmamayı da göze alabilmektedir. Bu tamamen bir tercih meselesi olmaktadır. Ancak kabul edilmelidir ki sansür güç sahipleri tarafından uygulanmaktadır ve yasaklayıcı bir süreçtir ve resmi ideolojiye göre şekillenmektedir. Resmi tarih de resmi ideoloji tarafından kurgulanmaktadır ve buna alternatif olarak grupların, toplumun bir karşı – belleğinden söz edebiliriz. Sinemanın ise resmi ideolojinin inşa ettiği tarihe alternatif olan toplumsal belleğin oluşumunda, yaşanan deneyim ve travmaları söze ve görüntüye döktüğünden dolayı önemli bir yeri vardır.

4.2.4. Toplumsal Bellek ve Sinema İlişkisi

Bu bölümde sinema ve toplumsal bellek ilişkisi kuram ve görüşmecilerin ifadeleri örtüşürülmesiyle incelenmektedir. Bu, toplumsal belleğin şimdide kurgulanması, resmi tarihe alternatif karşı – bellek inşasında sinema, sinema toplumsal bellek oluşumunda nerededir / sinema belgeleyerek unutması engelleri mi ve sinema travmaları iyileştirir mi başlıklı 4 ana temada ele alınmaktadır.

4.2.4.1. Toplumsal Belleğin Şimdide Kurgulanması

Toplumsal bellek devamlı yeniden inşa edilen bir şeydir bu sebeple de dinamiktir. Bellek hatırlar ve unuttur, bu da içinde bulunulan zamanın güç dengelerine göre şekillenmektedir. Bu bağlamda belleğin yeniden inşası şimdiki zaman içerisinde gerçekleşmektedir. Sarlo'nun (2012) da söz ettiği üzere, geçmişini anmak, şunda yapılan bir etkinliktir ve bu doğrultuda geçmiş şuanın hegemonyası altında yeniden kurgulanabilmektedir. Şimdiki zamanın siyasi, toplumsal, kültürel, ekonomik gündemi geçmişini yeniden inşa edebilir, zira bugün hatırlanan geçmiş, bugünün bilgisiyle hatırlanmaktadır. Dolayısıyla geçmiş, sabit, öylece duran bir şey değildir. Bu konuya dair Özgür Doğan şu sözleri dile getirmiştir;

“Geçmişini bir yerde dondurup bunlar oldu ve bitti demek, bu tarihsel bakış halinden, bizi ayıran şey bence ya da ayırması gereken şey yine bu ideolojik meselede. Tarih bu kadar, burada, bugünden bağımsız ve orda donup kalmış bitmiş bir mesele değil, sürekli devam eden ve sürekli dönüşen ve sürekli aslında öğrendiğimiz, yeniden baktığımız bir şey. O bir yerden sürekli bugünüme değişiyor, öyle bir bağlantıyı da korumak hani tırnak içerisinde daha alternatif ve tartışma açacak bir yer.” –Özgür Doğan

Özgür Doğan'ın da sözlerinden anlaşıldığı gibi geçmişin bugünüme değmesi, bugünümüzün de geçmişe değerek, onu devam ettirmesi ve dönüştürmesi geçmiş ve bugün arasındaki ilişkiyi göstermektedir. Sarlo'ya göre, geçmişini bugünde yakalamak bugünün de yakalanması demektir ve anıların zamanı da şimdiki zamandır. Anıların hatırlanması, unutulması, unutturulmaya çalışılması ya da unutulmuş gibi yapılması bugünün ideolojisine göre şekillenmektedir. Geçmişin şimdide hatırlanması ve gösterilmesinde, sinemanın büyük bir işlevi olabilmektedir. Özgür Doğan bu konuya dair şunları ifade etmiştir;

“Bellek sadece senin o anda yaşadığın şeyi kaydetmez, sürekli geçmişe referans veren bir şeydir, çünkü temsil gücü çok yüksek sinemanın. Böyle bir algısı var yani, kitaptan, müzikten, herhangi bir resimden daha güçlü bir temsil yeteneği var sinemanın.” –Özgür Doğan

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, sinemanın bugünün temsil edilmesinde önemli bir yerinin olduğu gibi, geçmişin temsil edilmesinde de önemli bir yeri olmaktadır. Sinema hatırlanan, unutilan, resmi ideoloji tarafından kurgulanmış tarih tarafından unutturulmaya çalışılan, unutulmuş gibi yapılan anların, deneyimlerin ya da travmaların temsil edilmesinde çok güçlü bir dile sahip bir sanattır.

4.2.4.2. Resmi Tarihe Alternatif Karşı – Bellek İnşasında Sinema

Nietzsche'ye (2015) göre, tarih, bugünü ve geçmişi korumadan kurgulanırsa, soysuzlaşabilir. Dolayısıyla tarih geçmişi ve bugünü koruyarak oluşturulmalıdır, geçmişi hatırlamak, hatırlananlarla yeniden inşa etmek yaratma gücünü arttırmaktadır. Ancak tıpkı Sönmez'in (2015) de söz ettiği üzere, resmi ideolojinin kurguladığı resmi tarih, ulusal bir kimlik yaratma yolunda geçmişi eğip bükebilmekte, yaşananların üstünü örtebilmektedir. Bu da Foucault'nun (2014) söz ettiği etik alan meselesinde, etiğin iktidar tarafından, iktidarın istediği şekilde kurulması anlamına gelmektedir. Ancak bütün bunlara rağmen, alternatif bir karşı – bellekten söz etmek gerekmektedir ve bu karşı – belleğin paylaşılmasında, duyulur ve görünür hale gelmesinde sinema büyük bir rol oynamaktadır. Özgür Doğan bu konuya dair fikirlerini şu şekilde ifade etmiştir;

“96 – 97’den sonra temel tabu konularda, devletin yazdığı bir resmi tarih var mesela, bu kırıldı. Bu önce çok küçük küçük oldu, çok küçük örneklerde, beş on bin kişiye ulaşan filmlerde ama mesela bunun örnekleri çok fazla arttı. Biz Ermeni Soykırımına dair bir sürü iş gördük, Kürtlere dair bir sürü iş gördük, Alevilere dair bir sürü iş gördük. İşlerin tekil örnekleri üzerinden iyidir kötüdür tartışmıyorum ama bir alan açıyor dolayısıyla bu algı baya değişti ve biz bunun sonuçlarını uzun vadede göreceğiz. İnanılmaz bir tartışma alanı açtı aslında ve yeniden bir kurgu alanı açıldı. Bizim inkılap tarihinden öğrendiğimiz gibi değil bu işler. Dolayısıyla başka bir şey dönüyordu daha kişisel olan ama yine de bu kişisel denkleme geldiği toplumsal olan vardır ve aslında baktığın zaman 90’ların sonu ve 2000’ler hep bunlarla geçti Türkiye’de. Bütün tarih en azından belli insanlar için yeniden kuruldu ve bu ötekilerle de kalmıyor diğer insanlar da iyi kötü biliyor, çünkü bu böyle yayılan bir şey, dinamik bir şey sabit kalmıyor. Ben öğrendim işte soyumu bunla kalmıyorum ya, bunun benden hayata bir

döngüsü oluyor ve yeniden bir tarih yazımına yol açıyor yani.” –Özgür Doğan

Özgür Doğan’ın ifade ettiklerinden de anlaşıldığı üzere, formel olan resmi tarihe alternatif bir karşı –belleğin inşasında sinema önemli bir rol oynamaktadır. Kurgulanmış olan resmi tarihi değiştirmese de buna bir tartışma alanının açılmasında, gerçekte yaşananların insanlarla paylaşılmasında, belleğin dinamikleşerek inşa edilmesinde, Özgür Doğan’ın dediği gibi kişisel denkleme geldiği toplumsalın da dönüşümünde, başka bir deyişle özel olanın politik olmasında sinemanın çok büyük bir önemi söz konusudur. Sinemanın bu noktada ne kadar mühim olduğunu vurgulayan Ertuğrul Mavioğlu şu sözleri dile getirmiştir;

“80’li yıllardan beri bir şekilde hapishaneyle teması olan, orada uzun süreler yatmış bir insan olarak bunu kimse yapmazsa ben yapmalıyım diye düşündüm ve kendimi öyle motive ettim. Hikâye şöyle bir şeydi; Elazığ’da, sorgu yerlerinden bir tanesinde bir arkadaşı sorgulayan üst düzey bir asker, “Öyle bir kuşak yaratacağız ki, sizden haberleri bile olmayacak” diyor. Biz tam tersine, onların yaratmış oldukları kuşağın fikrini, aslında gerçeklik bu değil deyip değiştirmek gibi bir yükümlülükle karşı karşıyayız.” –Ertuğrul Mavioğlu

Resmi tarih görüldüğü üzere, geçmişini egemen olan üzerinden kurgulamaktadır, Nora’nın (2006) da söz ettiği üzere geçmişin bir tasavvurudur. Ancak resmi tarih güç odakları tarafından geçmişini tasarlanmaktadır ve böylece gelecek de buna göre kurgulanmaktadır. Ancak alternatif bir karşı – bellek sanatla özellikle de hem görsel hem işitsel olarak temsil gücü yüksek olan sinemayla görünür ve duyulur kılınabilmektedir. Bu bağlamda Ertuğrul Mavioğlu şunları dile getirmiştir;

“Bizim tek gücümüzün inatçı olmamızdan gelmesi lazım. Eğer kendimizi sanatla, bilimle, gerçekte, hakikatle uğraşan insanlar olarak görüyorsak; tüm bu baskıya, finansal zorluklara, güvenlik problemlerine karşı aklımızı biraz daha fazla çalıştırıp, daha fazla çaba sarf edip, bir irade koyup onun üzerinden bellek sorunsalının resmi cepheden değil de gayri-resmi cepheden tanımlamasını yapmak gibi bir yükümlülükle karşı karşıyayız.

Yok, öyle görmüyorsak; bir laf vardır; sessiz kalan dilsiz şeytandır, o sessizliğin içerisinde dilsiz şeytan rolünü üstlenirsin ve işin içinden çıkarsın.” –Ertuğrul Mavioğlu

Sonuç olarak sinema susturulmuş, ötekileştirilmiş, ezilmiş, sömürülmüş ve azınlık olanların belleklerini görünür, duyulur ve paylaşılr kılarak, belleklerinin iktidar tarafından inşa edilmiş bir tarihle silinmesini, belleklerindeki anların, deneyimlerin ya da travmaların unutturulmasını engelleyebilmektedir. Bu sebeple toplumsal belleğin oluşumunda önemli bir yere sahiptir, çünkü unutmaya, unutturulmaya engel olabilmektedir.

4.2.4.3. Sinema Toplumsal Bellek Oluşumunda Nerededir? Sinema Belgeleyerek Unutmayı Engeller mi?

Bellek hatırlamanın ve unutmanın gerçekleştiği bir yerdir, zira birey hatırlamayı tek başına da, toplu da gerçekleştirebilmektedir. Ancak birey hatırlamayı tek başına gerçekleştirdiğinde bile, Halbwachs'ın (2016) da iddia ettiği üzere, bunu içinde bulunduğu toplumsal çevrenin aracılığıyla ve yardımıyla yapmaktadır. Başka bir deyişle, kişi anılarını toplum içinde hatırlayabilmektedir, hatırladığı anları da toplum içinde konumlandırabilmektedir. Bu anlamda belleğin paylaşılabilmesi noktasında toplumsal belleğin büyük bir önemi vardır. Toplumsal bellek söz edildiği üzere, susturulmuş, sömürülmüş ve tahakküm altında olan grupların en büyük varlıklarından biridir diyebiliriz. Bu belleğin oluşumunda ve paylaşılmasında sinema çok büyük bir rol oynamaktadır, çünkü sinemanın kayda geçirme özelliği vardır. Bu bağlamda görüşmecilerin de ifadelerine göre, ortaya sinemanın kayda geçirerek, iz bırakarak belge haline gelmesi ve bunun sonucunda unutmaya engel olması gibi iki alt tema çıkmaktadır.

Sinemanın kayda geçirerek, iz bırakarak belge haline gelmesi

Özgür Doğan bu konuyla ilgili fikirlerini şu sözlerle ifade etmiştir;

“Temsil gücü çok yüksek bir algısı var. Bu da bizim dışımızda kurulmuş bir şey. Biz buranın olanaklarını kullanıp o yoldan gidiyoruz. Çok ciddi bir

kayda geçirme olanağı var orda, dolayısıyla çok ciddi bir bellek.” –Özgür Doğan

Sinema anları, olayları, deneyimleri, travmaları kayda geçirdiği gibi, anlatılan hikâye bellek de iz bırakabilmektedir. Bu konuya Metin Yeğin şu sözleri dile getirmiştir;

“Yapılan hikâyelerin hepsi toplumsal bellekte iz bırakıyor. Yaptığın işin popüler ya da popüler olmaması, piyasada üstlere çıkması değil veya onun içerisinde sadece tek bir nokta, tek bir şey senin belleğine girebilir. Tarihsel dönemler denilen bir dönem bitti o başladı değil aslında, bu katmanlar halinde değil, hepsi karışık. Şu anda hala birileri bir şey paylaşıyorsa, iki yüz yıllık dayanışmanın yürüyen, yaşayan bir halidir. Onun için toplumsal belleğin etkisinde söylediğimizde, tabi ki sinema toplumsal bellek bırakır, eğer biz görsel ile anlatıyorsak, o zaman görsel olarak anlatmalıyız.” – Metin Yeğin

Görüşmecilerin ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, sinema hem kaydetmekte hem de iz bırakmaktadır. Dolayısıyla sinema için bir bellek mekânıdır diyebiliriz, çünkü sinema toplumsal yaşanmışlıkların izlerini taşıdığı ve onları kayda geçirdiği gibi onlara eleştirel bakan, bir bakış açısına sahiptir. Nora’ya göre, bellek mekânları somut olmayı somutlaştırabilirler ve bu somutlaştırmayı göstergeler üzerinden temsil yoluyla yapabilmektedirler. Sinemanın da tam olarak yaptığı budur. Baker’e göre bu göstergeler, imajlar birer izdirler ve bu sebeple sinema kendinde – belgedir. Sinemanın belge olmasına dair, Ezel Akay kendini şu sözlerle ifade etmiştir;

“Mesela romanı bir belge olarak kabul edemiyor muyuz? Ediyoruz. Çünkü hakikaten bir anın, mühürlenmiş zaman diyor Tarkovsky, böyle mühürlendiği, o zamana geri dönüp bakabileceğimiz özellikle sinemada bu zaman duygusu çok daha ilginçtir, ama birtakım edebiyat eserlerinde de kafayı buna takmışsa edebiyatçı, o zaman duygusunu görürüz, o zamanın içine girip bakmak mümkün oluyor. Tarih gibi değil de, bir düşünceye bakar gibi, bir tarihi metne bakar gibi değil ama bir düşünceye bakar gibi, o zaman böyle düşünülmüş, böyle hissedilmiş diye bakabileceğimiz bir belge, evet. Belge kelimesi kâğıttan falan geldiği için, yeni bir alanın kavramı

olmak için biraz zayıf. Şöyle düşün, birçok belgeden oluşan bir atmosfer yumağı gibi bir şey, baktığımız şey, gördüğümüz şey. Ama jenerik anlamında evet kesinlikle bir belge.” –Ezel Akay

Sinema toplumsal ruhu ve durumu yansıtabilmesi anlamında, tıpkı Ezel Akay’ın dediği gibi *birçok belgeden oluşan bir atmosfer yumağı* olabilmektedir. Birçok iz bırakabildiği için de toplumsal belleğin oluşumunda önemli bir yere sahip olabilmektedir. Bu sebeple de bir iz, bir belge olarak kabul edilebilmektedir. Sidar İnan Erçelik bu konuyu şu örneklerle açıklamıştır;

“Fotoğraf gibi belgeliyor zaten. Şerif Gören de mesela o huy vardır. Bilmem ne gerçekçilik artık şiirsel gerçekçilik mi neyse gider mesela böyle “Alişan” filmi vardır. (...) Adam hapisten çıkıyor, ayakkabılarına basmış, geliyor böyle sigarasını yakıyor, etrafta insanlar “Berezilyah! Berezilyah!” diye dolaşıyorlar. Çat diye adam sana 1982 yılında ya da 83 yıllarında bir hapisane önündeki hayatı belgeliyor. Müthiş bir şey bu. Ya da “Yoksul” filminde Zeki Ökten’in yaptığı gibi. Hana girmeden önce sana müzik dinletiyorlar, köprüden geçen insanlar falan filan. Diyor ki bak dışardaki dünya böyle ama seni hop diye içerdeki bir dünyaya alıyor, dünya budur diyor, bu handır diyor. Biz de oradaki mağdur çaycıyız ne zaman ki güç elimize geçer, biz o çaycının sahibi oluruz, o zaman bizim bir çırağımız olur ve dakika tutarız, beş dakikada gelip gideceksin, çünkü patronu ona onu yapmıştır, aynısını bize yaşatır, çünkü karakter yaşadığı şeyi yaşatır. Bu mesela müthiş bir şey. Bu belgedir işte. 1990 yapımı galiba o film ya da 89 o yılda hayatın nasıl olduğunu, insanın özünün o dönemlerde nasıl işlediğini bir handa anlatıyor sana. Müthiş bir şekilde anlatıyor.” –Sidar İnan Erçelik

Sidar İnan Erçelik sinemada toplumsal belleğin paylaşıldığını ve bir belge olduğunu Şerif Gören’in “Alişan” ve Zeki Ökten’in “Yoksul” filmlerinden örnek vererek açıklamıştır. Bunun yanı sıra, film ister kurmaca, ister belgesel olsun, filmlerde kullanılan mekânlar, geçilen yollar, oyuncuların ve figürasyonların kılık kıyafetleri de seyirciye kentin belleğine ve toplumsal hayat biçimine dair bilgi vermektedir. Ayben Altunç ve Gülten Taranç’ın bu konuya dair fikirleri şu şekildedir;

“Sinema genel olarak bir belgedir, yani şöyle bir belgedir; belgesel ayrı, ama diyelim ki 1950 yılında çekilmiş bir filmi ele aldığın zaman, bir şehrin belleğidir de o aynı zamanda. O zaman ki İstanbul’u görmek istiyorsan, 1950’li 60’lı yıllarda çekilmiş bütün filmleri seyrettiğin zaman, köprüler yokken İstanbul nasılmış dediğin zaman, Beyoğlu eskiden trafiğe açıkken nasılmış dediğin zaman, görebileceğin sinema bir belge. Tamamen stüdyo dışında çekilen, stüdyodaki de bir belge, o da ne hakkında bilgi veriyor, o dönemin kılığı kıyafeti, saçı, konuşma biçimi, kullanılan kelimeler, evlerdeki yaşam tarzı anlamında bir belge. Belgesele geldiğin zaman, zaten belgeselin kendisi bir belge.” –Ayben Altunç

“Bir kere toplumsal bir bellek yaratılıyor. Mesela, arkadan geçen bir figürasyonun kostümü bile önemli, çünkü diyorsunuz ki; aaa evet her şey daha modernmiş ya da daha gelenekselmiş, bak dilenci bile ne kadar düzgün giyinmiş diyorsunuz, şimdi ki dilenci olsa Suriyeli olurdu diyorsunuz mesela. Arkadan geçen bir figürasyon bile o kadar fark ediyor ki. Geleceğe yazılmış mektuplar hakikaten. Ekrem Kolçak demiş bunu, ama çok doğru yani, geleceğe yazılmış mektuplar gerçekten.” –Gülten Taranç

Görüşmecilerin ifadelerinden de anlaşılacağı üzere sinema yalnızca anlattığı hikâye ile toplumsal bir bellek yaratmamaktadır. Murat Özçelik ve Gülten Taranç kendi filmlerinden bu konuya dair örnekler vermişlerdir;

“Ulucanlar Cezaevi aslında yok, yani orada var, gidip geziyor insanlar ama gerçeğiyle bir ilgisi yok. Korumadan sürekli bahsediliyor, bu tür tarihi özellikli yapıların, mekânların korunmasından bahsediliyor. Ulucanlar bambaşka bir cezaevine dönüştürüldü aslında, bambaşka. Koğuşlardan tutun, o aradaki duvarlara kadar, sekizinci koğuş dediğimiz bölüm var, tek tek söylemeyeyim ama içeriye girip, tadilatla bambaşka bir yapı yaptılar. Ben oraya gittiğimde, ben burada kalmıştım diyemiyorum kendime, bunu dışardan yeni giden insanların kavrama şansları yok, orada bir avantaj var; belgeseli o süreçten önce çekmiş olduğum için yapının gerçek hali var. Bunlar da çok önemli şeyler sadece öyküler açısından değil, mekânların da bellek açısından çok büyük önemi var.” –Murat Özçelik

“Şimdi ben filmi İzmir’de çektim, bu filmi çektiğimiz, sekiz tane mekân artık İzmir’de yok. Film çekeli iki buçuk sene gibi, belki daha kısa bir süreç oldu ve sekiz mekân yok orada, bunlardan bir tanesi özgürlük anıtı. Şimdi o noktada işte, eski İzmir’i görüyoruz artık, iki buçuk sene ama eski İzmir o, tramvay geçmiyordu ben çekim yaptığımda çünkü orada tramvay hattı yoktu, şuanda gittiğinizde tramvay var orada. O noktada çok önemli bir belge.” –Gülten Taranç

Sinemanın unutmayı engellemesi

Verilen örneklerden görüldüğü üzere, sinema yok edilmiş, değiştirilmiş veya dönüştürülmüş mekânların gerçek hallerini seyirciyle paylaşabilmektedir. Bütün bunlara bakıldığı zaman sinema bir bellek mekânı olarak, unutmaya, unutturulmaya da engel olabilmektedir, çünkü görüntü ve sesle kayda geçirebilmektedir. Buna paralel olarak Melis Birder şu sözleri dile getirmiştir;

“Bizim ülkemizde her gün o kadar olay oluyor ki, geçmişi unutmak da çok kolaylaşıyor. Geçmiş travmaların üstüne yeni travmalar ekleye ekleye delirmiş durumdayız. O yüzden geçmişi unutmamak da önemli, çünkü geçmişteki çatışmalar, bugünün de çatışmaları her zaman ve bazı filmler buna ayna tutuyor.” –Melis Birder

Reyan Tuvi ise, filmlerinin unutmayı engelleyecek ve hatırlatmaya dayalı filmler olduğunu şu sözlerle dile getirmiştir;

“Benim yaptığım kendi açımdan, bireysel olarak üç filmim de hatırlatmak üzerine ve unutmamak üzerine kurgulanmış ve çekilmiş konular ya da ben kendimi hep bu hatırlanması gereken, unutulmaması gereken, aklımızın hep bir köşesinde olması gereken şeylerin içerisinde buldum, hep yakın tarihi gerçi ama uzak geçmiş değildi, çok geçmiş değildi, ama ben buna değer veriyorum, hatırlanması gerektiğini düşünüyorum, çünkü hafıza-i beşer nisyan ile malul ve insanoğlu anında unutabiliyor birçok şeyi. Belgeselin en büyük amaçlarından biri de o, bir hikâye bırakmak, geride bir şey bırakmak, hiçbir zaman bilmeyeceksiniz birileri seyredecek, birileri üzerine

düşünecek, tez yapacak, vs. Önemli bir şey, sinemada kurmacada da eminim seyredildiğinde hatırlanacak birçok şey olabilir.” –Reyan Tuvi

Metin Yeğin ise, sinemanın hatırlatma ve unutmayı engelleyici özelliğinin bir direniş ortaya çıkartabileceğini şu sözlerle ifade etmiştir;

“Annen sana yemek koyup hadi soğuyor kızım der, yemek sıcakken yemeni istiyor; o yabancılaşmamış bir şeyi göstermek istiyor. Film yapmak böyle bir şey, hala bizim hayatta olduğumuzu, yaşadığımızı gösteren. Dolayısıyla bu manipülatif biçimi de tersine işleten, harekete geçiren bir şey. Direnişle sinemanın bir araya gelmesinde en önemli taraf, o manipülatif hegemonyayı kıran, o hegemonyayı başka bir noktaya taşıyan bir niteliğin olmasıdır.” –

Metin Yeğin

Sonuç olarak sinema iktidarın istediği bir biçimde ideolojik ve manipülatif bir aygıt olarak kullanılabileceği gibi, iktidarın inşa ettiği tarihe alternatif olan toplumsal belleğin oluşumunda, paylaşılmasında da kullanılabilmektedir. Böylece var olan hegemonyaya karşı bir hegemonya, var olan tarihe karşı bir bellek yaratabilmekte, iz bırakabilmekte, kayda geçirebilmekte, unutmayı engelleyebilmekte ve bunları sanatsal bir dille yapabilmektedir. Tam da bu sebeple bir direniş biçimi olabilmektedir.

4.2.4.4. Sinema Travmaları İyileştirir mi?

Sinemanın toplumsal belleğin oluşumunda ve paylaşılmasındaki rolünün çıktısı olarak, bir yüzleşme ve hesaplaşma da gerçekleştirilebilmektedir. Sinema yaşanmış olan deneyim ya da travmaların konuşulur ve tartışılır hale gelmesinde bir ortam yaratabilmiştir. Bunların toplumsal bağlamda konuşuluyor oluşu da, toplumun geçmişi ile yüzleşip, hesaplaşmasına sebep olabilmektedir. Yaşanan travmaların dile getirilmesi, toplumun bunlarla yüzleşmesi bir iyileştirme de yaratabilmektedir. Toplumsal iyileşme için sinema tek başına yeterli olmasa da bunu yer yer yapabilmektedir. Sinemanın iyileştirici bir etkisinin olup olmadığı konusunda Melis Birdir ve Gülten Taranç şu sözleri dile getirmişlerdir;

“Bu bir şifalanma yöntemi. Hepimiz ayrı ayrı çok travmatikiz. Kürtler orada başka bir travma yaşıyor, Aleviler başka, Türkiyeli Yahudiler başka,

hepimiz bir travma içinde sürükleniyoruz. Bu travmaları bir şekilde iyileştirmemiz lazım. Birbirimize sarılıp, ağlamamız lazım artık hüüngür hüüngür. Siyasetin dili buna müsait değil, çok sert bir dil. Sinemanın dili, filmin dili buna daha müsait bir dil. Gönül gözü ya, çok basit. Gönül gözüyle bir şeylerin çözümüne ulaşmamız gerektiğini düşünüyorum. O yüzden de üretmeye devam edeceğiz ne olursa olsun.” –Melis Birder

“Psikolojide şöyle bir şey vardır; insanlar depresyona giriyorlarsa, bir şeyi ilk defa deneyimledikleri için girerler ve ikinci defa o kadar koymaz, ikinci defa o kadar yara almazlar ve depresyona girmezler. Bu da aynen böyledir yani ne kadar yalnız olmadığını görürsen, başa çıkması o kadar kolay olur.” –Gülten Taranç

Bu sözlerin ışığında sinemanın iyileştirici bir tarafının olduğunu söyleyebiliriz. Bu kapsamda sinema, o deneyimin paylaşılmasına dair bir yol açtığı için, deneyimi yaşayanlar yalnız olmadıklarını hissederek, diğer insanlara temas edebilirler, temas ettikçe de iyileşebilirler. Ancak hikâye anlatmanın başka etkileri de olabilmektedir. Buna dair Ezel Akay şu sözleri dile getirmiştir;

“Hikâye anlatarak, intihara da götürebiliriz istersek, ayaklanmalara da yol açabiliriz, insandaki rahatsızlığı hat safhaya da çıkartabiliriz, onları rahatlatmak yerine daha da azdırabiliriz, boyun eğmeye meyletmiş insanların hepsini ayaklandırabiliriz, çok büyük tehlikeler yaratabiliriz, çok büyük sevinçler de yaratabiliriz, acıları da unutturabiliriz ama hikâye anlatıcılığının çok tehlikeli bir şey olduğu kesin.” –Ezel Akay

Ezel Akay hikâye anlatmanın sadece iyileştirici, rahatlatıcı bir etkisi olmayacağını aynı zamanda rahatsızlık da yaratabileceğini dile getirmektedir. Bunların yanı sıra iyileşmek için sinemanın tek başına yeterli olmayacağını Dilek Çolak ve Ertuğrul Mavioglu şu şekilde ifade etmişlerdir;

“Ben iyileştirmeye yaradığını düşünmüyorum açıkçası garip bir şekilde. Hem bir yandan bu tarz travmatik hikâyeleri anlatmaya çalışıp, bir yandan da onun bir işe yaramadığını düşünmek bilmiyorum çok terstir belki ama bu benim şuan ki düşüncem böyle, mesela ben neyden besleniyorum

*hikâyelerimde, kendi travmalarımın besleniyorum ve o travmalarımı kâğıda dökerken beni hiç iyileştirmedini fark ettim. Her şeyi bana yeniden yeniden yaşatan bir şey, iyileştirmiyor, iyileştiremez de. Henüz bana bir faydası olmadı, ama şöyle bir şey oldu mesela; benim filmim bir ölüm orucu hikâyesini anlatıyordu, yitik bir karakterle, bir devrimci karakter vardı hikâyede, devrimci karakter çok kararlı ölüme giderken bile yaşama çok tutunan birisiydi, onun karşısındaki kadın karakter de o da yaşadığı şiddeti saklayan ve yaşamla arasına mesafe koyan, dışarıyı ve dışarıdaki hayatı fark etmeyen bir kahramandı. Karakterlerin birinin ismi Kerem, birinin ismi Leyla. Onu izleyen insanlar arasında eski ölüm oruççuları da vardı, onlardan birinin söylediği çok ilginç bir şey vardı; ben eskiden Kerem’mişim, şimdi Leyla olmuşum dedi. Bunu duyduğumda çok etkilenmişim, çünkü geçmişte devrimci olmasından kaynaklı ve bu film ona o mücadeleyi, kendini hatırlattı aslında. Geçmişin ve şimdiki olduğu durumu hatırlattı, bu onda iyileştirici bir şey oldu mu bilmiyorum bence olmadı, bir anlamda ona şuan ki durumunu hatırlattığı için olmadı.” **Dilek Çolak***

*“Film sadece bunun bir parçası olabilir ya da bir gazete haberi, bir kitap bunun sadece bir parçası olabilir. Büyük acılar ancak büyük yüzleşmelerle alt edilebilirler. O yüzden bunu bir misyon olarak bir filme, bir kitaba bağlamak bence çok sağlıklı bir durum olmaz. Öyle düşündüğümüzde sadece ve sadece kişisel tatmin yaratmış oluruz ki, bu da iyi bir şey değil. Bunu hallettik artık, işte “Dersim 38” çektik, 38 meselesi halloldu artık gibi değil! Bu bir parçası, bir aracı olur eğer ki bu konuda total bir kavga varsa, mücadele varsa, onun parçası olarak adlandırılabilir ama bunu halleder gibi bir düşünce doğru bir düşünce olmaz.” **–Ertuğrul Mavioğlu***

Görüşmecilerin ifadelerinden anlaşılacağı üzere, tüm bu söylenenlerin ışığında sinemanın yaşanan travmalar ve deneyimleri görünür ve duyulur kılarak onların paylaşılmasını, onlarla yüzleşmeyi ve hesaplaşmayı gerçekleştirebilmesinin yanında onları iyileştirmek için bir adım atılmasında yardımcı olabilir. Ancak bunu “sinema tamamen iyileştirir” gibi genel bir yargıyla değerlendirmek doğru olmayacaktır ki sinemanın, iyileştirici bir etkisi de olmayabilir. Aynı zamanda önceden de söz edildiği

üzere, hikâyenin nasıl anlatıldığı da önemlidir, eğer hikâye travmayı tetikleyici ya da ajit – prop bir şekilde anlatılıyorsa bu iyileşmenin aleyhine işleyebilmektedir. Sonuç olarak sinema bir tartışma alanı açılmasında, iyileştirici adımlar atılmasında önemli bir yerde durmaktadır, ancak iyileşme için tek başına yeterli olmamaktadır.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Bir Direniş Biçimi Olarak Sinema isimli bu tez çalışması, sinemanın resmi ideolojiye karşı bir söylem, resmi tarihe karşı bir bellek, kapitalist üretim ilişkilerine karşı otonomluk yaratabildiğini, bunu paylaşabildiğini göstermek ve bütün bunları gerçekleştirme olanaklarına işaret etmek amacıyla hazırlanmıştır. Sinema toplumsalın içinden doğduğu ve toplumsalı etkilediği için, başka bir deyişle sinema kültürel işaretleri, imgeleri temsil edebildiği için toplumun bilincini de etkilemekte ve farkındalık yaratabilmektedir. Sinemanın alternatif bir söz söyleyebilmesi, alternatif bir bellek oluşumu ve paylaşımına katkıda bulunabilmesi ve biçim ya da içerik olarak otonom kalabilmesi adına geliştirdiği çeşitli stratejiler, taktikler, yani direnme pratikleri vardır ve bu çalışma buna dair kapsamlı bilgiler sunmaktadır.

Çalışmanın kuramsal çerçevesinde anlatıldığı üzere, kültür endüstrisi tarafından metalaştırılmaya çalışılan sanat, pazarlanabilir, satılabilir, değiştirilebilir, yeniden üretilebilir bir şeye dönüşmüş ve eğlence ürünü olarak insanlara sunulmaya başlanmıştır. Böylece sanat iktidarın himayesi altında iktidarın ve egemen sınıfların çıkarına hizmet etmek için araçsallaşarak, şeyleşmiştir. Ancak bunun yanı sıra sanat muhalif olabilmekte, özerk kalabilmekte ve hatta radikalleşebilmektedir. İktidarın ve siyasetin dilini reddederek, kendine özgü dilini kullanarak kendini ifade edebilmektedir. Böylece çeşitli direnme pratikleri yaratabilmektedir. İktidarla direkt bir kavgaya girmeden, kendi diliyle kendini var etmesi taktiksel bir direnme pratiği olabilmektedir. Sanat eserinin iktidarın çıkarlarına ya da herhangi bir millet, ırk, din veya dilin çıkarına hizmet etmemesi, zamandan ve mekândan bağımsız bir şekilde, hatta zamanı ve mekânı aşarak, yersizyurtsuzlaşması o sanat eserinin direndiğini gösterebilmektedir. Bunun yanı sıra sanatın, zamandan ve mekândan bağımsız olarak, bütün her yeri sararak izleyici ile ilişki kurması, bireyi pasif kılarak, dünya ile bağını koparmaya çalışan sisteme karşı izleyicinin dünya ile bağını kuvvetlendirerek, toplumsal, kültürel ve tarihsel arka planı ile ilişkilmesini sağlaması direndiğinin işaretlerindendir. Aynı zamanda sanatın,

bireyin tarihsel arka planı ile ilişkilmesi resmi tarihe alternatif bir belleğin inşası ve paylaşılması anlamında bir direniş olabilmektedir. Bu bağlamda, sanatın bu gibi direnme pratikleri, sinema özelinde ele alınmıştır. Sinemanın bahsedilen direnme pratiklerine sahip olması, onları uygulayabiliyor olması, sinemanın bir direniş biçimi olarak konumu, bunun sonuçları ve etkileri bakımından önemli bir yere oturmaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde incelenen Türkiye'nin politik sinema tarihi ve sansür ise sinemanın geçiş evrelerini ve sansürün üretimi nasıl etkilediğini ele almıştır. İncelenen dönemlerin siyasi ve toplumsal atmosferleri, sinemayı da etkilemiştir. Türkiye'deki politik sinema tarihine bakmak, iktidarın sinemaya karşı tutumunu, sinemanın hukuksal olarak düzlemini ve bunların yanı sıra sanatçıların duruşunu ve üretimlerini görmek ve incelemek bakımında önemli olmuştur.

Tüm bunların ışığında bu çalışma, sinemanın bir direniş biçimi olup olamayacağını anlamayı ve yorumlamayı merkezine almıştır. Araştırma nitel bir yöntemle gerçekleştirilerek, toplanan veriler analiz edilmiştir. Bunun sonucunda sinema yönetmenlerinin anlatımları çerçevesinde bir değerlendirme yapılmıştır. Görüşme yapılan katılımcılar kurmaca film yönetmenliği yapmış, belgesel yönetmenliği yapmış ve hem de her ikisini de yapmış kişilerden oluşmuştur. Çalışma, önceden de söz edildiği üzere, yöntemsel bir özgünlük taşımaktadır. Elde edilen verilere göre, ilk olarak siyaset / ideoloji ile sanat / sinema arasındaki ilişki ile ilgili sorular sorulduğunda katılımcılar, siyasetin sanatı kendi çıkarı doğrultusunda kullanabildiğini ancak siyaset ve sanatın dilinin farklı olduğunu, sanatın kendi dilini kullanarak üretilmesi gerektiğini ve siyasete muhalif olması gerektiğini bunun yanı sıra sanatın sanatçının ideolojisi ile ilişkili olduğunu söylemişlerdir. Bu, Sedat Yılmaz isimli görüşmecinin ifadesinden de anlaşılacağı üzere *“siyaset her zaman sanatın büyük abisi gibi davranmaktan keyif alır.”* Bu sonuç, siyasetin majör olduğunu ve her alanın – sanatın da dâhil – kendisine tabi olmasını istediğini göstermektedir. Ancak buna karşın, sanatın siyasete muhalif olması gerektiği ve kendi özerk alanını, dilini yaratması gerektiği görüşmeciler tarafından dile getirilmiştir. Diğer yandan sanat ve siyaset ilişkisi ele alınırken ideolojinin de incelenmesi gerekmektedir. Görüşmeciler sanatçının üretirken kendi ideolojisinden kopuk bir şekilde üretemeyeceğini dile getirerek, sanatçının dünyayla kurduğu bağın ideolojik olduğunu ve üretirken de bundan bağımsız bir şekilde

üretilemeyeceğini eklemişlerdir. Gülten Taranç isimli görüşmecinin “*kendi ideolojimi 16:9 bir kadrāja sıkıştırıp insanlara sunuyorum.*” İfadesinden anlaşıldığı üzere, sinemada da bu durum aynıdır. Sanatçının kamerayı koyduğu konum, kadrāja nesneyi, kişiyi nasıl yerleştirdiği, görüntüyü ve hikâyeyi nasıl kurguladığı kendi ideolojik bakışından bağımsız olmamaktadır. Bu sonuçlara bakıldığında, sanatın iktidara ve siyasete tabi olmadan, sanatın kendine özgü diliyle sanatçının durduğu yerden, başka bir deyişle ideolojisine bağlı olarak üretildiği ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple de sanatçının ürettiği ortam, içinde bulunduğu toplum, kendi kişisel deneyimleri önemli bir yere sahip olmaktadır. Sanatçının siyasete muhalif olması, siyasetin dilini değil de kendi dilini kullanması da sanatın siyasetle kurduğu bir ilişki olduğunu göstermekte ve siyasal olanın sınırlarının geniş olduğuna işaret etmektedir.

İkinci olarak, görüşmecilere bir film çekerken onları dürtükleyen şeyin ne olduğu sorulmuştur. Görüşmecilerin ifadeleri, sanatçının yaşam biçiminin üretme üzerine kurulu olduğu ve bu üretimlerin bireysel ve toplumsal deneyim ve gözlemlerle ortaya çıktığına dair ortaklaşmaktadır. Sinema yönetmenlerinin kendi bireysel deneyimleri, bireysel travmaları, toplumda gözlemledikleri şeyler, toplumsal travmalar, toplumsal hareketlilikler üretimlerine yansımaktadır ve bu hikâyeleri sanatsal olarak üretme istekleri ve ihtiyaçları söz konusu olmaktadır. Bu sonuçlar doğrultusunda sinemanın bireysel ya da toplumsal olandan etkilendiği, diğer yandan bireysel ve toplumsal olandan etkilendiği görülmektedir. Üretilen sanat eseri içinde bulunduğu topluma göre şekillenmektedir, özel bir mesele anlatan film bile toplumsa ve politik olana denk gelmektedir. İlk meseleye dönülecek olursa, siyasetin dilini kullanmadan, ajit – prop bir biçimde değil de sanatın kendi diliyle özel olan bir meseleden politik olanı anlatmak konusunda görüşmeciler ortaklaşmışlardır. Bu sonuca göre, insana dair hikâye anlatan, insanı merkezine alan filmler, minör sinemadır. Minör sinemada toplumsal olanla bireysel olan birleşerek politik olanı temsil edebilmektedir. Bu da toplumsal algıyı etkileyebilmekte, bu sebeple de minör sinema politik olabilmekte ve direniş biçimi haline gelebilmektedir. Önceden de söz edildiği üzere, kişisel başka bir deyişle özel olanın siyasi olması, siyasal olanın sınırlarının geniş olduğunu ispatlamaktadır.

Üçüncü olarak, görüşmeciler sanatın toplumsal algıyı etkileyerek, toplumda farkındalık yaratarak bir direniş sağlayabileceğini ifade etmişlerdir. Bu sonuca göre, sinema anlattığı hikâye aracılığıyla izleyicinin dünyayla olan bağını kuvvetlendirebilmekte ve bu bağ sayesinde de toplumda farkındalığı arttırarak, bir dönüşüm yaratabilmektedir. Bu da direnme biçimlerinden biri olan ilişkisel estetiği işaret etmektedir. Sedat Yılmaz isimli görüşmecinin *“filmlerin iyiliği kötülüğü sanatsal olarak başarılı olup olmamasıyla ilgili bir mevhum değil, izleyiciyle nasıl bir bağ kurduğuyla ilgili.”* ifadesinden de anlaşıldığı gibi izleyici kendi kültürel, toplumsal ve tarihsel arka planı ile sanat eseri aracılığıyla dünya ile ilişkilendirirken algısı dönüşebilmektedir. Sanat eseri her yeri sarma etkisiyle, zamanı ve mekânı aşarak izleyici ile bağ kurabilmektedir. Bu noktada bir diğer direnme pratiği olan yersizyurtsuzlaşma önemli olmaktadır. Görüşmeciler filmlerin herkese ait olduğu, herhangi bir kimsenin hatta sanatçının bile himayesinde olmadığı, zamanı ve mekânı aştığı konusunda ortaklaşmışlardır. Bu sonuca göre, sanat eseri bağımsızlaşarak, herkese ait olarak bağımsızlaşabilmektedir. Diğer yandan iktidar tarafından engelle maruz kalan, üretilmesi engellenmeye çalışılan sanat eseri çeşitli taktiklerle üretilebilmektedir. Görüşmeciler üretirken karşılaşılan finansal zorluklara ve baskılara karşı çeşitli pratiklerin olabileceği konusunda paralel ifadelerde bulunmuşlardır. Bu sonuca göre ise, özgür, özgün ve bağımsız üretebilmenin çeşitli taktikleri vardır ve bu taktikler birer direniş pratiğidir. Görüşmelerden çıkan sonuçlara göre baskı ve engellemelere karşı sanatçılar arası dayanışma ve kolektivite de direnme pratiklerinden biri olabilmektedir. Bütün bu sonuçlara göre, her ne kadar baskı ve otorite sanat / sinema alanında hüküm sürse de, sinema toplumdan beslenen bir şey olduğu için, toplumla etkileşimi bitmeyen ve toplumsal algıyı etkileyen bir sanat dalıdır. Diğer yandan izleyicinin dünya ile bağını kuvvetlendirerek, izleyicinin bakışını, görüşünü ve duruşunu dönüştürebilmektedir. Hiçbir otoriteye itaat etmeden, tabi olmadan, hikâye anlatarak özerk kalabilmektedir. Bunun dışında, sinemacılar kendi aralarında bir dayanışma ağı kurarak hem ekonomik zorluklara hem de iktidara direnmenin yollarını bulabilmektedirler. Bu sebeple de sinema bir direniş biçimidir.

Dördüncü olarak görüşmecilere iktidarın baskıları ve finansal zorlukların üretimlerini nasıl etkilediğine dair sorular sorulmuştur. Dilek Çolak isimli görüşmecinin *“sıkıştırılmak da bazen ters tepki de verebiliyor, daha özgür de bir şey sağlayabiliyor.”*

ifadesinden de anlaşıldığı üzere, görüşmeciler baskı rejimlerinde sanatçının daha üretken ve yaratıcı olabileceği fikrinde ortaklaşmışlardır. Bu sonuca göre, baskı rejimlerinde sanatçının üretimi zorlaşsa bile, iktidarın baskısını kabul etmeyerek muhalif bir şekilde hareket edebilmekte ve böylece sanat üretimi yapabilmektedir. Bu noktada sinemanın zorluk yaşadığı bir durum olan sansür / oto – sansürden bahsedilmiştir. Görüşmecilerin fikirleri bu noktada ikiye ayrılmaktadır. Bir kısmı filmi sansürlense bile önemli olan ürettiği şeyin paylaşılması olduğunu dile getirmiş, bir kısmı ise sonucu sinema yapmamak olsa bile reddetmiştir. Bu sonuçlara göre, sansürün sadece politik değil ekonomik bir şey olduğu da ortaya çıkmaktadır. Görüşmeciler finansal zorluklardan söz ederek, sinemanın kapitalist üretim ilişkileri ağına dâhil olduğunu dile getirmişler ve bu üretim ilişkileri ağının dışında kalan sanatçıların ise finansal zorluklar yaşadıklarını ve çok büyük sermayelerle çekilmemiş filmlerin de bu sebeplerden dolayı kitlelerle paylaşılması güç olduğunu dile getirmişlerdir. Ancak bunun karşısında alternatif yollar olduğunu dile getiren görüşmeciler de olmuştur. Onlara göre, yaşanan dijital çağın yarattığı olanaklar söz konusudur ve bu sebeple de zorluklara çeşitli alternatif yollar bulunabilmektedir. Bu sonuca göre, sinema yaşadığı politik sıkıntıların yanı sıra ekonomik olarak da baskılanmaktadır. Bu baskılar sonucu sanatçılar filmlerini dağıtamamakta, kitlelerle paylaşamamaktadır. Ancak bütün bunlara rağmen çok büyük teknolojik gelişmeler söz konusudur ve artık herkes dijital platformlarda çokça vakit geçirmektedirler. Bu noktada çekilen filmlerin kitlelerle paylaşılması kolaylaşmıştır.

Görüşmecilere sinema ve toplumsal bellek ilişkisine dair sorular yöneltilmiştir. Görüşmeciler, toplumsal belleğin şimdide kurgulandığını, tarihin statik olmadığı ve devamlı inşa edildiğini, bu noktada sinemanın hem geçmişini hem de bugünü temsil edebildiğini ve hikâye anlatıcılarının anlattıkları hikâyelerle geleceği etkileyebildiğini ve dönüştürebildiğini, resmi tarihe alternatif bir karşı bellek inşasında ve paylaşılmasında sinemanın rol oynadığını, sömürülmüş, ezilmiş kişi ve grupların hikâyelerini anlatarak, onların seslerini duyurduğunu, böylece de sinemanın yaşananları unutmayı engelleyebildiğini, kayda geçirerek, iz bırakabildiğini ve bu yüzden de bir belge niteliği taşıyabileceğini söylemişlerdir. Ancak sinemanın travmaları iyileştirici bir etkisi olup olmadığı konusunda fikirleri ikiye ayrılmıştır. Bir kısmı iyileştirici bir etkisi olabileceğini söylerken, bir kısmı da iyileştirmek için yetersiz olduğunu, hatta bazen

travmaları tetikleyebileceğini dile getirmişlerdir. Bütün bunlara bakıldığında sinemanın toplumsal belleğin oluşumu ve inşasında önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Sinema susturulmuş kişilerin sesi olabilen, konuşulmayan durumların, olayların anlatıldığı ve tartışıldığı bir alan, yaşanan travma ve deneyimlerle hesaplaşılması ve yüzleşilmesi için bir mecra olabilen, bu travmaları kısmen iyileştirebilen ya da daha çok kanatabilen ve bütün bunları kendi özgün diliyle yapabilen bir sanattır. Sonuç olarak sinema, otoriteye, sansüre, finansal zorluklara rağmen üretilebilen, kişilerle dünya arasındaki bağı kuvvetlendiren, kimseye ait olmayan ama herkesin olan ve en önemlisi de toplumsal belleği diri tutabilmektedir. Anlatılan hikâyeler hem geçmişimize, hem bugünüme hem de geleceğimize anlatılır ve Jacques Tati³⁹'nin dediği gibi; “*Ben istiyorum ki; film, siz sinema salonunu terk ettikten sonra başlasın.*”

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W. (2003). Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken. *Cogito*. Sayı 36, Yaz 2003, YKY, İstanbul.
- Adorno, Theodor W. (2014). Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi. Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Akay, Ali. (1996). Yersizyurtsuzlaşma Üzerine. *Toplum ve Bilim Dergisi*. No: 5, Kasım 1996, İstanbul.
- Akay, Ali. (2010). “*Kapitalizm ve Şizofreni ve Konsensüs. İlişkisel Estetik Üzerine*” içerisinde. Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Alliez, Eric. (2010). Kapitalizm ve Şizofreni ve Konsensüs. İlişkisel Estetik Üzerine. Çev. Tuğba Doğan. Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Alp, Özlem K. (2016). İlişkisel Estetik ve Kamusal Alan Bağlamında Sanatta Yeni Arayışlar. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. Sayı 16, İzmir.

³⁹ Fransız yönetmen ve aktör

Althusser, Louis. (2004). Sanat Üzerine Yazılar. Çev. Alp Tümertekin, Zühre İlkelen. İthaki Yayınları, İstanbul

Althusser, Louis. (2006). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları. Çev. Alp Tümertekin. İthaki Yayınları, İstanbul.

Arık, M. Bilal. (2001). Popüler Kültürde Mizahın Etkinliği ve Sistem içi Direniş Olanakları (Örnek Olay: Bir Demet Tiyatro Dizisinin Söylemi). Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Arnheim, Rudolf. (2002). Sanat Olarak Sinema. Çev. Rabia Ünal. Öteki Yayınevi, Ankara.

Avcı, İkbâl Bozkurt. (2017). Yeni Türk Sinemasının Minör Temaları: “Gözetleme Kulesi”. *SineFilozofî Dergisi*. Cilt 2, Sayı 4.

Baker, Ulus. (2015). Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru. İletişim Yayınlar, İstanbul.

Başcı, Pelin. (2010). 12 Eylül’ü Konu Alan Filmlerde Karşı Anlatı Olarak Ses ve Hafıza. *Mülkiye Dergisi*. Cilt 34, Sayı 268, Ankara.

Benjamin, Walter. (2014). Üretici Olarak Yazar. “*Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*” içerisinde. İletişim Yayınları, İstanbul

Benjamin, Walter. (2017). Pasajlar. Çev. Ahmet Cemal. YKY, İstanbul.

Bergson, Henri. (2015). Madde ve Bellek. Çev. Işık Ergüden. Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Bernstein, J. M. (2014). “*Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*” içerisinde. İletişim Yayınları, İstanbul.

Boztepe, Veli. (2017). 1960 ve 1980 Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*. Sayı 27, İstanbul.

Creswell, John W. (2013). Nitel Araştırma Yöntemleri. Çev. Mesut Bütün, Selçuk Beşir Demir. Siyasal Kitabevi, Ankara.

De Certeau, Michel. (2009). Gündelik Hayatın Keşfi-I. Çev. Lale Arslan Özcan. Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Değirmencioğlu, Ayşe. (2013). Modernizm Sonrası İktidar Formlarına Direnişte Sanatın ve Sanatçının Rolü. Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Deleuze, Gilles. (1997). Cinema 2: The Time-Image. Translated by Hugh Tomlinson, Robert Galeta. University of Minnesota Press, Minneapolis.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. (2000). Kafka – Minör Bir Edebiyat İçin. Çev. Özgür Uçkan, Işık Ergüden. YKY, İstanbul.

Deleuze, Gilles. (2003). İki Konferans Yaratma Eylemi Nedir? Müzikal Zaman. Çev. Ulus Baker. Norgunk Yayınları, İstanbul.

Ergüden, Işık. (2013). Sessizliğin Anarşisi. Koas Yayınları, İstanbul.

Ergün, Mehmet. (1978). Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney. Doğrultu Yayınları, İstanbul.

Foster, Hal. (2014). Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı. Ali Artun (Ed.), “*Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*” içerisinde. İletişim Yayınları, İstanbul.

Foucault, Michel. (2014). Özne ve İktidar. Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ferda Keskin. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Foucault, Michel. (2016). Entelektüelin Siyasi İşlevi. Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ferda Keskin. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Gramsci, Antonio. (1986). Hapishane Defterleri. Çev. Kenan Somer. Onur Yayınları, İstanbul.

Güçhan, Gülseren. (1993). Sinema-Toplum İlişkileri. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*. Sayı 12, Eskişehir.

Günel, Ozan. (2015). Milliyetçilik ve Kahramanlık Kavramları Üzerinden Birinci ve Üçüncü Sinema. *İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı 9, Yaz 2015, İstanbul.

Güney, Yılmaz. (2003). Siyasal Yazılar. Güney Yayınları, İstanbul.

Gürleşen, Feyza. (2013). Sermaye – Siyaset Kışkacında Metalaşan Sanatın Özerklik ve Nitelik Sorunsalı. T. Ayas, E. D. Dellaloğlu (Yayına Hazırlayan), Sanat, Tasarım ve Manipülasyon Sempozyum Bildiri Kitabı içerisinde. Sakarya: Sakarya Üniversitesi.

Halbwachs, Maurice. (2016). Hafızanın Toplumsal Çerçevesi. Çev. Büşra Uçar. Heretik Yayınları, Ankara.

Heywood, Andrew. (2013). Siyasi İdeolojiler: Bir Giriş. Çev. Ahmet K. Bayram, Buğra Kalkan, Hüsamettin İnaç, Özgür Tüfekçi, Şeyma Akın. Adres Yayınları, Ankara.

Hirsch, Thomas. (2016). “*Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*” içerisinde. Heretik Yayınları, Ankara.

İçel, Kayıhan. (2017). Kitle İletişim Hukuku. Beta Yayınları, İstanbul.

Karahanoğlu, Işıl. 1950 – 1970 Yılları Arasında Türk Sinemasının Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasi, Kültürel Etkenler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kreft, Lev. (2014). Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı. Ali Artun (Ed.), “*Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*” içerisinde. İletişim Yayınları, İstanbul.

Kreft, Lev. (2014). 20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset. Ali Artun (Ed.), “*Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*” içerisinde. İletişim Yayınları, İstanbul.

Kuryel, Aylin & Fırat, Begüm Özden. (2015). Sunuş: Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik. Aylin Kuryel, Begüm Özden Fırat (Der.), “*Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik*” içerisinde. İletişim Yayınları, İstanbul.

Lentricchia, F. & McAuliffe, J. (2004). Katiller, Sanatçılar, Teröristler. Çev. Barış Yıldırım. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Neyzi, Leyla. (2011). Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye’de Bellek Çalışmaları. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Nietzsche, Friedrich. (2015). Tarihîn Yaşam İçin Yararı ve Yararsızlığı Üzerine. Çev. Nejat Bozkurt. Say Yayınları, İstanbul.

Nora, Pierre. (2006). Hafıza Mekanları. Çev. Mehmet Emin Özcan. Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Onaran, Alim Şerif. (1994). Türk Sineması Cilt 1. Kitle Yayınları, İstanbul.

Öngören, Mahmut Tali. (1979). Türk Sinemasının Sorunları. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*. Sayı 1, Eskişehir.

Özdemir, Özlem. (2012). Geçmişe Mazi Diyebildik mi? Bir Bellek Mekanı Olarak Sinema. Pınar Melisa Yelsalı Parmaksız (Der.), “*Neye Yarar Hatıralar? Bellek ve Siyaset Çalışmaları*” içerisinde. Phoenix Yayınları, Ankara.

Özgüç, Agah. (1976). Türk Sineması Sansür Dosyası. Koza Yayınları, İstanbul.

Özgüç, Agah. (1988). Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney. Afa Yayıncılık, İstanbul.

Özgüç, Agah. (1990). Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler. Yılmaz Yayınları, İstanbul.

Özgüç, Agah. (1993). 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması. Bilgi Yayınları, İstanbul.

Özkaya, Serkan. (1999). Brener-Shurz Söyleşisi. *Art-İst Güncel Sanat Seçkisi*. No: 3, Aralık 1999, İstanbul.

Özön, Nijat. (2008). Sinema Sanatına Giriş. Agora Kitaplığı, İstanbul.

Öztekin, Mehmet Korkut. (2008). Bir Kültürel Direniş Aracı Olarak Japon Çizgi Romanı (Manga)’nın İncelenmesi. Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Öztürk, Ali. (2013). Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik Akımı ve Sansür. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öztürk, Serdar. (2006). Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*. Sayı 5, İstanbul.

Öztürk, Serkan. (2015). Sinema ve Gerçeklik İlişkisinin Yılmaz Güney Filmlerine Yansıması: “Sürü” Filmi. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı 15, Aralık 2017, Yalova.

Parmaksız, Pınar Melis Yelsalı (2012). Neye Yarar Hatıralar? Bellek ve Siyaset Çalışmaları. Phoenix Yayınları, Ankara.

Pösteki, Nigar. (2012). 1990 Sonrası Türk Sineması (1990 – 2011). Umuttepe Yayınları, Kocaeli.

Ryan, Michael & Kellner, Douglas. (2016). Politik Kamera. Çev. Elif Özsayar. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Sarlo, Beatriz. (2012). Geçmiş Zaman Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma. Çev. Peral Bayaz Charum, Deniz Ekinci. Metis Yayınları, İstanbul.

Scott, James C. (1995). Tahakküm ve Direniş Sanatları. Çev. Alev Türker. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Sönmez, Pelin. (2010). Türk Sinemasında Sansür ve Metin Erksan Örneği. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sönmez, Sevcan. (2015). Filmlerle Hatırlamak Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi. Metis Yayınları, İstanbul.

Spivak, Gayatri Chakravorty. (2016). Madun Konuşabilir mi?. Çev. Dilek Hattatoğlu, Gökçen Ertuğrul, Emre Koyuncu. Dipnot Yayınları, Ankara.

Steyerl, Hito. (2015). Sunuş: Meşgale Olarak Sanat: Hayatın Özerkliğine Dair Önergeler. Aylin Kuryel, Begüm Özden Fırat (Der.), “*Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik*” içerisinde. İletişim Yayınları, İstanbul.

Susam, Asuman. (2015). Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Tunç, Ertan. (2012). Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı 1896 – 2005. Doruk Yayınları, İstanbul.

Yetişkin, Ebru Belgin. (2010). Güncel Politik Sinemayı Yeniden Düşünmek. *Akademik İncelemeler Dergisi*. Cilt 5, Sayı 2, İstanbul.

Yetişkin, Ebru Belgin. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'nin Sinema Anlayışına Giriş. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. Sayı 40, İstanbul.

Wayne, Mike. (2011). Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği. Çev. Ertan Yılmaz. Yordam Kitap. İstanbul.

Zürcher, Erik Jan. (2013). Modernleşen Türkiye'nin Tarihi. Çev. Yasemin Saner. İletişim Yayınları, İstanbul.

<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>

http://www.bedribaykam.com/bb/donemler_politik_sanat.html

<http://www.sinematurk.com/film/5662-sen-turkulerini-soyle/>

<https://www.sinemalar.com/film/2937/ses-i>

<https://www.sinemalar.com/film/16924/butun-kapilar-kapaliydi>

<https://www.sinemalar.com/film/1792/yol>

<https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2011/12/20111218113148105494.html>

<http://fraksiyon.network/sanati-sanatcilardan-kurtarin/>

<https://xxi.com.tr/i/queer-sanat-manifestosu>

<http://www.filmloverss.com/kadinlarin-yonettigi-20-sahane-feminist-film/>

<http://www.altiyazi.net/yazilar/dosya-devlet-destegi-ve-sansur/>

<http://www.altiyazi.net/soylesiler/siyah-bantt-an-banu-karaca-ile-soylesi-sansurun-degis-en-bicimleri/>

<http://www.sinematurk.com/kisi/1774-metin-erksan/>

<http://www.sinematurk.com/kisi/1089-atif-yilmaz/>

<https://m.bianet.org/bianet/sanat/153625-filmmor-bilge-olgac-i-selamliyor>

<https://www.youtube.com/watch?v=wsOWA-8sG5E&t=91s>

<https://www.evrensel.net/haber/308184/yilmaz-guneyin-umut-seruveni>

<https://m.bianet.org/bianet/kultur/13528-yesilcamda-sansurun-tarihcesi>

<https://hayatinizboyuncaseyretmenizgereken.blogspot.com.tr/2012/10/iki-arkadas-aka-darbe-serif-goren-1976.html>

https://www.academia.edu/30350831/T%C3%BCrk_Sinemas%C4%B1nda_Ak%C4%B1mlar

<http://www.kameraarkasi.org/sinema/sinemadaakimlar/turksinemasindadevrimecinemaakimiveyilmazguney.html>

<http://www.yenifilmfonu.org/>

<https://www.fongogo.com/>

<http://sivildusun.net/>

<https://www.indiegogo.com/>

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/ozgenturk-o-gun-yasananlari-ilk-kez-anlatti-18809525>

<https://www.cafrande.org/otobiyografi-yilmaz-guneyin-kendi-kaleminden-yasam-oykusu/>

<https://www.cafrande.org/otobiyografi-yilmaz-guneyin-kendi-kaleminden-yasam-oykusu/>

<http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/muammerozer.html>

EKLER

EK 1: KATILIMCILARIN FİLMOGRAFİLERİ

Ayşe Ayben Altunç Yarbaşı

Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmler

Yıllar Sonra – 2001

Süreya'nın Cemal'i – 2006

17. Ankara Film Festivali, Ulusal Belgesel Film Yarışması, Gösterim. 2006

Meclise Ufuk Geldi – 2008

Şaka ile Karışık – 2012

Eylül'ün Kadın Yüzleri – 2014

3. Ayvalık Film Festivali, Uzun Belgesel ve Kurmaca Panorama Bölümü, Gösterim. 2014

2. Zeugma Film Festivali, Belgeseller Bölümü, Gösterim Seçkisi. 2014

13. Filmmor Uluslararası Gezici Kadın Filmleri Festivali, Kadınların Sineması Bölümü, Gösterim. 2015

18. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali, Gösterim. 2015

5. Nar Film Festivali, Gösterim Seçkisi. 2015

20. Boston Türk Festivali, Belgesel ve Kısa Film Yarışması, Finalist ve Gösterim. 2015

1. Akdeniz Belgesel Film Günleri, Gösterim Seçkisi. 2015

4. Filmamed Belgesel Film Festivali, Kadın Filmleri Bölümü, Gösterim Seçkisi. 2016

Yönetmenliğini Yaptığı Kısa Filmler

Şaka – 1996

Oyun – 1997

Cırcırböceği – 1999

Davetsiz Misafir – 1999

Duvar – 2001

23. İFSAK Ulusal Kısa Film ve Belgesel Yarışması. 2001

Umut Vakfı Bireysel Silahsızlanma Kısa Film ve Animasyon Sokak Gösterimleri. 2004

Diğer Filmografisi

BarışaRock Müzik Festivali Belgeseli – 2007 / Kamera ve Kurgu

Sintinenin Dibinde – 2012 / Senarist

Dilek Çolak

Yönetmenliğini Yaptığı Uzun Metraj Filmler

Rüzgarla Bir – 2014

Hemşire – 2016

7. Suç ve Ceza Film Festivali, Kısa Metraj Film Yarışması, Habertürk Seyirci Ödülü. 2017

Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmler

Görüşeceğiz Lale – 2003

25. İFSAK Ulusal Kısa Film ve Belgesel Yarışması, En İyi Film Ödülü. 2003

BarışaRock – 2003 / Dilek Çolak, Metin Yeğin

Gelincikler Bir Dostluk Yürüyüşü – 2004

Çocuklarından Doğan Anneler – 2005 / Dilek Çolak, Metin Yeğin

2. Hisar Kısa Film Festivali. 2006

27. İFSAK Ulusal Kısa Film ve Belgesel Yarışması. 2005

10. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali, Benim Annem Güzel Annem Bölümü, Gösterim. 2007

Karanlıktan Aydınlığa – 2006 / Dilek Çolak, Hacer Arıkan

17. Ankara Film Festivali, Ulusal Belgesel Film Yarışması, Amatör Dal, Birincilik Ödülü. 2006

Bir Şenlikti Uzun Yürüyüş: Topraksızlar – 2006 / Dilek Çolak, Metin Yeğin

1. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, Gösterim. 2006

Patronsuzlar 2 (Brezilya) – 2006 / Dilek Çolak, Metin Yeğin

1. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, Gösterim. 2006

Patronsuzlar 3 (Uruguay, Arjantin) – 2006 / Dilek Çolak, Metin Yeğin

1. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, Gösterim. 2006

Patronsuzlar 4 (Bolivya, Venezuela) – 2006 / Dilek Çolak, Metin Yeğin

1. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, Gösterim. 2006

Brezilya Topraksızlar Hareketi – 2006

Amazon'da Dans – 2006

G-8 Blokaj – 2007

Bolivya Topraksız Kır İşçileri Hareketi – 2009

5. İşçi Filmleri Festivali, Uluslararası Belgeseller, Gösterim. 2010

Yönetmenliğini Yaptığı Kısa Filmler

Kurmaca – 2005

18. İstanbul Kısa Film Festivali, Türkiye Bölümü, Gösterim. 2006

27. İFSAK Ulusal Kısa Film ve Belgesel Yarışması. 2005 2. Hisar Kısa Film Festivali. 2006

1. Bursa Kadın Kısa Filmleri Festivali, 1. Kristal Şeftali Ulusal Kadın Kısa Filmleri Yarışması, Yarışma Filmi. 2013

Ömer'in Rüyası – 2006

3. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, Gösterim. 2007

Ersin Kana

Yönetmenliğini Yaptığı Uzun Metraj Filmler

Hile Yolu – 2013

Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmler

Asi Ruh – 2008

20. Ankara Film Festivali, Ulusal Belgesel Film Yarışması, Yarışma Dışı Gösterim. 2009

Cennetin Düşüşü – 2013

19. Boston Türk Festivali, Belgesel ve Kısa Film Yarışması, Finalist ve Gösterim. 2014
33. İstanbul Uluslararası Film Festivali, Yarışma Dışı Bölümü, Gösterim. 2014
21. Adana Altın Koza Film Festivali, Altın Koza Seçkisi Bölümü, Gösterim Seçkisi. 2014
6. Hangi İnsan Hakları? Film Festivali, Gezi Parkı Direnişi Bölümü, Gösterim. 2014
5. İnsan Hakları İzmir Belgesel Günleri, Gösterim Seçkisi. 2014
2. İzmir Hak ve Emek Odaklı Sinema Günleri, Gösterim. 2015
26. Ankara Uluslararası Film Festivali, Ulusal Belgesel Yarışması, Finalist. 2015
10. İşçi Filmleri Festivali, Ulusal Filmler Bölümü, Gösterim Seçkisi. 2015
5. Gençlik Filmleri Festivali, Gösterim Seçkisi. 2015
- Yeşil Kırmızı – 2017*
36. İstanbul Uluslararası Film Festivali, Ulusal Belgesel Yarışması, Finalist. 2017
10. Ege Belgesel Günleri, Gösterim Seçkisi. 2017
5. Duhok Film Festival, Kurdish Documentaries, Screening. 2017
- Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi , Yeni Türkiye Belgeselleri Paneli, Gösterim Seçkisi. 2017
8. TİHV İnsan Hakları Belgesel Film Günleri, Gösterim Seçkisi. 2017

Senaristliğini Yaptığı Filmler

Denizden Gelen – 2010

Ertuğrul Mavioğlu

Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmler

Bakur – 2014 / Çayan Demirel, Ertuğrul Mavioğlu

34. İstanbul Uluslararası Film Festivali, Türkiye Sineması 2014 - 2015 Yarışma Dışı, Gösterim. 2015

26. Ankara Uluslararası Film Festivali, Ulusal Belgesel Yarışması, Finalist. 2015

Ezel Akay

Yönetmenliğini Yaptığı Uzun Metraj Filmler

Neredesin Firuze – 2003

26. Siyad Türk Sineması Ödülleri, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Görüntü Yönetmeni. 2004

9. Sadri Alışık Ödülleri, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Kadın Oyuncu. 2004

12. ÇASOD "En İyi Oyuncu" Ödülleri, En İyi Kadın Oyuncu. 2005

16. Ankara Film Festivali, En İyi Kurgu, En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Kadın Oyuncu. 2005

Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? – 2005

13. Altın Koza Film Festivali Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Stüdyo, En İyi Sanat Yönetmeni, Ödülü. 2006

28. Siyad Türk Sineması Ödülleri, En İyi Sanat Yönetmeni. 2006

11. Sadri Alışık Ödülleri, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu. 2006

17. Ankara Film Festivali, En İyi Müzik, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Sanat Yönetmeni. 2006

Yedi Kocalı Hürmüz – 2009

Yönetmenliğini Yaptığı Kısa Filmler

F Tipi Film – Sonsuz Bir Gün – 2012 / Aydın Bulut, Barış Pirhasan, Ezel Akay, Grup Yorum, Hüseyin Karabey, Mehmet İlker Altınay, Reis Çelik, Sırrı Süreyya Önder, Vedat Özdemir

14. İzmir Kısa Film Festivali, Retrospektif Bölümü, Gösterim. 2013

Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmler

Küçük Kara Balıklar – 2014/ Ezel Akay, A. Haluk Ünal

Yapımcılığını Yaptığı Filmler

Tabutta Röveşata – 1996

Güneşe Yolculuk – 1999

Şellale – 2001

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak – 2004

Neredesin Firuze? – 2004

Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? – 2005

Ademin Trenleri – 2007

Oyuncu Olarak Rol Aldığı Filmler

Yeşil Işık – 2001

Filler ve Çimen – 2001

Şellale – 2001

Hırsız Var – 2005

Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü – 2005

Eve Giden Yol 1914 – 2006

Ademin Trenleri – 2007

Sözün Bittiği Yer – 2007

Gülten Taranç

Yönetmenliğini Yaptığı Uzun Metraj Filmler

Yağmurlarda Yıkansam – 2017

53. Antalya Film Festivali, Renkahenk Seçkisi İzleyici Ödülü. 2016

ISENMA International Student & Newcomer Women Filmmaker Festivali, Endonezya, Gold Award. 2016

Balkan Film Food Festival, Pogradec, Albania, En İyi Film

Barcelona International Film Festival, İspanya, The Gold Lion Award

4.Antakya Film Festivali, En İyi Sinema Filmi Toplumsal Farkındalık Jüri Özel Ödülü

I Filmmaker Film Festival, Marbella,İspanya, Özel Mansiyon. 2016

9.Rofife, Mersin,Türkiye, Yönetmen Başarı Ödülü. 2017

12'ye 5 Kala – Vizyon Tarihi Belirsiz

Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmler

İzmir Valisi Kazım Dirik – 2006

2006 yılında SEMEP projesi olarak gerçekleştirdiği belgesel filmi "İzmir Valisi Kazım Dirik" ile 1. Agora Film Festivali 'nde En İyi Amatör Belgesel Film ödülünü aldı.

İki Ateş Arasında – 2007

Yolculuk – 2011

1. Ayvalık Film Festivali, Uluslararası Belgesel Film Dalı, Başvuran Filmler. 2012

11. Kısa-ca Ulusal Öğrenci Filmleri Festivali, Belgesel Dalı, Finalist. 2011

23. İstanbul Kısa Film Festivali, Yarışma Filmi. 2011

5. Balıkesir Sinema Günleri, Belgesel Gösterim Seçkisi. 2011

5. Sinepark Kısa Film Festivali, Çarpışan Aramalar Kategorisi, Yarışma Filmi. 2011

8. Yıldız Kısa Film Festivali, Gösterim Seçkisi. 2011

Ege Düğünü 9 /8 – 2013

Yönetmenliğini Yaptığı Kısa Filmler

Pembe Mariachi – 2010

İlk Gösterim 25.03.2010 Ortada Buluşalım Film Gösterimi, Çanakkale. 2010

2010 Kültür Girişimleri Etkinlikleri. 2010

1. Manisa Altın Üzüm Kısa Film Festivali, Kurmaca Dalı, Katılım. 2010

5. Marmara Üniversitesi Uluslararası Öğrenci Trienali, Gösterim. 2010

7. Yıldız Kısa Film Festivali, Gösterim. 2010

Neden –siz – 2010

3. İzmir Uluslararası Kadın Festivali, Film Gösterimi ve Panel. 2010
Manisa Altın Üzüm Kısa Film Festivali, Deneysel Dalı, Katılım. 2010

Obezonlar – 2011

- Mozaik Kısa Film Yarışması, Kurmaca Kategorisi, Katılan Filmler. 2011
İstanbul Uluslararası 23. Kısa Film Festivali, Yarışma Filmi. 2011
MinT Akademi Komedi Kısa Film Yarışması, Katılan Filmler. 2011
Sinepark 5. Kısa Film Festivali, Komikaze Bölümü, Gösterim Seçkisi. 2011
8. Yıldız Kısa Film Festivali, Gösterim Seçkisi. 2011
İkinci El 6. Uluslararası Film Festivali, Dar Alanda Kısa Filmleşmeler Bölümü – IV, Gösterim. 2012

ATV Çek Bakalım 3. Bölüm Finalist Film.

48. Altın Portakal Film Festivali, Özel Gösterim. 2012

Filmmor 10. Uluslararası Gezici Kadın Filmleri Festivali, Kadınların Sineması Bölümü Gösterim. 2012

1. MCD Kısa Film Festivali, Finalist. 2012

Bonbon – 2011

Çilek Zamanı – 2011

- İstanbul Uluslararası 23. Kısa Film Festivali, Yarışma Filmi. 2011
İkinci El 6. Uluslararası Film Festivali, Dar Alanda Kısa Filmleşmeler Bölümü – IV, Gösterim. 2012

Eleni ile Aret – 2011

2. Manisa Altın Üzüm Kısa Film Festivali, Kurmaca Dalı, Finalist. 2011

Kaçan Kovalanır – 2011

2. Manisa Altın Üzüm Kısa Film Festivali, Kurmaca Dalı, İkincilik Ödülü. 2011
6. Balıkesir Sinema Günleri, Sam-Der Ulusal Kısa Film Gösterim Seçkisi. 2012

Anadolu'nun Son Karabatağı – 2012

Dönüşüm “Dönüşebildiğimiz Kadar” – 2012

İstanbul 10. Çevre Kısa Film Festivali, Ulusal Kısa Film Yarışması, Kurmaca Dalı, Üçüncülük Ödülü. 2012

Sinepark 6. Kısa Film Festivali, (Gökçe Sezer) En İyi Kadın Oyuncu Ödülü. 2012

Sinepark 6. Kısa Film Festivali, (Meryem Şahin) En İyi Senaryo Ödülü. 2012

Erciyes 5. Öğrenci Belgesel Film Festivali, Kurmaca Dalı, Finalist. 2012

Eskişehir 2. Uluslararası Kral Midas Kısa Film Festivali, (Gökçe Sezer) En İyi Kadın Oyuncu Dalı, Finalist. 2012

Eskişehir 2. Uluslararası Kral Midas Kısa Film Festivali, Kurmaca Dalı, Finalist. 2012

12. Kısa-ca Film Festivali, Kurmaca Film Kategorisi, Finalist. 2012

11. Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali, Kadın Sineması Bölümü, Gösterim. 2013

Consensus – 2012

İKFD 11. Ulusal Kısa Film Yarışması, Kurmaca Dalı, Birincilik Ödülü. 2013

37. Cannes Film Festival Short Film Corner. 2013

35. Festival de Femmes de Creteil, selection of screening point Iris, France. 2013

8. İşçi Filmleri Gezici Festivali, Gösterim Seçkisi. 2013

24. Ankara Film Festivali, Gösterim Seçkisi. 2013

8. Uluslararası Marmaris Kadın ve Sanat Festivali, Gösterim Seçkisi. 2013

Bahçelievler Belediyesi 7. Kısadan Hisse Kısa Film Günleri, Gösterim. 2013

7. Balıkesir Sinema Günleri, SAMDER Ulusal Kısa Film Seçkisi. 2013

3. Eskişehir Kral Midas Kısa Film Festivali, (Esra KIZILDOĞAN) En İyi Kadın Oyuncu Adayı, Finalist. 2013

3. Eskişehir Kral Midas Kısa Film Festivali, Kurmaca Dalı, Finalist. 2013

20. Adana Altın Koza Film Festivali, Ulusal Öğrenci Filmleri Kısa Film Yarışması, Kurmaca Dalı, Finalist. 2013

18. Boston Türk Festivali, Belgesel ve Kısa Film Yarışması, Finalist ve Gösterim. 2013

8. İşçi Filmleri Festivali, Gösterim. 2013

9. Yıldız Kısa Film Festivali, Gösterim Seçkisi. 2013

12. Filmmor Uluslararası Gezici Kadın Filmleri Festivali, Kendine Ait Bir Cüzdan Bölümü, Gösterim. 2014

Gündönümü – 2013

Diğer Filmografisi

In The Middle Of the Bazaar - 2012 / Görüntü Yönetmeni

Papaz Kaçtı - 2011 / Görüntü Yönetmeni

İki Ucu Ateş - 2007 / Hazırlayan

Melis Birder

Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmler

Missing Bird – 2002

Crossing Brooklyn – 2002

The Show

Onuncu Gezegen: Bağdat'ta Bekar Bir Kadın – 2004

42. Antalya Film Festivali, Ulusal Belgesel Film Yarışması, Jüri Özel Ödülü. 2005

13. Adana Altın Koza Film Festivali, Belgesel Sinemacılar Birliği Bölümünde Gösterildi. 2006

Cinema Du Reel Film Festival

Roma Independent Film Festival

İstanbul Film Festivali

World Film Bangkok

Montreal International Documentary Film Festival

5. Ay Işığı Belgesel Sinema Akşamları, Gösterim. 23-27 Ağustos 2006

Osmanlı Bankası Müzesi Sineması'nda gösterildi. 2007

Ziyaretçiler – 2009

46. Antalya Altın Portakal Film Festivali, En İyi Belgesel Film Ödülü. 2009

Urbanworld Film Festivali, New York, Mansiyon Ödülü. 2009

13. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali, Belgesel Bölümü Gösterim. 2010

Full Frame Belgesel Film Festivali. 2009

İstanbul Film Festivali. 2009

4. Bursa İpek Yolu Film Festivali, Gerçeği Söylemek Gerekirse Bölümü, Gösterim. 2009

1. Hangi İnsan Hakları? Film Festivali, Gösterim. 2009

1. TİHV İnsan Hakları Belgesel Film Günleri, Gösterim. 2010

3. Ege Belgesel Film Günleri, Gösterim Seçkisi. 2010

Bağlar – 2015

15. İstanbul Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali, Aşk & Başka Bi' Dünya Yarışması, Jüri Özel Ödülü. 2016

19. Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali, En Gerçekler: Belgeseller Bölümü, Gösterim. 2016

Yönetmenliğini Yaptığı Kısa Filmler

Tavuklar ve Aslanlar – 2015

7. Hangi İnsan Hakları? Film Festivali, Hayvan Hakları Bölümü, Gösterim Seçkisi. 2015

Metin Yeğin

Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmler

7 Months in Latin Amerika – 2000

Likya Yolu – 2000 / Metin Yeğin, Barış Doğru

Sonra – 2001

Escape – 2001

F – 2001

Food Prints in Nature – 2001

Tour in Three Continents – 2001

White and Red Tulips – 2001

3 Kıtada Devri Alem – 2001

Topraksızlar – 2003 / Metin Yeğin, Alexsandra Paserelli

Toprakana İçin – 2003

Patronsuzlar – 2003

Güzel Günler Göreceğiz – 2003 / Metin Yeğin, Nihan Gider, Alexsandra Paserelli

2. Antakya Uluslararası Film Festivali ve Fotoğrafçılar Buluşması, Gösterim. 2013

BarışaRock – 2003 / Metin Yeğin, Dilek Çolak

Para Paçamama – 2003 / Metin Yeğin, Leonardo Bertulazi

Çocuklarından Doğan Anneler – 2005 / Metin Yeğin, Dilek Çolak

2. Hisar Kısa Film Festivali. 2006

27. İFSAK Ulusal Kısa Film ve Belgesel Yarışması. 2005

10. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali, Benim Annem Güzel Annem Bölümü, Gösterim. 2007

Barikatçılar Moscony:Doğrudan Demokrasi – 2006

Bir Şenlikti Uzun Yürüyüş: Topraksızlar – 2006 / Metin Yeğin, Dilek Çolak

1. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, Gösterim. 2006

Patronsuzlar 1 (Galler Tower Madeni) – 2006

1. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, Gösterim. 2006

Patronsuzlar 2 (Brezilya) – 2006 / Metin Yeğin, Dilek Çolak

1. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, Gösterim. 2006

Patronsuzlar 3 (Uruguay, Arjantin) – 2006 / Metin Yeğin, Dilek Çolak

1. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, Gösterim. 2006

Patronsuzlar 4 (Bolivya, Venezuela) – 2006 / Metin Yeğin, Dilek Çolak,

1. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, Gösterim. 2006

El Mahalla – Canım Ciğerim İşçi Kerim – 2008

3. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, Ankara Etkinlikleri Gösterim. 2007

Altın Yerli Kızların Saçından Yapılır – 2007

3. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, Gösterim. 2007

D – 2010

5. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, Türkiye'den Uzun Metraj Filmler, Gösterim. 2010

Murat Özçelik

Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmler

Şavak – 2007

14. Altın Koza Film Festivali Öğrenci Filmleri Yarışması, Belgesel Dalı, Finalist. 2007

5. Pam Çevre Kısa Film Festivali, Yarışma Filmi. 2007

2. Galatasaray Üniversitesi Sinepark Kısa Film Festivali, Çarpışan Aramalar, Finalist Film. 2008

Erciyes Üniversitesi, Belgesel Film Festivali finalist. 2008

Ölücanlar – 2010

Filmamed 1. Diyarbakır Belgesel Film Günleri, Yarışma Bölümü, Halil Dağ Jüri Özel Ödülü. 2011

Kurmeş Köyü Şenliği, Gala. 2010

Sinema Destekleme Kurulu'nun 2010/2 Sayılı Kararı ile Doğrudan ve Geri Ödemesiz Desteklenmesine karar verilen amatör film projesi. 2010

Diyarbakır Belgesel Film Günleri, Yarışma Bölümü, Gösterim. 2011

4. Ege Belgesel Film Günleri, Gösterim Seçkisi. 2011

Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, Yeni Türkiye Belgeselleri Paneli, Gösterim. 2011

44. SİYAD Türk Sineması Ödülleri, En İyi Belgesel Adayı. 2011

30. İstanbul Uluslararası Film Festivali, Gösterim. 2011

2. TİHV İnsan Hakları Belgesel Film Günleri, Gösterim. 2011

4. Documentar-Ist İstanbul Belgesel Günleri, Türkiye Belgeselleri Siyad Seçkisi Bölümü, Gösterim. 2011

1. Dersim Uluslararası İnsan Hakları Film Festivali, Belgeseller Seçkisi Bölümü, Gösterim. 2011

15. Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali, Gösterim. 2012

3. Nar Film Festivali, Gösterim Seçkisi. 2013

Yönetmenliğini Yaptığı Kısa Filmler

Çöp – 2007

Özgür Doğan

Yönetmenliğini Yaptığı Uzun Metraj Filmler

İki Dil Bir Bavul – 2008

21. (IDFA) Amsterdam Uluslararası Belgesel Film Festivali. 2008

16. Adana Altın Koza Film Festivali, SİYAD Ödülü. 2009

16. Adana Altın Koza Film Festivali, Büyük Jüri Yılmaz Güney Ödülü. 2009

46. Altın Portakal Film Festivali, Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması, En İyi İlk Film Ödülü. 2009

3. Uluslararası Ortadoğu Film Festivali, En İyi Ortadoğu Belgeseli Ödülü. 2009

Babamın Sesi – 2012

19. Adana Altın Koza Film Festivali, Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması, En İyi Film Ödülü. 2012

19. Adana Altın Koza Film Festivali, Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması, En İyi Senaryo Ödülü. 2012

Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmler

Birlikte – 2006

18. Ankara Uluslararası Film Festivali, Ulusal Belgesel Film Yarışması, Gösterim. 2007

Hayaller Birer Kırık Ayna – 2001

23. İFSAK Ulusal Kısa Film ve Belgesel Yarışması. 2001

44. Uluslararası Leipzig Belgesel ve Kurmaca Film Yarışması finalisti. 2001

14. Ankara Uluslararası Film Festivali Belgesel Film Yarışması Amatör Dalı birincilik ödülü. 2002

15. Uluslararası Belgesel Film Festivali, IDFA, İlk Görünüş bölümü finalisti, Amsterdam. 2002

24. Cinema du Reel Etnografik ve Sosyolojik Filmler Festivali finalisti. 2002

Uluslararası Üç Kıta Belgesel Film Festivali, Buenos Aires, Arjantin. 2002

Maltepe Üniversitesi 2. Üniversitelerarası Öğrenci Yarışması, Belgesel Dalı ikincilik ödülü. 2002

14. İstanbul Uluslararası Kısa Film Festivali, Gösterim. 2002

5. Thessaloniki Belgesel Festivaline Katıldı. 2003

Diğer Filmografisi

Gelecek Uzun Sürer – 2011 / Yönetmen Yardımcısı

Reyan Tuvi

Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmler

Ofsayt – 2010

47. Antalya Uluslararası Altın Portakal Film Festivali, Kısa Metraj ve Belgesel Yarışması, En İyi İlk Belgesel Ödülü. 2010
4. Documentar-Ist İstanbul Belgesel Günleri, Yeni Yetenek Mansiyon Ödülü. 2011
22. Ankara Uluslararası Film Festivali, Ulusal Belgesel Film Yarışması, Profesyonel Filmler Dahı, Finalist. 2011
44. SİYAD Türk Sineması Ödülleri, En İyi Belgesel Adayı. 2011
5. İstanbul Uluslararası Mimarlık ve Kent Filmleri Festivali, Ulusal Program Gösterim. 2011
- TRT Belgesel Film Yarışması, Ulusal Profesyonel Kategori, Finalist. 2011
4. Ege Belgesel Film Günleri, Gösterim Seçkisi. 2011
- Diyarbakır Belgesel Film Günleri, Yarışma Dışı Gösterim Bölümü. 2011
6. Datça Sinema ve Kültür Festivali, Altın Badem Belgesel Film Yarışması, Yarışma Filmi. 2011
2. Malatya Uluslararası Film Festivali, Ödüllü Belgeseller Bölümü Seçkisi. 2011
1. TİHV İnsan Hakları Belgesel Film Günleri, Gösterim. 2010
30. İstanbul Film Festivali, Gösterim Seçkisi. 2011
- Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek – 2014*
33. İstanbul Film Festivali, Belgeseller Bölümü, Gösterim. 2014
7. Ege Belgesel Film Günleri, Gösterim. 2014
9. İşçi Filmleri Festivali, Gezi Filmleri Bölümü, Gösterim. 2014
- Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Belgesel Haftası, Gösterim. 2014
8. Mimarlık ve Kent Filmleri Festivali, Özel Gösterim Seçkisi. 2014
17. 1001 Belgesel Film Festivali, Gösterim. 2014
6. Hangi İnsan Hakları? Film Festivali, Gezi Parkı Direnişi Bölümü, Gösterim. 2014
- Yapı Film Günleri, Güz Dönemi Belgesel Gösterimi. 17-22 Kasım 2014
47. Sinema Yazarları Derneği SİYAD Ödülleri, En İyi Belgesel Film Ödülü Adayı. 2015
18. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali, Gösterim. 2015

8. Documentarist İstanbul Belgesel Günleri, Gösterim Seçkisi. 2015

5. İnsan Hakları İzmir Belgesel Günleri, Gösterim Seçkisi. 2014

12. Paris Türkiye Filmleri Festivali, Gösterim Seçkisi. 2015

4. Filmamed Belgesel Film Festivali, Tematik Bölüm, Direniş Filmleri Gösterim Seçkisi. 2016

10. Documentarist İstanbul Belgesel Günleri, Documentarist'ten Ödüllü Filmler Bölümü, Gösterim Seçkisi. 2017

Gözyaşına Yer Yok – 2017

10. Documentarist İstanbul Belgesel Günleri, Türkiye Panorama Bölümü, Gösterim Seçkisi. 2017

Beirut Film Festival, ME Docs Film Competition. 2017

50. Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) Ödülleri, En İyi Uzun Metraj Belgesel Film Adayı. 2018

Sedat Yılmaz

Yönetmenliğini Yaptığı Uzun Metraj Filmler

Press – 2009

22. Ankara Uluslararası Film Festivali, Umut Veren Yeni Yönetmen, Onat Kutlar En İyi Senaryo, Umut Veren Yeni Erkek Oyuncu Ödülü.

30. Uluslararası İstanbul Film Festivali, Jüri Özel Ödülü, Jüri Özel Ödülü (FACE), Fipresci Ödülü

44. Sinema Yazarları Derneği Ödülleri, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü

47. Altın Portakal Film Festivali, Jüri Özel Ödülü, Behlül Dal Jüri Özel Ödülü

Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmler

Yetmişinci Gün – 1996

Antalya Kısa Film Festivali'nde mansiyon ödülü. 1999

Kadıköy Halk Eğitim Merkezi'nde gösterildi. 2000

Kelepçe – 2002

10. Retina Uluslararası Film ve Video Festivali, Macaristan, En İyi Belgesel Film" ödülü. 2003

Diğer Filmografisi

Yetmişinci Gün – 2000 / Senaryo

Hırçın Menekşe – 2003 / Görüntü Yönetmeni (TV Dizisi)

Press – 2009 / Senaryo, Yapımcı

Öfkeli Çılgınlık Karamsar Çile – 2010 / Kurgu

Sidar İnan Erçelik

Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmler

Patronsuzlar – 2015

15. İf İstanbul Bağımsız Filmler Festivali, Ev, Hayat Devam: Bir Seçki Bölümü, Gösterim. 2016

27. Ankara Uluslararası Film Festivali, Ulusal Belgesel Kategorisi, Finalist. 2016

4. Filmamed Belgesel Film Festivali, Tematik Bölüm, Direniş Filmleri Gösterim Seçkisi. 2016

3. Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali, Gösterim Seçkisi. 2016

Rüzgar Tayı – Vizyon Belirsiz

Yönetmenliğini Yaptığı Kısa Filmler

Siyah Keklik – 2011

64. Cannes Film Festival. 2011

Derman – 2015

7. Hangi İnsan Hakları? Film Festivali, Türkiye Panorama Bölümü, Gösterim Seçkisi. 2015

11. İşçi Filmleri Festivali, İstanbul Gösterim Seçkisi. 2016

6. Gençlik Filmleri Festivali, Gösterim Seçkisi. 2016

EK 2: SORU FORMU

Demografik Kısım

Cinsiyet:

Yaş:

Doğum Yeri:

Eğitim Düzeyi:

Meslek:

Medeni Durum:

Filmografi Kısım

Sinema Geçmişi:

Film Sayısı:

Film Türleri (Uzun metraj, kısa metraj, belgesel, kurmaca):

Katıldığı Yarışmalar:

Ödüller:

Kendisine Ait Olan En Önem Verdiği Film:

1. Sinema kavramı sizin için ne ifade etmektedir?
2. Sanat kavramı sizin için ne ifade etmektedir?
3. Sanat ve siyaset arasında herhangi bir ilişki var mıdır? Nasıl?
4. Sanat toplumsal çatışmaların göstergesel bir ifadesi olabilir mi?
5. Sinema otonom bir alan mıdır?
6. Sanat, söylem ve ideoloji arasında nasıl bir ilişki vardır? Bu ilişki sinema özelinde nasıldır?
7. Sinemanın asıl kaygısı estetik mi olmalıdır yoksa izleyiciyi düşündürmek, kışkırtmak mı olmalıdır?
8. Sinema yeni bir gerçeklik ve öznellik alanının kurulmasında kendisini hangi konumda görmelidir, ne düşünüyorsunuz?
9. Gerçeği filme çekmek ne anlama gelmektedir?

10. Sinema bir belge olarak kabul edilebilir mi? Neden?
11. Sinemada geçmişî bugüne konu etmek, geçmişe bugünün koşullarıyla bakmak tarihsel ve kültürel sürekliliği sanatsal bir ritüele dönüştürebilir mi?
12. Yaşanılan zamanı filmlerinize konu ederken bir yandan zamanı aşmaya yönelik bir arzunuz oluyor mu? Yeni bir tarih yazmak gibi?
13. Deneyimi söze ve görüntüye dökmek o deneyimin unutulmasını engeller mi? Bir hafıza oluşturur mu? O deneyimi iletip, kamusallaştırarak onu herkesin yapar mı?
14. Toplumsal travmaların sinemada yer etmesi toplumsal belleği nasıl etkilemektedir?
15. Travmatik olayların sinemada konu edilmesinde eleştirel bir yaklaşım var mıdır? Bu olayların sinemaya konu edilmesi, iyileşme ve yüzleşme yolunda adımlar mıdır yoksa unutmaya yardım eden bir nitelik mi taşımaktadır?
16. Sinema yönetmeni filmin neresinde yer almalıdır?
17. Bir yönetmenin görevi, nakletmek ve seyirci olmak mıdır yoksa aktif bir şekilde müdahale etmek midir?
18. Sanatçıların üzerindeki iktidar baskıları ve ideolojik bir aygıt olan medyanın manipüle etme gücü, üretilecek olan işi nasıl etkilemektedir?
19. Filmlerinizin şimdinin toplumsal ilişkileri içerisindeki konumu nedir?



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih:20/06/2018

Tez Başlığı : BİR DİRENİŞ BİÇİMİ OLARAK SİNEMA

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 183 sayfalık kısmına ilişkin, 20/06/2018 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 10 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- ☐ Kaynakça hariç
- 3- ☐ Alıntılar hariç
- 4- ☒ Alıntılar dâhil
- 5- ☐ 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

20.06.2018

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Evin Sevgi Baran

Öğrenci No: N14122545

Anabilim Dalı: Sosyoloji

Programı: Yüksek Lisans

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doç. Dr. Ayça GELGEÇ BAKACAK

(Unvan, Ad Soyad, İmza)



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
SOCIOLOGY DEPARTMENT**

Date: 06/20/2018

Thesis Title : CINEMA AS A FORM OF RESISTANCE

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 06/20/2018 for the total of 183 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 10 %.

Filtering options applied:

1. ☒ Approval and Declaration sections excluded
2. ☐ Bibliography/Works Cited excluded
3. ☐ Quotes excluded
4. ☒ Quotes included
5. ☐ Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

06/20/2018

Date and Signature

Name Surname: Evin Sevgi Baran

Student No: N14122545

Department: Sosyoloji

Program: Yüksek Lisans

ADVISOR APPROVAL

APPROVED.

Assoc. Prof. Dr. Ayça GELGEÇ
BAKACAK

(Title, Name Surname, Signature)



T.C.
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Rektörlük

Sayı : 35853172/

433-4011

30 Kasım 2017

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi: 16.11.2017 tarih ve 7507 sayılı yazınız.

Enstitünüz Sosyoloji Anabilim Dalı yüksek lisans programı öğrencilerinden **Evin Sevgi BARAN**'ın **Doç. Dr. Ayça GELGEÇ BAKACAK** danışmanlığında yürüttüğü "**Bir Direniş Biçimi Olarak Sinema**" başlıklı tez çalışması, Üniversitemiz Senatosu Etik Komisyonunun **22 Kasım 2017** tarihinde yapmış olduğu toplantıda incelenmiş olup, etik açıdan uygun bulunmuştur.

Bilgilerinizi ve gereğini rica ederim.

Prof. Dr. Rahime M. NOHUTCU
Rektör a.
Rektör Yardımcısı