



<http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.1933>

Dr. Öğr. Üyesi Aziz Tamer GÜLER
İstanbul Ayyansaray Üniversitesi, İİSBF, Medya ve İletişim Bölümü/ TÜRKİYE

Citation: Güler, A. T. (2020). İdeoloji ve sinemada ihtiyaçların manipülasyonu-bir salgın filmi örneği: Körlük. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 7(56), 1877-1887.

İDEOLOJİ ve SİNEMADA İHTİYAÇLARIN MANİPÜLASYONU-BİR SALGIN FİLMİ ÖRNEĞİ: KÖRLÜK

*Toplumun tek hayal edilebilir gerçeği,
egemen toplumsal ve ideolojik yapı için imkansız
görünendir. Bu nedenle politik eylemlere
bir ütopya duygusunun rehberlik etmesi gerekir.
1968'in ünlü duvar yazısında belirtildiği gibi:
"Gerçekçi ol, imkânsızı iste."
(Modernizmi Seyretmek, A.B.Kovacs)*

ÖZET

Her filmin ideolojik bir ortamdan beslendiği fikri yaygındır. Gösteri sineması olarak adlandırılan sinema aslında egemen ideolojiyi savunan ana akım sinemasından başka bir şey değildir. Egemen ideoloji kitle iletişim araçlarıyla, sansürle, toplumda manipülasyon yoluyla oluşturduğu gündemlerle film yapılmadan önceki oluşum-üretim sürecinde ve sonrasındaki eleştiri aşamasında okuma biçimlerine müdahale eder, belirler, etkiler ve biçimlendirir. Muhafız sinemacılar ise ana akımın oluşturduğu kalıpları kırmaya çalışır ve sinemayı farklı yapmak için çabalarlar. Değişik bir dil, değişik bir konu, değişik bir anlatım bulmayı amaçlarlar. İdeolojik özellik taşıyan filmin politik bir boyutu da vardır. Egemen ideoloji, ürettiği filmlerle seyircinin ihtiyaçlarını manipüle eder.

Anahtar sözcükler: Sinema, ideoloji, körlük.

IDEOLOGY AND MANIPULATION OF NEEDS IN CINEMA- EXAMPLE OF AN EPIDEMIC FILM: BLINDNESS

ABSTRACT

The common idea is, every movie is fed from an ideological environment. Cinema which is called demonstration cinema is nothing more than mainstream cinema that defends the dominant ideology. The dominant ideology intervenes in the form of reading before the film is made with the agendas it creates through mass media, censorship, and manipulation in society and the criticism phase afterwards. Determines, influences and formats. Opposition filmmakers try to break the patterns formed by the mainstream and try to make the cinema different. The film which has an ideological feature also has a political dimension. The dominant ideology manipulates the audience's needs with the films it produces.

Keywords: Cinema, ideology, blindness.

1. GİRİŞ

Sinema, insanların kendilerinden, sevdiklerinden bir şeyler buldukları, özdeşleştikleri, düşlerini kurgulayıp seyrettikleri kutsal bir yerdir. İnsanlara dünyalar kurgular, bu dünyalarda düşünle gerçek arasında yolculuk yapmalarını sağlar. Bir taraftan mitolojiden beslenen sinema, bir taraftan ideolojinin -kimi zaman saklı kimi zaman açık bir şekilde- etkisiyle şekillenir. Büyülü yapısıyla sinema, barındırdığı ideolojiyi bazen saklama görevini de yerine getirir. Çoğu düşünürün göre yönetmeni, yapımcısı kim olursa olsun, hangi dönemi anlatırsa anlatsın; her film ideolojiktir. Sinema tarihinden bugüne dek bütün dönemlerde sinemanın ideolojiyle ilişkisinden söz edilebilir. Film çeken yönetmen, yapımcı ideolojisini de belirler. Tarafsız olduğunu savunan yönetmen bile ideolojik olmaktan kaçınmaz. Yüzyılı aşkın bir

sinema tarihi boyunca çekilen filmlerin çok büyük bir kısmının, egemen ideolojiye hizmet eden filmler olduğu görünmektedir.

Egemen ideolojinin hizmetinde olan sinema hem ideolojik bir aygıttır hem de endüstrinin çarklarından biridir. Egemen ideolojiye karşı çıkmak için muhalif sinema çıkmıştır. Özellikle bağımsız sinema tanımı dahilinde film çeken sinemacılar muhalif sinemanın temsilcilerinden olmuşlardır. Bu çalışmada, ana akım ve muhalif sinemanın özelliklerine de değinilecektir.

2. İDEOLOJİ KAVRAMI

İdeolojinin düşünürlerce birçok tanımı yapılmıştır. İdeoloji nesnel olmayan bir düşünce ürünü olarak tanımlanır. Yanlışa götürür, yanılıtır. Adeta küçültücü bir sıfatla beraber gibidir. Tanımı da ona yaklaşımın yönüne ve açısına göre değişir (Kazancı, 2012: 2). Düşünür Destutt de Tracy'e göre ideoloji, insanın tinsel yeteneklerini araştırır. Bunu yaparken dinsel görüşlerden ve metafizikten uzak durur. İdeoloji, önyargıların nasıl oluştuğunun ve yaygınlaştığının çözümlendiği bir bilimdir (Özbek, 2000: 33-34). Giddens (2005) ideolojinin Tracy ile başladığını, kavramı ilk kez onun kullandığını öne sürer. İdeoloji kavramının ortaya çıkışı Fransız Devrimi sonrasıdır (McLellan, 1999: 17). Terim, aydınlanma felsefesinin etkisinde olan materyalist felsefecilerin metinlerinde görülmüştür (Çelik, 2005: 31)

Şerif Mardin (2011: 8) ideolojinin çok yakın zamana kadar doğru düşünme bilimi olarak tanımlandığını ifade eder. İdeoloji, siyasal bir kültürün ögesi olmakla birlikte ondan farklıdır. Kültür, okul ve aile gibi araçlarla bireylerin toplumdaki yerini, toplumların biçtiği rolleri, değer ve tutumları öğreterek bireye kimlik verir. Bu kimlik bütünleştiricidir ve toplumun dünya görüşünü yansıtır. Kültürün geleceğe yönelik bir projesi yoktur. Ancak ideoloji geleceğe yönelik toplum ve siyasal düzen modeline sahiptir. Başka bir deyişle; her ideolojinin bir projesi vardır. İdeolojiler insan zihninin ürettiği düşünceler zinciridir (Örs, 2009: 2). Marks'ın "Alman İdeolojisi" eserinde yapmış olduğu tanıma göre siyasal kültürle ideolojinin yakın bir bağı vardır (Marks ve Engels, 1992). Kazancı'nın belirttiği üzere, Marks'a göre bilinci toplumsal yaşantı belirler. İnsan birçok özelliğini dışardan alır. Marks aynı 18. Yüzyılın Fransız düşünürü Condillac gibi kaynağın çevre olduğunu ileri sürer. Ancak yine Marks'a göre yanlış bilinç önemli yanılıgilara yol açar ve insanı izler. Birey buğulu bir gözlük takmış gibi dünyayı farklı görür ve yorumlar. Burada ideolojinin etkisi vardır. İnsanın toplumsal bir canlı olduğu ve bağımlı bir değişken olarak çevre ile etkileştiği Marks sayesinde anlaşılmıştır (Kazancı, 2012: 4).

Lenin'e göre ideoloji, bir dünya görüşüdür. İtalyan düşünür Gramsci'ye göre; toplumu bir arada tutan bir sıvadır. Bir Marksist olan Gramsci, Marks'ın ideoloji kavramına katkıda bulunma ihtiyacı hisseder. Bunun sebebi 20. yüzyılın daha ilk yarısında kriz ve bunalımların yanında yaşanan iki büyük savaş, ayrıca Rusya ve Avrupa'da gerçekleşen sosyalist devrimlere rağmen kapitalizmin ayakta kalabilmesi olmuştur. Marks, kapitalist devletin, burjuvazinin zora dayalı yönetim aygıtı olarak tanımlanması gerektiğini ve onun ideolojik ve kültürel alanlardaki yenileme sürecini açıklamada yetersiz kaldığını savunmuştur. Marks'a göre ideoloji gerçeğin parçasını, insanı zayıflığı, acıyı, ölümsüzlüğü ve güçlülüğü içinde taşır. Kendini haklı göstermek amacıyla olan egemenlere yardımcıdır ve bir dünya görüşünü temsil eder (Lefebvre, 1996: 96). Gramsci; ideoloji konusundaki yeni kurumsal çalışmalarının temel eksenini, kapitalizmin açıktan halk kitlelerine saldırarak yönetme biçimi üstüne değil, parlamenter sistemin demokrasi kılıfıyla kitlelerin onayını nasıl kazandığı üstüne gerçekleştirmiştir. Gramsci'nin bu çalışmaları ışığında ideoloji kavramını, egemen ideoloji ve hegemonya kavramı merkezli yeni bir sürece dahil ettiğini görürüz. Gramsci, kapitalist devletin iktidarının görünmez olduğunu ifade eder. İktidarın kabul ettirdiği ideolojiyi hegemonya kavramıyla açıklar (Gramsci, 1997: 268-272).

Althusser ise ideolojiyi "Maddi bir pratik" olarak tanımlamıştır. Destutt de Tracy'e göre, doğru düşünme bilimi, Napoleon'a göre birtakım ilginç adamların acayip fikirleridir. Toplumsal bir yapıda tek ideoloji yoktur. Bütün ideolojiler kendi içinde çatışmalar yaşar. Özellikle de egemen ideoloji, hem kendiyle hem de muhalif ideolojiyle çatışır (Yılmaz, 2008: 63). Althusser ideolojide gerçek dünyanın düşsel açıdan tasarlandığını söyler. Düşünürü göre ideoloji gerçeğin kendi kendine yansımaları değildir, bireyin bir düşlem biçimidir. Başka bir deyişle; insanların gerçek ilişkilerle kendi varoluşları arasında kurdukları bağıdır (Balibar, 1991: 78).

İdeoloji tutarlı bir bütünlüğe sahip değildir. Bir ideoloji iktidarda yani egemen olduğunda farklı, muhalif olduğunda farklı şekillerdedir. İktidardayken/ egemen ideolojiyken mutluluğun, doğruluğun bu sistem

içinde aranması gerektiğini, sistemin olabilecek en iyi sistemlerden biri olduğunu savunabilir. Oysa ideoloji, muhalif konumdayken durum değişir, insanların daha iyi bir sistemi hak ettiğini, sistemin değişmeye de büyük değişikliklere ihtiyacı olduğunu savunur. İktidardaki totaliter-ideolojik sınıf adeta dağılmış, alt üst olmuş bir dünyanın iktidarındır: Güçlendikçe varlığını inkâr eder ve gücü, var olmadığını doğrulamaya yarar (Debord, 2006: 95).

İdeolojinin iktidarı ele geçirmesi sonrasında Yörükhan Ünal; Sanat, İdeoloji, İktidar (Sovyetler Birliği Deneyimi Üzerine) başlıklı makalesinde şöyle yazar:

Tarih; ideolojisinin, sanatçının özgür imgelemine baskı ve boyunduruk altına alabilme olasılığını da göstermiştir. Bu, daha çok söz konusu ideolojinin iktidarı ele geçirmesi ve bu yeni oluşuma uygun bir kurumsal örgütlenme içine girmesi dönemine rastlar. İdeoloji artık iktidardır ve iktidar olduğu ilk andan itibaren önemli ve acil bir hedef belirir önünde: İktidarı korumak. İktidarı elde tutmanın bir zorunluluk olarak belirdiği noktada, ideolojinin iktidar olgusuyla ilişkisi yaratıcı ve özgür bir ilişki olmaktan çıkar, kısır ve tutucu bir ilişkiye dönüşür. İktidarın korunması adına özgürlüklerin bir kısmına geçici! bir süre el konur. Daha sonra bu özgürlük, kronik bir hal alır. Sanatçı kendi ideolojisinin kurbanıdır artık... (Ünal, 2004: 1).

İktidarın her şeyde etkisi olabildiği gibi sanatçıda da etkisinin olması çok normaldir. Sonuç olarak sanatçı bulunduğu dünyadan ve toplumdan beslenmektedir.

Althusser, ideolojiyle ve ona bağlı olan aygıtlarla ilgili kapsamlı çalışmalar yapmış, Eagleton da ideolojiyi kültürle birlikte araştırmış, saptamalarda bulunmuştur. Ünal Oskay'a göre ideoloji hem insanları ve toplumları değiştirip ileriye götürür hem de tutucu yapısıyla insanın kendi gerçekliğini anlamasını önleyen bir yanlış bilinç üretir. Gerçekleri izleyen ideoloji aynı zamanda toplumsal yapıların içinde insanları harekete geçirecek izlenceler anlamında da kullanılır (Oskay, 1980: 199). İdeolojinin temelde üç farklı kullanımından söz edilir. İlki; belli bir sınıfa veya gruba özgü inançlar sistemi, ikincisi doğru veya bilimsel bilgiyle çelişen inançlar sistemi, üçüncüsü ise anlam ve fikir üretiminin genel sürecidir (Fiske, 2003: 212).

Egemen ideoloji, Althusser'in de ifade ettiği gibi özellikle 20. yüzyıla kadar aygıtları yardımıyla zor kullanmış, sonraları bu zor kullanma yerini kültürel, psikolojik birtakım yöntemlere bırakmıştır (Yılmaz, 2008: 64). Althusser, egemen ideoloji ve hegemonya kavramlarını kullanarak egemen ideolojinin herhangi bir şiddete dayanmayan iktidar biçimlerini araştırmıştır. Kapitalist düzenin devamlılığını sağlaması için üretim araçlarının üretimi ve yeniden üretimi koşuluna bağlanmasının yanında, üretim araçlarının sahibi olmayan üretici güçlerin yani emek gücünün de yeniden üretimine bağlıdır. Burada Althusser, sadece emek gücünün vasıflarının yeniden üretilmesinden değil, aynı zamanda bireylerin de sisteme uyumlu hale getirilmesinden söz eder. Bu durumu da kapitalist devletin, çeşitli ideolojik aygıtlarıyla gerçekleştirdiğini söyler. 20. yüzyılda popüler kültür gelişmiş, "teknik olanaklarıyla yeniden üretim süreci"*nin yaşanmasıyla kitlesel üretimler ve dolayısıyla kitle kültürü ortaya çıkmıştır. Kitle kültürü ideolojinin en önemli aygıtlarından biri olmuştur.

Marks ve Engels'e göre iki temel ideolojik yapı vardır: Üretimle birlikte şekillenen ekonomik bir alt yapı ve ideolojik bir yapı. Marks'a göre olması gereken işçi sınıfının önderliğinde emekçilerin hegemonyasındaki bir egemen ideolojidir. Üretimi elinde tutan egemen ideolojiyi de elinde tutar. İnsan emeği ve üretilenler (metalar) sayesinde bir bilinç oluşur.

2.1. Sinemada İdeoloji

Sanat; toplumsal kültürün yeniden üretimi sürecinde ideolojinin etkisi altındadır. Üretim araçlarına sahip olanlar sanatsal üretim süreçlerinde de söz sahibidir. Her ne kadar sanat, iktidara karşı koyuşun bir ifadesi ise de kitlesel üretim haline dönüştüğünde ister istemez iktidarın denetimine girer ve onun

* Walter Benjamin'in "Teknik Olanaklarıyla Yeniden Üretim" adlı çalışması bu konuyu kapsamlı bir şekilde incelemiştir. Günümüz teknolojisi sanat yapıtlarının çoğaltılabilmesini sağlamıştır. Eskiden anı portresi bir ressamla çizdirilirken artık fotoğrafla çoğaltılıp, sinemaya dönüştürülebilmektedir. Benjamin bunun günümüz sanatını nasıl etkilediğini sorgulamaktadır. Bugünün sanatı yeni teknoloji dolayısı ile yön değiştirmiştir. Artık çoğaltılabilen ve sürekli tüketilebilen sanatlar önem kazanmıştır. Fotoğrafın bulunmasıyla sinema ortaya çıkmış ve sanatın tek bir seferde değil de, istenildiği zaman defalarca ve çok büyük kitlelerin faydalanması sağlanmıştır. Benjamin'e göre sinema yeni sanata çok büyük bir ilham kaynağı oluşturacak ve yeni sanat akımlarına yön verecektir.

aygıtlarından biri haline gelir (Çoban, 2003). Bourdieu, (2006: 31) yazarların, sanatçıların ve bilim insanlarının serbest pazar ekonomisi karşısında özerkliklerinin üstündeki tehditlerin günden güne arttığını ifade etmiştir.

Susan Sontag “Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş” adlı yapıtında bu duruma başka bir yönden bakarak sanatın-sanatçının geldiği noktayı şu ifadelerle anlatır: “Kuramlar ortaya çıkmadan önce varolan o arılığı, sanatın kendini gerekçelendirme gereksinmesi duymadığı, insanların sanat yapıtının neyi anlattığını sormadıkları çünkü sanat yapıtının ne yaptığını bildikleri (ya da bildiklerini sandıkları) zamanki arılığı hiçbirimiz geri getiremeyiz artık.” (Sontag, 1998: 11).

Sanat yapıtının işlevi var olan ideolojinin gerçekliğinin görülmesini sağlamak olduğu için sanat yapıtı doğrudan ideolojik etki yapar. Bu nedenle de ideolojiyle sıkı bir ilişki halindedir. Sanat yapıtını bu ilişkiden bağımsız düşünmek, ideolojik etkisini hesaba katmadan estetik özelliklerini tanımlamak olanaksızdır (Althusser, 2004: 134).

Sanat dalları arasında ideolojiye en yakın dallardan biri de sinemadır. Sinemanın ideolojiyle ilişkisi nerdeyse doğuş tarihine yakındır. Sinemanın doğuşundan yirmi yıl kadar sonra Amerikalı yönetmen D. W. Griffith, sinemanın bir dili olması için çaba gösterir, dört yüz elliden fazla kısa film çeker ve “Bir Ulusun Doğuşu” filmiyle sinemaya egemen olan dilin, akımın temellerini atar. Thomas F. Dixon’un “The Clansman” adlı melodramından uyarlanan film Amerika’daki Kuzey-Güney Savaşı’nı oldukça tahrif ederek anlatmış, Amerika’nın tek bir ulus olarak ortaya çıkışını, beyazların siyahilere karşı birleşmesini öne çıkarmıştır. Griffith’in ırkçı söylemleriyle şekillenmiş olan film Eisenstein tarafından da eleştirilir. Film, dönemi için rekor sayılabilecek (elli milyon dolar) bir gelir elde eder (Makal, 2010: 98). Bu filmi ana akım sinemanın temellerini atan bugün de bir çizgide devam eden sinemanın doğuşu olarak adlandırmak mümkündür. Bu düşünceye zıt bazı fikirler çıkmış olsa da günümüzde ana akım sineması bu düşünceyi temel alarak zaman zaman -kaba tabiriyle kılık değiştirerek- aynı güçlere hizmet etmeye, aynı noktaların altına çizmeye devam etmektedir.

Ana akım sinema mücadele gücünü yitirmiş, tüketmekten başka bir şey yapmayan insanlar yaratmayı amaçlar (Marcuse, 1997: 111). Süalp’e (2011: 116) göre; ana akım sinema toplumsal birliği sağlayabilecek dünya algısını yeniden üretir. “İyi bir vatandaş, iyi bir eş, iyi bir baba nasıl olunur, kimler iyidir, kimler kötüdür.” gibi sorulara yanıt verir. Ana akım sineması toplumsal sorunların insanlarca fark edilmemesi, değişik renklerin, fikirlerin görülmemesi için elinden geleni yapar. Baksa da görmeyen gözler ister.

Ana akım sinema fikrine karşı çıkanlardan biri de Dziga Vertov’tur. Bu düşüncelere karşı bir sinema geliştirmeye çalışan Vertov, Griffith’in anlatı tarzının karşısında başka bir hayatın yaşanabilirliğini, sinema üstünde kabul ettirilmeye çalışan hayatın yalan olduğunu, asıl hayatın insanlar arasında paylaşımdan yana, dayanışarak, yardımlaşarak güzel ve yaşanılabilir bir hayat kurulabileceğini göstermeye çalışan sinemasal denemelerde bulunmuştur. Sinemanın insanlığın düşünmesini ve üretmesini engelleyen bir afyon olduğunu iddia eden Dziga Vertov sinemada senaryoyu ve Hollywood ürünü olan yıldız/profesyonel oyunculuğu vb. reddederek başka ve yeni hayata uyan bir anlatı tarzının olabileceğini göstermeye çalıştı (Vertov, 2007).

Vertov bu çalışmalarını Sovyet Devrimi’ni ve sosyalist bir yaşam tarzını emsal alarak üretiyordu. İtalyan Yeni Gerçekçileri ise klasik anlatıdan önemli bir estetik kopuşu sağlayarak kameralarını sokağa, sıradan insana çevirerek kendi anlatı tarzlarını yaratmaya çalıştılar. O dönem İtalya’sında umut vaat eden herhangi bir durum yoktu. Aksine faşizmden geriye açlık, yoksulluk, yıkık-harabe binalar kalmıştı. Ama İtalyan Yeni Gerçekçilerinin konularını şimdiye kadar anlatılan faşist ideolojinin propaganda konuları değil, sokaktaki sıradan insanın yaşamı, emeğini satarak geçinen işçiler, mülksüzler, faşizmin uygulamalarından ağır yaralar almış ve o yaraları sarmaya çalışan insanlar oluşturuyordu.

Ana akıma karşı bir anlayış geliştirmeye çalışan bir başka sinema da Fransız Sineması’ydı. “Yeni Dalga” adı altında ortaya çıkan bu düşünceyle -ortak bir sloganla- sinemanın klasik kalıpları kırılmaya çalışılacaktı. Kaldı ki bu oluşum Amerikan sinemasından da beslenerek ortaya çıkmıştı. Yeni Dalga ne bir akım, ne bir okul, ne de bir gruptu. Her yıl yeni yönetmenlerden üç veya dört yönetmene kapısını açan bu meslekte Fransa’da bir anda elli yeni yönetmen çıkmıştı. 1958-1963 yılları arasında ilk filmi yapan 170’e yakın Fransız yönetmen, farklı yaklaşımları olmasına rağmen değişim için bir çaba

olmuşlardı (Makal, 1996: 97). Bütün bu çabalara rağmen sinema, genellikle egemen güçler tarafından bakan ve ana akım olarak adlandırılan şekilde varlığını sürdürmektedir. Günümüzde sinema dendiğinde ilk akla gelen hep Hollywood olmaktadır. Hollywood; bazı konuları asla işlemeyen, bazılarını bir sınır dahilinde işleyen açık bir şekilde sürekli belli kurallardan uzaklaşmadan sürdürülen bir sistemdir. Ryan ve Kellner (2010: 439), “Politik Kamera” adlı kitapta liberal bireyciliğin karşısına asla bir sosyalist muhalefetin çıkamayacağını, Amerikan politikası içinde iki seçeneğin olduğunu söyler. Bu seçeneklere göre oluşan olasılıklara göre; ya cumhuriyetçi sağın “bırakınız yapsınlar”cıları ya da demokratik liberallerin refah devleti programları arasında gidip gelmeler yaşanır. Sinema sanatı da bu şartlar paralelinde yapılmaktadır.

Hollywood sineması özellikle ırkçılıktan beslenir. Hollywood’a göre genellikle yalancılar, hırsızlar, katiller anglo sakson kültüründen olmayan yabancılardır. Filmlerde zengin karakterler itici çizilirken, yoksul olanlar haklıdır. Zenginler etik kuralların dışına çıkar ancak yoksullar asla ahlaki yanlışlar yapmaz. Seyirci, yoksul olanı sever. Seyircinin yoksuldan yana çıkması egemen ideolojinin işine gelecektir. Çünkü iktidar, var olan iktidarı meşrulaştırmak için her şeyin yolunda gittiğini savunmak zorundadır. Hollywood kahramanı, Amerika’yı kurtarmak için binlerce insanı öldürür. Arkasına mitleri de alan egemen ana akım sineması onun da verdiği güçle savunduğu ideolojiyi haklı çıkarmak için elinden geleni yapar. Hollywood sineması bir düşür, heyecan verir, büyüler ama bazen de politik bir kâbus olur (Monaco, 2010: 269).

Sinema, dünyayı anlama ve bu dünya içinde hareket etme tarzını değiştirmektedir. Sinemanın varlığı devrimci olabileceken böyle olmamış, dağıtım kanallarının sınırlı olmasının etkisiyle bu araç gizli de olsa sıkı bir denetime tabi olarak gelişmeye çalışmıştır. Her film ne kadar önemsiz görünürse görünsün kendi politik doğasını sergiler: Ontolojik olarak, film aygıtı kültürün geleneksel değerlerin yıkıma yönelir. Mimetik olarak, her film gerçekliği üretir ya da onu ve politikalarını yeniden üretir. İçsel olarak da film ve seyreden arasındaki ilişkiye doğal politik bir boyut katar (Monaco, 2010: 250-251). Filmler, toplumsal yaşam ve gerçekliği bazı ideolojiler aracılığıyla yeniden yapılandırır, seyircilerin yaşam hakkındaki düşüncelerini ve beklentilerini şekillendirir. Bu doğrultuda bir düşünce yapısı oluşturarak toplumsal kurumların varlığını sürdürmesini ve güçlenmesini sağlayan kültürel bir temsil aracıdır (Karakoç ve Mert, 2013: 284).

Sanat ve özellikle sinemanın ekonomiyle ilişkisi çok boyutludur. Sinemanın genellikle egemen güçlerin elinde olmasının asıl nedenlerinden biri ekonomidir. Aşağıda muhalif (karşı) sinema başlığı altında kısaca değinilecek filmler, sinemanın diğer sanatlardan farklı olarak elinde tuttuğu en önemli silah olan “duygu” dürtüsünü kullanırlar. Seyirciyi etkilemek için görsel anlatı oyunlarından güç alırlar. Bu oyunlar karşı oldukları sinema anlayışının yani Hollywood’un oyunlarıdır. Piyasa ekonomisine karşı çıkan bir filmi yine piyasa ekonomisi şartları dahilinde yapmak zorunda kalırlar. Bu yüzden de eğer ayrı bir estetik geliştirmelerse politika üretemeyen bir sinema yapmış olurlar (Ertürk, 2008: 89-90).

Avrupa ve bazı gelişmekte olan ülkelerin ideolojilerinde farklılıklar vardır. Bunlar sansürü daha az katı hale getirerek sinemanın ara sıra da olsa alternatifler üretmesine imkân sağlamaktadırlar ya da sağladılar. Birçok Avrupa ülkesinde sosyalist görüşler de dile getirilmektedir. Marksist bakış açısı sinemanın (ve genelde sanat yaratımının) insanlarla toplumsal veya politik bağlamlarda ilgilenmesinde ısrar ettiğinden ideolojik baskılar bu gibi ülkelerde daha azdır. Sosyalist ideoloji, tıpkı kapitalist ideolojinin toplumsal ve politik sorunlarla ilgilenmesini reddettiği gibi, öznel ve psikolojik sorunlarla ilgilenilmesini de reddeder (Kolker, 2010: 234-235).

2.2. Muhalif Sinema

Ana akım sineması varlığını devam ettirirken bir taraftan muhalif (karşı) bir sinema da vardır. Sinemada ideoloji, değişik yöntemlerle işlenir. Bir tarafta egemen sınıftan yana tavrıyla kendini belli eden filmler çekilirken bir taraftan da muhalif bir sinema vardır. Muhalif sinema bazen açık bir muhalefet yaparken bazen üstü kapalı bir muhalefet yolunu seçer. Ana akım sinemanın dışında kalan, onların istekleri doğrultusunda film yapmak istemeyen bazı yönetmenler vardır. Bu yönetmenlerin çoğunluğu bağımsız sinemacıdır.

Bağımsız sinema kavramının tek bir tanımına ulaşılması zor görünse de, bağımsız olmanın ilk şartının Hollywood’dan bağımsız olmak gerektiği bilinir. D. K. Holm (2011: 12), “Bağımsız Sinema”

kavramının 1977’de dilimize yerleştiğini, geleneksel finansman kaynakları dışında üretilip Hollywood stüdyolarına bağlı olmayan dağıtımıcılar tarafından dağıtılan filmlerin bu filmlerden olduğunu söyler.

1940’lı yıllarda film piyasasında çalışanların bir stüdyoya bağımlı bir şekilde çalışmaya devam etmek istememeleri sonucunda sorunlar baş göstermeye başlamıştır. 1950’li yıllarda “auteur sineması”nın da önem kazanmasıyla birlikte bu baskıcı sisteme karşı muhalif bir sinema doğmaya başlamıştır (Özarlan, 2006: 181-182). Kaldı ki çok daha önceleri Charlie Chaplin, finansmanını kendi sağlayarak filmler yapmış aynı zamanda muhalif sinemanın ilk örneklerini vermeye başlamıştır.

2.2.1. Muhalif Sinemanın Özellikleri

- ❖ Bireyler yerine toplumla ilgilenir. Toplumsal olaylardan etkilenir.
- ❖ Gerçekliği yeni baştan tanımlama yoluna gider.
- ❖ Geleneklerin dışına çıkabilir, deneyseldir, zaman zaman karmaşıktır.
- ❖ Tarihe göndermeler yaparak ortak bir bilinç oluşturur.
- ❖ Zaman zaman ana akım yöntemlerini kullanarak ana akıma muhalefet eder.
- ❖ Sadece duygularla hareket etmek yerine mantığı da devreye sokar.
- ❖ Bazen seyirciyi gerçeklerden uzaklaştırır, eğlendirir.
- ❖ Muhalif filmler mükemmel hayatları anlatmaz. Çoğunlukla insanlar umutsuz, mutsuzdur.
- ❖ Ana akımın imkânlarını kullanmayan muhalif filmler üretim ve dağıtımda sorun yaşar.
- ❖ Yapım sürecindeki kısıtlardan ötürü filmin kalitesi düşük olabilir. Muhalif filmler belli bir türe bağlı kalmaz.

“Godard ve Karşı Sinema” adlı eseriyle muhalif sinemayı anlatan Peter Wollen Karşı sinemada yapay olan dekor, makyaj gibi unsurların karşı sinemada terk edildiğini ifade eder. Wollen’a göre amaç hem içerik olarak hem de biçimsel açıdan ana akım sinemasının dışına çıkmaktır. Yazarın sözünü ettiği dönem yukarıda da konu edilen 1958-1963 tarihlerinde doruğa çıkan “Yeni Dalga” dönemidir (Wollen, 2012).

2.2.2. Jean Luc Comolli ve Jean Narboni’nin Sinema İdeoloji-Eleştiri Adlı Makalesinin Özeti

Büker ve Topçu (2010) Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri adlı kitapta, Jean Luc Comolli ve Jean Narboni’nin Sinema-İdeoloji-Eleştiri adlı makalesinin özetini yazar ve yorumlar. Comolli ve Narboni, Cahiers du Cinema adındaki sinema eleştiri dergisinde uygulamak üzere bilimsel eleştirinin alanını ve yöntemini tanımlamaya çalışırlar. Bir derginin muhalif de olsa sonuç olarak kapitalist üretim biçimleri dahilinde üretildiğini çoğunlukla da egemen ideoloji için basılıp dağıtıldığını söylerler. Yazarlara göre sistem asla inkâr edilmemelidir. Filmler, sistemin ideolojik ürünüdür. Yapımcı kim olursa olsun filmlerin üretim ve dağıtımını belirleyen sistemi değiştiremez. Hatta devrimcilerin dahi sistemi değiştirmesi mümkün görünmemektedir. Bu makale sinemanın gerçeği yeniden ürettiğini bu gerçekliğin de egemen ideoloji olduğunu savunur. Filmleri egemen ideolojiye hizmet edip etmemesi gibi ölçüleri göz önünde bulundurarak yedi kısma ayırmıştır:

Bunlar egemen ideolojinin emrindeki filmlerdir ve gerçekten oldukça uzaktır.

Sadece ticari filmleri bu kategoriye koymak yanlıştır. Eski, yeni, geleneksel, gösterişli, hangi sinemadan olursa olsun o bildik egemen ideolojinin yeniden sunumu olmaktan öteye gidemez.

1. Doğrudan politik konulardan söz eden, egemen ideolojiye karşı çıkan filmlerdir. Sadece bir konuyu tartışmakla, işlemekle kalmaz.
2. İçeriği açık bir şekilde politik ve/veya muhalif olmayan ancak eleştirel fikirler barındıran filmlerdir. Yeni Dalga akımına dahil olan filmler bu kısımdadır.
3. Açık politik öğelerle süslü olmasına rağmen sisteme eleştiri getirmeyen filmler.

4. Normalde egemen ideolojiyi savunuyor gibi görünen ancak örtülü olarak eleştiri özelliği olan filmler. Filmciler bilinçli olarak bu yöntemi seçer. İlerici olamayan, ezberleri bozmayan özellikle devam eden bir film bir süre sonra eksenden kaymaya başlar. Filmde iki unsur vardır: Biri belli sınırlar dahilinde tutarken, diğeri sınırdan başka yerlere çeker. Dolaylı okumalar yapıldığında filmin görünen uyumunun içinde aslında çatlaklara ayrıldığı adeta bir bilmeceye döndüğü görülür.

5. “Canlı Sinema” denilen son iki grubun büyük olanı; politik filmlerdir. Kendisiyle politik olmayan filmler arasına ayırım/ sınır koymaz. Sinemanın geleneksel, ideolojik olarak koşullanmış resmetme yöntemine meydan okunmuyor.

Örneğin, bir madenci grevini konu alan film aradaki ideolojik filtreyi kaldırarak gerçeği, doğruyu, yaşamın anlarını, film seyrediyor olma duygusunu ortadan kaldırmayı amaçlar. İdeoloji asla kendini eleştirmez.

6. Resmedilişe de müdahale eder.

Bu bölümleri özetlemek gerekirse, birinci grup tamamıyla egemen ideolojinin emrindeyken, ikinci, üçüncü ve yedinci gruplar hem gösteren hem gösterilen açısından eleştireldir. Dördüncü ve altıncı grupların içerikleri politikse de teknik olarak zayıf konumdadırlar. Beşinci gruptakiler ise, egemen ideoloji tarafından kurgulanmış olsa da kendi ideolojisini parçalayan çift yüzlü bir şekle sahiptir. (Büker ve Topçu, 2010: 90-99)

Slavoj Zizek, “Yamuk Bakmak” adlı eserinde ideoloji eleştirisinin kapsamlı bir şekilde yapılabileceği en iyi örneklerden birinin Terry Gillian’ın “Brazil” adlı filmi olduğunu söyler. “Brazil” film boyunca durmadan çalınan 1950’li yılların bir parçasıdır. Bu parça film boyunca anlatılan totaliter rejimin fantezi çerçevesini yoğunlaştırır. Sürekli çalarak bu rejimin bir dayanağı ve bir keyfi olma anlamını yükler. Filmin sonunda maruz kaldığı işkenceden direncinin kırıldığı bir anda kahraman, işkencecilerinden hem de “Brazil” şarkısını ıslıkla çalarak kaçır. Şarkı bir taraftan totaliter rejimin dayanağı gibi görünmüş olsa da, bir taraftan ondan kurtulmayı sağlayan bir araç olarak göze çarpar (Zizek, 2004: 173).

2.3. Örnek Film: Blindness (Körlük)

İnsanlar arasında yaşanan kaos ortamını anlatan film, insanlığın felaketler esnasındaki sınavını anlatır. Son aylarda dünyanın ve ülkemizin yaşadığı salgın ortamıyla benzerlikler taşımaktadır. Film, günlük yaşantıda adeta tasmayla dolaştırdığımız içimizdeki canavarın felaketle beraber ortaya çıktığını, en kötü yönlerimizin, zaaflarımızın bir fırsat bulduğunda nasıl hortladığını anlatıyor. Aynı zamanda egoizmin iktidar güdümüyle birlikte olanca kabalığı ile kendisini gösterdiğini kara ütopyaların içine yerleştirilmiş bir şekilde gösteriyor. Gücünü edebi niteliğinden çok, dayandığı evrensel metafordan ve cesaretinden alan “Körlük”, Fernando Meirelles tarafından filme uyarlanmış. Saramago bir anda salgın olarak yayılan beyaz körlüğü anlatırken, bunun nedenlerinden çok sonrasında yaşananlara, özellikle de devletin felâketi ve kaosu yönetememesine odaklanıyor. Bu beyaz körlük, kendi içe bakışını kaybetmiş, kendisi ile olan iletişimi kopmuş, görmeyen, vicdan kavramını hayatından çıkarmış bir iç körleşmeyi anlatıyor. Bu iç körleşme dışarıyı da görememeye götürüyor. İçteki şeytanın yardımıyla daha da büyüyüp yayılıyor, ilerliyor, teröre dönüşüyor. Devletin kaosu yönetmekteki beceriksizliğiyle birlikte terör daha da artıyor. Ortaya ilkel ve hayvanî yönler çıkıyor. Sıkıyönetimin ilan edilmesiyle birlikte her şey daha da kötüye gidiyor. Herkesin kör olduğu felç olmuş bir dünyanın dipten dibe Hıristiyan ahlakı ile de bezenmiş tasvirini sunan “Körlük” filmi, temel aldığı kaynağı hiçe sayan bir tavır gösteriyor. Seyircide sıkışmışlık ve klostrofobi hissi yaratıyor. Sıkışmışlık ve klostrofobi hissini izleyiciye geçiriyor.

Komün yaşama yönlendiren, sistemin kısa sürede çöküşünü anlatan film, bireyciliğin hangi aşamalara ulaşabileceğinin bir örneği olarak karşımıza çıkıyor. Film bu yönüyle George Orwell’ın sistem eleştirisi yaptığı (ki hangi sistemi eleştirdiği tartışılmaktadır, genellikle komün yaşama bir eleştirinin daha fazla olduğu görülmektedir) “Hayvan Çiftliği” adlı eseriyle de benzerlikler gösteriyor. Hayvan Çiftliği’nde de yeni bir sistem kurulur, önceleri emekçilerin birlik olmalarıyla bir grup hayvanın kurduğu sistem yine o hayvanların aralarındaki menfaat çatışmaları, ahlâkî bozulmalarıyla çöküşe geçer.

2020 yılında dünyada ve ülkemizde görülen salgın hastalık döneminde bu film bir salgın filmi olması nedeniyle tekrar dikkat çekmiş ancak ideolojik boyutu irdelenmemiştir. Günümüzdeki salgın sürecinde

bazı ülkelerin ihmalleri ve yanlışları filmde bir distopyanın içinde işlenen salgının çok hızlı bir şekilde yayılması ve kontrol edilememesini de çağrıştırmıştır. Bu durum kurgunun zaman zaman yaşamdan çok daha önce gelmesine bir örnektir. Kurguda gördüğümüz ve bize abartılı gelen inanılması güç bazı durumlar aynı şekilde olmasa da belli benzerlikleriyle yaşamda yıllar sonra karşımıza çıkmakta ve bizi dehşete düşürmektedir.

Yazarın ve dolayısıyla filmde yönetmenin beyaz körlük olarak işlediği durum akla 2015 yılında sosyal medyadaki (internette özellikle BBC gibi kuruluşların sitelerinde kolaylıkla bulunabilmektedir) İngiliz bir körün anlattıklarını da çağrıştırmıyor. İngiliz adam körlüğün karanlık olmadığını, karanlıkla yakalanabilecek huzurun körlükte çok da kolay olmadığını, körlükle karanlıkla ilgili metaforların doğruyu yansıtmadığını, anlatılması zor parlaklıklarla, ışık patlamalarıyla, değişimlerle mücadele etmesi gerektiğini anlatmıştı.

Körlük filmindeki durum, ana akım sinemanın toplumsal sorunlar karşısında bireyin hiçbir şeyi görmeme isteğine de bir örnek oluşturmaktadır. Filmde gözlere inen beyaz perde insanların toplumda huzurla yaşayabilmeleri için sahip olmaları gereken değerler sistemini yok etmeye yarayan, ahlâk kurallarını silen bir yapıdır. Demokrasi, bireylerin hak ve özgürlüğü gibi kavramlar beyaz perdeyle birlikte önemini yitirmektedir. İnsanların gördüğü ışık yukarda örneği verilen kör İngiliz adamın sözünü ettiği rahatsız edici bir aydınlıktır. İnsanlar karanlığın huzuruna değil, aydınlığın rahatsız edici etkisinin altına girer. İnsanları körlükten çok, körlük korkusuyla öne çıkan bencillik ve ahlâki değerlerdeki bozulma etkiler. Suçlar artar, adaletsizlik, cinsel tacizler artar.

Empati tamamen ortadan kalkmıştır. Amaç yardımlaşmak değil, birleşip daha güçsüz olandan fayda sağlamaktır (Yukarda ifade edildiği gibi burada da George Orwell'in Hayvan Çiftliği romanındaki benzer durumları hatırlatmakta fayda vardır). Filmde seyirci olarak görülen ancak filmdeki bireylerin bakıp da görmediği adaletsizlikler, değerlerdeki çöküşler yaşamda da karşımıza çıkan durumlardır. Film bir bakıma seyirciyi kendi içine, benliğine dönüştürme davet etmekte, kendini eleştirme, yenileme imkânı sunmaktadır.

Filmin tek gören gözü ise bir kadındır. Yardımseverliğiyle, mücadelesiyle öne çıkan kadın karakter bireylerin adeta bir hiç olduğu filmde ayakta kalan ve birey özelliği taşıyan tek kişidir. Kadın kendini tehlikede olduğu için saklar, gördüğünü belli etmez. Bu sırada yardımseverliği ve yeni bir düzen kurmasıyla bir lider konumuna gelir. Hem eşine hem de karantina sürecindeki körlere yardım eden kişinin bir kadın olması egemen ideolojiyi destekleyen ana akım sinemasına da çarpıcı bir göndermedir. Zira ana akım sinemasında erkek egemendir.

3. SİNEMADA İDEOLOJİNİN İNSANA ETKİLERİ- İHTİYAÇLARIN MANİPÜLASYONU

Sinema, insan üzerinde yarattığı algılarla bir bakıma insan yaşamlarına da müdahale eder. Özellikle egemen ideolojinin safında yer aldığı- ki çoğunlukla ordadır- insan ruhuna, zihnine göndermelerde bulunur. Bu göndermeler insanın yaşama bakışında değişimlere sebep olur. Değişimler zaman zaman insanın bilinçaltında çatlaklar oluşturur. İnsan çoğunlukla kendine bir dünya kurar. Kurduğu bu dünyaya yaşam tarzını, inandıklarını, sevdiklerini yerleştirir. Hatta bazen bu dünyanın merkezinde uçsuz bucaksız bilinçaltı vardır.

İdeoloji, bireylerin tutarlı bir kimlik oluşturabilmesini sağlayan temelleri sunacak şekilde gerçek olmalı, etkili eylemler için güçlü motivasyonlar yaratmalıdır (Eagleton, 2005: 36). Yaşamı toplumsal gerçekliğin bir inşa biçimi olarak yansıtan metaforik bir yöntemdir. İdeoloji basit bir tahakküm aracı değildir. Sistemi altüst edecek güçlere bir tepkidir. Toplumda bir şeyler yolunda gitmediğinde ideolojiye gereksinim duyulur (Ryan ve Kellner, 2010: 39).

İdeoloji çok üretici bir kavramdır. Tanımlar, anlamlar, sonuçlar üretir. İdeolojinin bu ürettiklerinden bir kısmı insanın yarattığı dünyanın içine sızar. Kitle üretim araçları ve özellikle de sinema yardımıyla insan dünyasına giren ideoloji burada kalıcı olabilmek için çeşitli yollar dener. Gerekirse manipülasyona girer. Çoğu zaman insanlar için çok hassas olan din, kültür, gelenek gibi kavramların arasına karışır. İdeolojilerini aktarmakta güçlük çeken egemen sınıflar, sızmak istedikleri grupların kültürlerinden güç alır.

İdeolojinin insanı etkilemek için yaptığı manipülasyonu Lodziak'ın "Kapitalizmde İhtiyaçların Manipülasyonu"¹ tezinden hareketle de anlatmak mümkündür. İhtiyaçların Manipülasyonu'nda kapitalist sistem, bireyin hayatta kalma ihtiyacını dahi manipüle ederek zamanı da manipüle eder. Sistem, gerekli olandan çok daha fazla zaman harcar. Böylece bireyi kendi özerkliği için gerekli zamandan yoksun bırakır. Sonuçta bu özerkliğin gelişebilmesi ve kimlik ihtiyaçlarının karşılanabilmesi için gerekli olan gelir de azalmış olur. Bu manipülasyonla hiç ihtiyaç duyulmayacak şeyler ihtiyaç haline gelmektedir. Kapitalizm aygıtları etkisiz hale geldikçe yeni aygıtlar devreye sokar. Sinemadaki ideoloji de böyledir. Popüler kültürün sevimsiz yönüyle biçimlenen, spekülasyonlarla geliştirilen hiçbir politik düşünceyi savunmayan onun yerine her türlü spekülatif anlayıştan beslenen filmler bireylerin bilinçlerine hakim olmaya çalışır. İnsanlara sahte mutluluklar yaşatan onlara mümkün olan her şeyi tükettirmeye çalışan kapitalizm, kılık değiştirerek varlığını sürdürmeye çalışır. Yaşattığı gerçeklik ancak sahne gerçeği (sinemada görünen gerçek) kadardır (Güler, 2006: 4). Kapitalist sistemleri ayakta tutan şey, bilinç veya ideoloji gibi kavramlar değil, kendi karmaşık sistemli işleyişidir (Eagleton, 2005:65). Gelişen pazar ekonomisi koşullarından güç alan kapitalizm; çok kültürlülük, çağdaşlık, batılılık, geleneksellik, hatta aşk gibi kavramların ardına saklanıp, düşünen zihinleri boşaltıp yerine kendi düşüncelerini/yeni tüketim kültürlerini yerleştirmeye çalışmaktadırlar (Güler, 2006: 4). Milyonlarca seyirciye ulaşan filmler büyük gelirler elde ederken, egemen ideolojiler kazanmakta, toplumlar kaybetmektedir. Sinemanın içinde saklanan ideolojiler kapitalizmin aygıtlarından başka bir şey değildir.

Türkiye gibi ülkelerde üretilen ya da başka ülkelerde üretilerek burada tüketilmeye çalışılan filmler de genellikle uluslararası sermaye gruplarının ürünüdür. İnsanları eğlendirmeye, hoşça vakit geçirmeye, kendilerinden ve ailelerinden kesitler görmelerine yarayan bu filmlerde egemen ideolojinin görmeyi engelleyen, toplumun gerçeklerinden uzak konular işlenir. Seyirci düşünerek zorlanmaz, bir soruna kafa yormaz. Toplumların gerçekte tüketme ihtiyacı duymayacakları ürünlerin (sanat eserlerinin, filmlerin) tüketir hale gelmesi daha da kötüsü bu tüketimlerin ihtiyaç hale gelmesi egemen ideolojilerin yararınadır.

Sosyal medya tarafından da desteklenen egemen ideolojiyi savunan filmler düşünmek istemeyen bireylere ne olduğu belirsiz hazlar getirirse de götürdüklerini hesaplamak mümkün görünmemektedir. Birey nasıl normalde hiç ihtiyacı olmayan bir ürünü belli bir zaman sonra alıp tüketme ihtiyacı duyuyorsa, seyirci de seyretme ihtiyacı duyamayacağı filmlerle ve hiç de seyretmekten zevk duymayacağı oyuncularını seyretmek zorunda kalmakta, kendine bir şey katmayan filmleri tüketmeye başlamaktadır. Hatta bazen seyirciyi şaşırta ve görünürde sistemi eleştiriyormuş gibi ilerleyen filmler de görülür. Bu filmlerin asıl amacı sistemi eleştirmek değil, uzun vadede daha güçlü bir hale gelmesini sağlamaktır.

4. SONUÇ

İnsan zihnine genellikle olumsuz göndermeler yapan ideoloji, düşünürlerce de sıklıkla olumsuz anlamıyla kullanılır. İdeoloji girdiği hayatları rahatsız eder, yıpratır, bozar. İdeolojiyle beslenen sanat eserleri soru işaretleriyle, manipülasyonlarla doludur. Bunda şüphesiz ki her sanat eserinde belli bir düşünce yapısını kollayan ve anlatmaya çalışan bir ideolojinin etkisi yadsınamaz. İdeolojik olmak, sadece "siyaset yapmak" kavramıyla anlatılamayacak kadar kapsamlı ve karmaşık olsa da zaman zaman o seviyeye kadar inmektedir. Egemen ideoloji –adı üstünde- hep lider durumdadır ancak bunda muhalif olanın/karşı duranın da katkısı fazladır. Egemene karşı olup belli bir düşünceyi anlatmak isteyen sanat eseri kendine sağlam bir üslup, eğer tiyatro eseriye sağlam bir dramaturji ve sağlam bir dramatik yapı, eğer sinemaysa güçlü bir sinema dili oluşturamadığı için sığ kalmakta, bir bakıma egemen ideolojiyi daha da güçlendirmektedir. Muhalif sinema başarılı örnekler sunsa da çoğunlukla ana akım sinemanın tarzıyla beslendiği için etkisiz kalmıştır. Bunda sermayenin azlığı ve dolayısıyla yapım ve dağıtım aşamalarında karşılaşılan zorlukların da etkisi büyüktür.

Türlerin, üslupların, dillerin denendiği farklı bir dil bulmanın imkânsız görüldüğü de düşünülürse ana akıma karşı duran bir sinemanın gelecekte farklı bir yol bulması da mümkün görünmemektedir. O yüzden yine ana akımın yollarını elinden geldiğince kullanan ama muhalifliğini anlatmaya çalışan bir yol bulmak da olasıdır. Sadece muhalif filmler ana akım yöntemlerinden faydalanmamakta zaman

¹ Bkz. Conrad Lodziak, Kapitalizm ve Kültür-İhtiyaçların Manipülasyonu, İstanbul: Çitlenbik Yayınları, 2003.

zaman ana akım sineması da muhalif sinemanın kodlarını kullanmaktadır. Özellikle demokrasi anlayışının zayıf olduğu ülkelerdeki iktidarların yerlerini sağlamlamak için muhalefetin yöntemlerinden faydalanmaları da benzer bir durumdur. Dünyadaki aynılanan anlayışların, iletişim kalıplarının, benzerleşen zevklerin, eğlenme şekillerinin etkisiyle sinema da benzer bir çizgiden çok sapmamakta, dönüp dolaşıp bir zamanlar benimsemekten kaçındığı güçlü edebi eserlere, mitolojiye, tragedyaya, tiyatroya dönmek zorunda kalmaktadır. Muhalif sinemanın ise yapması gereken en önemli şey, bir şeylerin altını çizmeden, kör gözüm parmağına yapmadan, ciddi bir mizah anlayışı, güçlü bir diyalektik ve retorikle yeni üretimlere odaklanmaktır. Dünya sınırsız bir mirasa, geleneğe, doğaya, felsefeye ve kadim bir sanat tarihine sahiptir. Muhalif sanat/sinema demokrasinin olanaklarıyla demokrasinin bireyi, insan haklarını, adaleti yok sayan kısımlarını eleştirmek, yıpratmak, yok etmek zorundadır.

“Körlük” filmi güçlü bir edebiyat eserinden uyarıldığı için olsa gerek seyirciyi etkileyecek niteliklere sahip bir film olarak görünüyor. Çekim kalitesi ve diliyle ana akım özelliklerindeyse de içten içe sağlam bir sistem eleştirisi-hangi sistem belli olmasa da- özelliği taşıyor. Örtülü bir eleştiri de olsa göremeyen bireyi ve dolayısıyla toplumu çok güzel anlatıyor. Tabii ki sivri bir dille belli bir hedefe yönelmiyor, belli bir kesimi hedef almıyor. Toplum içinde bozulan ahlaki değerlere odaklanıyor.

Dünya üstünde sadece tüketim odaklı sistemler var olduğu sürece bireylerin ihtiyaçlarının manipülasyonu da sürecektir. Sürekli tüketim döngüsü içine giren birey önüne sunulan ihtiyaç addeder ve diğer ihtiyaç hâli oluşuncaya dek sunulanı tüketir. Düşünür Walter Benjamin’in teknolojinin olanaklarıyla sanatın yeniden üretimi düşüncesinde olduğu gibi, birey de manipülasyonların etkisi ile yeniden tüketecektir. Sinema farklı kılıklara girmiş ürünlerini egemen ideolojinin istediği şekilde üretirken seyirci de bu üretilene yönelir ve tüketir.

KAYNAKÇA

- ALTHUSSER, L. (2004). *Sanat Üzerine Yazılar*. Çev. Alp Tümertekin, Zühre İlkelen, İstanbul: İthaki Yayınları.
- BALIBAR, E. (1991). *Althusser İçin Yazılar*. Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BOURDIEU, P. (2006). *Karşı Ateşler*. Çev. Halime Yücel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BÜKER, S. ve TOPÇU, Y. G. (2010). *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- ÇELİK, B. N. (2005). *İdeolojinin Soykütüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- ÇOBAN, B. (2003). *Söylem, İdeoloji ve Eylem: İktidar ve Muhalefet Arasındaki Mücadeleyi Çözümleme Denemesi*. Editör B. Çoban, *Söylem ve İdeoloji: Mitoloji, Din, İdeoloji*, (ss. 245-284). İstanbul: Su Yayınevi.
- DEBORD, G. (2006). *Gösteri Toplumu*. Çev. Ayşen Emekçi, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- EAGLETON, T. (2005). *İdeoloji*. Çev. Muttalip Özcan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ERTÜRK, İ. (2008). *Perde’li Düşünceler-Yönetmenler ve İzlekler Işığında Sinema*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- FİSKE, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Çev. Süleyman İrvan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- GIDDENS, A. (2005). *Sosyal Teorinin Temel Problemleri*. Çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- GRAMSCI, A. (1997). *Hapishane Defterleri, Felsefe ve Politika Sorunları-Seçmeler*. Çev. Adnan Cemgil, İstanbul: Belge Yayınları.
- GÜLER, T. A. (2006). *Uyutan Kültür ve İdeoloji. 18 Mart Üniv. Ulusl. Sanat Ekonomisi Sempozyumu, 18 Mart Üniversitesi Anafartalar Kampüsü, Aralık 2006.*
- HOLM, D.K. (2011). *Bağımsız Sinema*. Çev. Barış Baysal, İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- KARAKOÇ, E. & MERT, A. (2013). *Sinemada Siyasal İktidar, İdeoloji ve Medya Üçgeni: Wag The Dog Filminin İncelenmesi. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 2 (34), 279-297.*

- KAZANCI, M. (2012). Althusser, İdeoloji ve İdeolojiyle İlgili Son Söz. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (24), 1-28.
- KOLKER, R.P. (2010). *Değişen Bakış*. Çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki Yayınları.
- KOVACS, A.B. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. Çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki Yayınları.
- LEFEBVRE, H. (1996). *Marx'ın Sosyolojisi*. Çev. Selahattin Hilav, İstanbul: Sorun Yayınları.
- LODZIAK, C. (2003). *Kapitalizm ve Kültür- İhtiyaçların Manipülasyonu*. Çev. Berna Kurt, İstanbul: Çitlenbik Yayınları.
- MAKAL, O. (1996). *Fransız Sineması*. Ankara: Kitle Yayınevi.
- MAKAL, O. (2010). *Sinemada Tarihin Görüntüsü*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.
- MARCUSE, H. (1997). *Tek Boyutlu İnsan*. Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.
- MARDİN, Ş. (2011). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- MARKS, K. & ENGELS, F. (1992). *Alman İdeolojisi*. Çev. Sevim Belli, 3. Baskı, İstanbul: Sol Yayınları.
- McLELLAN, D. (1999). *İdeoloji*. Çev. Ercüment Özkaya, Ankara: Doruk Yayınları.
- MONACO, J. (2010). *Bir Film Nasıl Okunur?* Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- OSKAY, Ü. (1980). Popüler Kültür Açısından "İdeoloji" Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 35(01), 1-57
- ÖRS, B. (2009). Postmodern Dünyada İdeolojinin Dönüşümü. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, (40), 1-12.
- ÖZARSLAN, Z. (2006). *Toplumsal İletişim Sürecinde Sinemanın Toplumsal Muhalefet Açısından İşlevi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Ens. İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı.
- ÖZBEK, S. (2003). *İdeoloji Kurumları*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- RYAN, M. & KELLNER D. (2010). *Politik Kamera*. Çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SONTAG, S. (1998). *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*. Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.
- SÜALP, A. T. (2011). *Hacimde İlmek Atmak: Marksizm ve Sinema, Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar Yaklaşımlar*. Der. Murat İri. İstanbul: Derin Yayınları.
- ÜNAL, Y. (2004). Sanat, İdeoloji, İktidar (Sovyetler Birliği Deneyimi Üzerine). *Sinemasal Dergisi*, Sayı 1.
- VERTOV, D. (2007). *Sine-Göz*. Çev. Ahmet Ergenç, İstanbul. Agora Kitaplığı.
- WOLLEN, P. (2012). Godard ve Karşı Sinema. Çev. Hasan Gürkan. *İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (3), 119-129.
- YILMAZ, E. (2008). *Sinema, İdeoloji, Politika*. Bakır, B. ve Ünal Y. (der.), Ankara: Orient Yayıncılık.
- ZIZEK, S. (2004). *Yamuk Bakmak*. Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.