



İhsan KOLUAÇIK¹

SİNEMA POLİTİKA İLİŞKİSİ VE POLİTİK FİLMLER NEDEN ÖNEMLİ?

THE RELATIONSHIP BETWEEN CINEMA AND POLITICS: WHY ARE POLITICAL FILMS IMPORTANT?

Öz: Sinema, yalnızca bir eğlence aracı ya da sanatsal bir etkinlik değil, aynı zamanda kitleleri harekete geçirme ve toplumsal gerçeklikleri yansıtmaya kapasitesine sahip ideolojik ve politik bir aygıttır. Sinemaya dair alandaki temel tartışmalar sinemanın üretim ilişkilerinden bağımsız olamayacağını ve özünde politik olmayan bir filmin bulunmadığını vurgular. Politik bir öz barındırmadığı düşünülen klasik Hollywood sinemasının tür filmleri (komediler ya da melodram filmleri) bile egemen kapitalist ideolojiyi yeniden üreterek izleyicinin içinde bulunduğu toplumsal düzene rıza göstermesini ve sistemle bütünleşmesini sağlar. Tarihsel süreç incelendiğinde sinema Sovyetler Birliği'nde toplumu yeniden inşa eden devrimci bir güç ve faşist rejimlerde kitleleri otoriteye koşulsuz bağlayan bir propaganda silahı olarak kullanılmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası ve özellikle Latin Amerika'da filizlenen Üçüncü sinema hareketi ise sinemanın hem estetik hem de politik dilini kökten dönüştürmüştür. Bu çalışmanın temel amacı; sinemanın yalnızca boş zamanların tüketildiği edilgen bir etkinlik olduğu yönündeki yerleşik algıyı sorgulamak ve onun toplumsal gerçekliği görünür kılan veya yeniden üreten eleştirel/ideolojik bir alan olduğunu teorik bir temelde ortaya koymaktır. Çalışmanın kapsamı, sinemanın ideolojik yapısı ile politika arasındaki ilişkiyi kapitalist sistem içindeki üretim pratikleri çerçevesinde sınırlandırmaktadır. Bu araştırma, literatür taramasına dayalı betimsel analiz yöntemiyle kurgulanmıştır. Analiz çerçevesi; sinemanın siyasetle kurduğu doğrudan ve dolaylı etkileşim biçimleri ile üretim ilişkileri üzerinden şekillendirilmiştir. Görünüşte apolitik olan filmlerin dahi mevcut düzeni onaylama biçimleriyle sergiledikleri politik konular saptanarak, farklı etki düzeylerindeki politik filmler ilgili kuramcılarının (Althusser, Benjamin, Žižek, Comolli & Narboni) kavramsal yaklaşımları eşliğinde betimlenmiş ve yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, politika, propaganda, Hollywood, betimsel analiz

Abstract: Cinema is not merely an entertainment medium or an artistic activity; it has also functioned as an ideological and political apparatus with the power to mobilize masses and reflect social realities. Fundamental debates in the field of cinema emphasize that cinema cannot be independent of its production relations and that, at its core, there is no such thing as a non-political film. Even genre films (comedies or melodramas) of classic Hollywood cinema, which are thought to lack a political essence, reproduce the dominant capitalist ideology, ensuring that the audience consents to the social order in which they live and integrates with the system. When examining the historical process, cinema has been used as a revolutionary force that rebuilt society in the Soviet Union and as a propaganda weapon that unconditionally bound the masses to authority in fascist regimes. The Italian Neorealism that emerged after World War II, the French New Wave, and especially the Third Cinema movement that sprouted in Latin America have radically transformed both the aesthetic and political language of cinema. The main objective of this study is to question the established perception that cinema is merely a passive activity for consuming leisure time and to theoretically demonstrate that it is a critical/ideological field that reveals or reproduces social reality. The scope of the study limits the relationship between the ideological structure of cinema and politics within the framework of production practices in the capitalist system. This research is structured using a descriptive analysis method based on a literature review. The analytical framework is shaped by the direct and indirect forms of interaction cinema establishes with politics and through production relations. The political positions adopted by seemingly apolitical films, including the ways in which they endorse the existing order, have been identified. Political films with varying levels of influence have been described and interpreted in accordance with the conceptual approaches of relevant theorists, such as Althusser, Benjamin, Žižek, Comolli and Narboni.

Keywords: Cinema, politics, propaganda, Hollywood, descriptive analysis

¹ Doç. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, **E-mail:** ikoluacik@nku.edu.tr, **ORCID ID:** 0000-0001-5525-2182

GİRİŞ

20. yüzyılın en önemli sanat formu olarak kabul edilen sinema, kitleler üzerinde diğer sanat formlarıyla kıyaslanamayacak ölçüde derin bir etkiye sahiptir. Ortaya çıkışından itibaren yalnızca bir eğlence aracı olarak kabul edilmemiş aynı zamanda ideolojik ve politik bir aygıt olarak değerlendirilmiştir. Louis Althusser *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı çalışmasında ideolojiyi, “bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla kurdukları imgesel ilişkinin imgesel bir tasarımı” (Althusser, 2003, s. 89) olarak tanımlar. Sinema, sanat ya da eğlence aracı olmasının yanı sıra Althusser’in haberleşme alanındaki Devletin İdeolojik Aygıtı (DİA) olarak değerlendirdiği kitle iletişim araçları arasında yer alır. Sinema hem bu toplumsal yapının bir ürünü olması hem de bu imgesel ilişkileri yeniden üretmesi bakımından ideolojiyle iç içe geçmiş bir araçtır. Walter Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı çalışmasında sinemanın politikleşmiş sanat potansiyelinden söz ederek, kitleleri harekete geçirme ve toplumsal dönüşüme katkı sunma gücünü ön plana çıkarır (Benjamin, 2014). Benzer şekilde Siegfried Kracauer, sinemayı toplumsal bilinçaltının bir yansıması olarak görür ve filmlerin yalnızca bireysel öyküleri değil, kolektif ruh hâlini ve toplumsal kaygıları da görünür kıldığını savunur (Kracauer, 2012). Bu yaklaşım, Aristoteles’in insanı “politik bir hayvan” (zoon politikon) olarak tanımlamasıyla da örtüşür; çünkü insanın toplumsal ve politik bir varlık olduğu gerçeği, sanatsal üretimin politikadan azade olamayacağını kanıtı gibidir. Dolayısıyla sinema, kitlelerle kurduğu etkileşim ve toplumsal gerçeklikleri temsil etme işlevi sayesinde kaçınılmaz olarak ideolojik ya da politik bir boyut taşır. Bununla birlikte, sinemanın politikliği tek bir düzeyde sabitlenmiş değildir; filmlerin politik içeriği ve ideolojik yükü, üretim ilişkilerine, anlatı yapısına ve dönemin toplumsal-siyasal koşullarına bağlı olarak farklılık gösterir.

Politik sinema üzerine yapılmış olan tartışmalara bakıldığında kavramla ilgili üzerinde görüş birliğine varılmış net bir tanım yoktur. Ancak yine de politik sinema denildiğinde; ana teması doğrudan politik kavramlar olan, toplumsal, ideolojik ya da ekonomik verilerden yola çıkan, güncel ya da tarihsel olayları olduğu gibi ya da yeniden kurgulayarak ortaya çıkaran bir sinema türü akla gelir. Politik sinema, sinemanın yalnızca eğlendirme ve boş zaman etkinliği olarak konumlandırılmasına karşı çıkar ve onu toplumsal gerçekliği görünür kılan eleştirel bir araç olarak yeniden tanımlamayı amaçlar. Bu perspektife göre sinema, salt estetik haz üretmekten öte, ideolojik ve politik kavramların tartışmaya açıldığı bir düşünsel alan işlevi görmelidir. Dolayısıyla politik sinema, seyirciyi pasif bir tüketici olarak değil; toplumsal gerçeklikleri sorgulayan ve bu gerçekliklerle yüzleşen aktif bir özne olarak konumlandırmayı hedefler. Sinemanın hikâye anlatmaya başladığı dönemden itibaren politikayla ya da daha geniş bir çerçeveden bakıldığında ideoloji ile ilişkisi sürekli tartışma konusu olmuş, üzerine yüzlerce makale ve kitap yazılmıştır. Buradaki ortak kanı, sinemanın egemen ideoloji ya da politik düşünceyi beyaz perdeye taşıdığıdır.

Jean-Louis Comolli ve Jean Narboni; sinemanın, dünyayı olduğu gibi yansıtmadığını; aksine onu egemen ideolojinin süzgecinden geçirerek yeniden inşa ettiğini belirtirler (Comolli & Narboni, 2010) (Comolli, 1996, s. 163). Dolayısıyla sinema sadece politik olanın temsili değildir. Doğrudan politik bir üretim ya da ideolojik bir yapı olarak sinemadan bahsetmek mümkündür. Politikanın illa içerikte olması gerekmez; görüntünün kurulma biçiminden öznenin inşasına kadar ya da seyircinin konumlandırılması (Pramaggiore & Wallis, 2008, s. 317) da dahil olmak üzere filmin politikliği apaçıktır². Oldukça geniş bir teorik literatüre yayılan bu tartışmanın merkezinde şu temel sorunsal yer almaktadır: Ontolojik bağlamda “apolitik” bir film den söz etmek mümkün müdür? Siyasal bir özden tamamen arındırılmış bir filmin varlığına yönelik teorik sorgulama; sinema ve politika arasındaki organik bağı yüzeysel bir tematik okumayla sınırlandırmayıp, üretim pratiklerinin ekonomi-politiği ve sinematografik dilin estetik inşası üzerinden yeniden değerlendirmeyi gerektirir.

Politik filmin ne olduğu, hangi yöntemlerle üretildiği ve nasıl temsil edildiği soruları, sinemanın sanatsal bir ifade aracı olarak rolünü yeniden tartışmaya açar. Bu sorulara verilecek

² Örneğin, Hollywood’un “kesintisiz kurgu” tekniği, dikişsiz ve pürüzsüz bir anlatı yaratarak ideolojik içeriği gizler ve seyirciyi pasif bir izleyici konumuna iter (Pramaggiore & Wallis, 2008, s. 317).

her cevap da kaçınılmaz biçimde bir politik tavır içerir. Slovaj Zizek'in *Filmlerle Sosyoloji* adlı metinde yer alan *Sunuş* yazısındaki "Bir film asla 'yalnızca bir film' ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın can evindeki yalanı anlatırlar" (Zizek, 2008, s. 15) sözleri, sinema ve toplum arasındaki ilişkiye vurgu yaparken aynı zamanda bir filmin hangi hikâyeyi anlatacağını, hangi karakterlere odaklanacağını, hangi estetik tercihleri kullanacağını, hatta hangi kitleye ulaşacağını da çerçevelemiş olur.

Tartışmanın odak noktası, salt "politik sinema" kategorisine dâhil edilen filmlerin türsel veya tematik sınırlarını belirlemekle kısıtlı tutulamaz. Sinematografik metinler, ister makro düzeyde açık bir politik tahayyülü perdeye taşınsın isterse görünürde apolitik, bireysel bir mikro-anlatı sunsun, kaçınılmaz olarak üretildikleri dönemin sosyo-politik yapısına eklenirler. Bir auteur'ün vizyonundan çıkan en mahrem hikâyeler veya filmdeki uzamsal tercihler dahi, kültürel belleğin ve toplumsal bilinçdışının izlerini taşır. Dolayısıyla, siyasi içerikten tamamen arındırılmış izlenimi veren yapımlar dahi tarafsız değildir; aksine, sessiz kalarak veya belirli temsil biçimlerini sıradanlaştırarak, yaratıcılarının ve içinde filizlendikleri toplumsal yapının ideolojik değer yargılarını, önyargılarını ve örtük iktidar ağlarını dolaylı yoldan yeniden üretirler. Bununla birlikte toplumun bilinçdışı gibi işlev de görürler, toplumsal arzuları, korkuları ve kimlikleri şekillendirme gücüne sahiptirler (Diken & Laustsen, 2008, s. 24). Hikâye anlatımı, karakter temsili, anlatı çözümü ve hatta estetik tarzda yapılan seçimler asla tarafsız değildir. Bu seçimler ya mevcut normları pekiştirir ya onlara meydan okur ya da ince bir şekilde yeni bakış açıları getirir ve bunların hepsi politik sonuçlar doğurur. Bununla birlikte film yapımının endüstriyel yapısı bu görüşü daha da vurgular; finansal destek, dağıtım kanalları ve hedef kitleler, kasıtlı olsun ya da olmasın, aktarılan mesajları etkiler. Bu nedenle, algıları şekillendiren ve kültürü etkileyen güçlü bir araç olan sinema, politik boyutundan kaçınmaz.

Yukarıda da genel olarak belirtildiği gibi film üretimi ve analizi hem sanatsal hem de toplumsal bir eylem olarak, politik boyutu göz ardı edilemeyecek bir süreçtir. Sinema çalışmaları alanında genel olarak kabul gören görüş, sinemanın doğası gereği politik bir sanat olduğu ve tüm filmlerde farklı düzeylerde de olsa bir politik art alan bulunduğu. Ancak bu, her filmin eşit derecede politik olduğu anlamına gelmez. Mike Wayne'in vurguladığı üzere, her film politik bir yapı taşıya da politik etki düzeyi filmler arasında farklılık göstermektedir (Wayne, 2011, s. 9). Görünüşte apolitik olarak değerlendirilen filmler dahi, mevcut toplumsal düzeni onaylama biçimleriyle politik bir konum sergileyebilirler.

Sinema-politika ilişkisini salt tematik bir okumanın ötesine taşıyan bu çalışma, özgün bir katkı olarak konuyu kapitalist sistemin ekonomik ve ideolojik üretim ilişkileri zemininde kuramsallaştırmaktadır. Betimsel analiz yöntemi aracılığıyla şekillendirilen bu analitik çerçeve; sinematografik aygıtın siyaset kurumuyla geliştirdiği doğrudan ve dolaylı etkileşim ağlarını görünür kılarak, sinemanın ontolojik olarak nasıl bir politik-ideolojik alan inşa ettiğini kapsamlı biçimde tartışmaya açmaktadır.

Sinema, Üretim İlişkileri ve Politika

19. yüzyılın sonunda kapitalist dünyada ortaya çıkmış olan sinemanın politikayla kurmuş olduğu ilişkide şüphesiz ki temel belirleyici ekonomik ve toplumsal sistemdir. Comolli ve Narboni'nin vurguladığı üzere film, belirli bir ekonomik ilişkiler sistemi içinde işgücü seferber edilerek üretilen, pazar yasalarına tabi olan ve bilet satışlarıyla değişim değeri kazanan maddi bir metadır (Comolli & Narboni, 2010, s. 99). Kapitalist sistemde, ekonomik ve ideolojik güçlerin birbirinden ayrılamaz biçimde iç içe geçtiği dikkate alındığında, film yapımının bu sistemden bağımsız olabileceği düşünülemez. Sonuçta Adorno'nun da ifade ettiği gibi film başta Amerikan sineması olmak üzere endüstriyel değer taşıyan ve kâr için üretilen ticari bir ürün olarak nitelendirilmiştir (Leslie, 2011, s. 37). Filmin ticari bir ürün olarak endüstriyel üretim kanunları içerisinde varlığı, politik ve ekonomik bağlantılarının en belirgin göstergesidir. Film üretim

sürecinde yaratıcı inisiyatif çoğu zaman yönetmenin vizyonundan ziyade finansal kaynaklarla belirlenir. Dolayısıyla öncelikle filmin bir meta olduğunu ifade etmek gerekmektedir. Eğlence olarak pazarlanan bu meta izleyicisini pasif bir tüketiciye dönüştürür³ (Green, 1993, s. 101) (Adorno, 2024). Yapımcı, sistemin bir temsilcisi olarak hareket eder ve dolayısıyla sistemin kendisi, filmin nihai “yaratıcısı” olarak ön plana çıkar. Bu bağlamda, bir filmin ekonomik ve ideolojik yönleri, gerçekliğin iki ayrı yüzü gibi, birbirinden ayrılamaz biçimde birbirlerine bağlıdır ve film hem estetik hem de politik bir ürün olarak bu ilişkiler içinde şekillenir (Cinema C. D., 1974, s. 53-54).

Egemen anlatı kalıpları çerçevesinde şekillenmiş olan sinema, yalnızca bir eğlence aracı olarak değerlendirilse de kapitalist üretim ve tüketim ilişkileri bağlamında anlam kazanan bir ideolojik makine gibidir. Sinemanın salt bir eğlence aygıtı olduğuna dair yerleşik hegemonik algı, izleyicinin perdeye yansıyan ideolojik içeriğe karşı geliştirebileceği eleştirel bariyerleri zayıflatır. Boş zaman tüketimi ve gündelik yaşamdan kaçış beklentisiyle sinematografik anlatıya dâhil olan seyirci, Brecht’in (1974, s. 52) de işaret ettiği üzere, pasif bir alımlayıcı konumuna geçerek zihinsel savunma mekanizmalarını askıya alır. Seyircideki bu eleştirel mesafesizlik hâli, egemen ideolojik kodların ve politik mesajların “doğal”, “tarafsız” veya “masum” bir form içinde kurgulanarak toplumsal bilinçdışına örtük bir biçimde sızmasına ve içselleştirilmesine zemin hazırlamaktadır (Erus & Gürkan, 2012, s. 211). Doğrudan politik mesaj içermese de ontolojik olarak çekilen her filmin belirli bir amaç doğrultusunda içinde yaşanılan sistemi ideolojik anlamda yeniden ürettiği söylenebilir. Politik işlevden yoksun oldukları varsayılan komedi filmleri ya da müzikaller dahi, izleyicinin ideolojik anlamda rıza üretimine katkıda bulunarak onun mevcut toplumsal ve siyasal düzen içerisinde konumlanmasını kolaylaştırır. Bu tür filmler, görünürde yalnızca eğlence işlevi görseler de Althusser’in “ideolojik aygıtlar” kavramı çerçevesinde düşünüldüğünde, hâkim ideolojinin yeniden üretimine aracılık eden kültürel pratikler olarak değerlendirilmelidir. Filmlerin tüketime yönelik yapısı ve kitlesel doğası, izleyicilerin perdede gördüklerini gerçeklik algısıyla özdeşleştirmelerine olanak tanır; bu süreç, geçici bir duygusal tatmin sağlarken toplumsal eşitsizliklerin görünmez hâle gelmesine yol açar. Böylece, sinema, var olan toplumsal koşulları yeniden üreten bir araç hâline gelerek, kapitalist burjuvazinin ideolojik sınırları içinde kendisine bir meşruiyet zemini yaratır. Egemen sinema tarafından yaratılan “gerçeklik izlenimi”, filmin taşıdığı ideolojik mesajı güçlendirir ve izleyicilerin, farkında olmadan, hâkim ideolojilerle özdeşleşmelerini mümkün kılar. Bu durum, sinemayı kitle sanatı olmasına rağmen bireyselleştirir; yıldız oyuncular ve figürler aracılığıyla, toplumsal sorunlara sahte çözümler sunan bir estetik tüketim nesnesine dönüştürür.

Sinemanın Politik İşlevinde Propagandanın Rolü

Filmin yoğun iletişimsel doğası, izleyici ile film arasındaki ilişkiye doğal bir politik boyut kazandırır ve böylece sinema, ideolojik yeniden üretimin hem aracı hem de görünmez bir düzenleyene dönüşür. Bu durum egemen sinema anlayışı olarak da nitelendirilebileceğimiz klasik sinemada kendini gizleyerek var eder. Ertan Yılmaz, *1968 ve Sinema* adlı çalışmasında Klasik Hollywood anlatısının, D.W. Griffith’ten bu yana kapalı uçlu anlatı, karakterlerle özdeşleşme, nedensel mantık ve kesintisiz kurgu (görüntünün devamlılığı) gibi biçimsel aygıtları kullanarak filmin bir yapıntı olduğu gerçeğini gizlediğini söyler. Bu “saydamlık” etkisi, izleyicinin perdede gördüklerini belirli bir ideolojik bakış açısının inşası olarak değil, tarafsız bir gerçekliğin kaydı olarak algılamasını sağlar. Hollywood; devlete güven yerine bireyciliği, rekabete dayalı kapitalizmi, babaerkil aileyi ve ırkçılığı destekleyen içerikleri bu saydam stilin ardına gizleyerek “eşyanın doğal hali” olarak sunar (Yılmaz, 2008, s. 77). Politik mesajların üstü kapalı bir biçimde seyirciye sunulduğu klasik sinema örnekleri özellikle de Amerikan sineması (Hollywood) dolaylı yoldan politik bir bağlam içinde yer alır⁴. Hollywood yapısal çelişkileri ve politik krizleri yönetmek, toplumsal gerilimleri yatıştırmak ve egemen kurumları (ataerkil aile, kapitalizm, militarizm)

3 “Sinemanın sunduğu ‘gerçeklik izlenimi’, görüntünün yapay bir inşa olduğunu unutturarak, sunulan ideolojik dünyanın ‘eşyanın tabiatı’ gereği öyle olduğunu iddia eden bir yanılsama (meta fetişizmi) yaratır” (Grant, 2007, s. 228).

4 Film metninin politik anlamı, çoğu zaman doğrudan ve açık bir politik söylev aracılığıyla değil, ahlaki değerler, normatif yargılar ve etik dersler üzerinden dolaylı biçimde inşa edilir. Sinema, politikayı yalnızca ideolojik bildiriler ya da açık ajitasyon stratejileri üzerinden temsil etmez; bunun yerine, anlatı yapısı, karakter inşası ve dramatik çatışmalar aracılığıyla belirli bir dünya görüşünü normalleştirir ve meşrulaştırır. Bu bağlamda film, görünürde “ahlaki” bir söylem üretirken, derin yapısında belirli bir ideolojik konumlanışı yeniden üretir (Cinema C. D., 2011, s. 359).

meşrulaştırmak için devasa bir ideolojik aygıt olarak işlev görür (Ryan & Kellner, 2010, s. 17).

Tür filmlerinin ortaya çıkışı ve Hollywood'un yükselişi, sinemanın politik işlevini görünür kılar. Hatta 20. yüzyılın başındaki filmlere bakıldığında özellikle de tür filmleri (westernler) Amerikan toplumunda ulusal bilincin oluşturulması açısından önemli bir işlev görür (Lovell, 2011, s. 177). Hollywood sineması, başlangıcından itibaren (1920'lerde daha da artarak) araçsallaştırılmış; kültürel ve sanatsal içerik ikinci plana itilirken ekonomik çıkarlar öncelenmiştir. Bu bağlamda David Wark Griffith, Frank Capra ve Howard Hawks gibi yönetmenlerin eserlerinde Amerikan liberalizminin ideolojik çerçevesi görünür hâle gelmiştir. Filmlerde beyaz, Anglosakson ve Katolik (WASP) bireyler, toplumun "gerçek sahipleri" olarak olumlu bir biçimde temsil edilmişlerdir⁵. Bu durum, Hollywood'un Hays Yasası ile şekillenen ahlaki ve ideolojik yöneliminin en belirgin göstergelerinden biri olarak değerlendirilebilir (Grant, 2007, s. 53). Böylelikle muhafazakâr gruplar tarafından tanımlanan ahlaki kodların, filmin tüm olay örgüsüne ve biçimsel yapısına nüfuz etmesine neden olmuştur (Pramaggiore & Wallis, 2008, s. 316). Hollywood filmleri doğrudan politik bir hikâyeye anlatmazlar ancak ideolojik anlamda izleyiciye özne olarak seslenerek liberal değerleri onlara empoze ederler. Böylece rıza üretim sürecine katkıda bulunurlar.

Sinemanın doğrudan politik ya da ideolojik olarak seyircisine seslendiği filmler de 1900'lerin başından itibaren ortaya çıkmaya başlar. Özellikle Ekim Devrimi sonrası Sovyetler Birliği'nin kuruluşuyla birlikte, sinemanın propaganda aracı olarak kullanımı daha açık ve sistematik bir biçime dönüşür⁶. Geniş ve heterojen bir yapıya sahip olan Sovyet toplumunda farklı dil ve lehçelerin varlığı, sinemayı sosyalist ideolojinin yaygınlaştırılması ve kitlelerin eğitilmesi açısından etkili bir araç hâline getirir. Bu bağlamda sinema, kamusal alanın ve politik yaşamın temelini oluşturan ortak bilgi alanının dönüştürülmesine hem katkı sağlayan hem de bu dönüşümü yansıtan bir araç olarak işlev görür. Nitekim bu durum, Dziga Vertov'u erken dönem haber filmlerinin parçalı yapısını aşarak farklı kaynaklardan elde edilen iç savaş görüntülerini bir araya getirmeye ve ajitasyon-propaganda amaçlı kısa metinlerle desteklenen yeni bir sinema dili geliştirmeye yöneltmiştir. Bu arayışın ürünü olarak 1922'de başlatılan Kino-Pravda serisi, daha akıcı ve dinamik bir sinematografik anlatı oluşturma çabasının önemli bir örneğini oluşturur (Chanan, 2011, s. 222). Agit trenleri ve devrimci yönetmenlerin çalışmaları, sinemanın kitleleri dönüştürme potansiyelini somut bir şekilde gösterir. Sergei Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* filmi hem kurgu anlayışı hem de ideolojik içerik açısından dünya sinemasında bir dönüm noktasını oluşturur. Devrim sonrası süreçte Sovyet yönetmenler, sinemayı toplumun yeniden inşasında en stratejik aktörlerden birisine dönüştürmeyi başarmışlardır. Odak noktasına bireysel dramalar yerine devrimci kitlelerin kolektif mücadelesini yerleştirerek, sinemanın hem estetik formunda hem de tematik yöneliminde tarihsel bir sıçrama yapmasını sağlarlar. Devrimci ideale sanatsal katkı sunmak güdüsüyle hareket eden yönetmenlerin, sinema dilini kökten değiştirecek deneysel çalışmalar yapabilmelerinin önü açılmıştır. Bu özgürlük ve deney alanı, kameranın ve kurgunun dünyayı yalnızca kaydetmekle kalmayıp onu aktif bir biçimde değiştirebilecek devrimci bir aygıtla dönüşebileceğini tüm dünyaya göstermiştir.

1930'lu yıllarda başta Almanya ve İtalya olmak üzere faşist rejimler için sinemanın, kitleleri mobilize eden, ulusal kimliği kurgulayan ve devletin ideolojik hegemonyasını mutlaklaştıran devasa bir propaganda makinesine dönüştüğü görülür. 20. yüzyılın ilk yarısında, özellikle Nazi Almanya'sı ve Faşist İtalya örneklerinde, Walter Benjamin'in "siyasetin estetikleştirilmesi" olarak tanımladığı sürecin en rafine ve en tehlikeli aracı sinema olur. Adolf Hitler'in 1933'te iktidara gelmesiyle birlikte Alman sineması, Propaganda Bakanı Dr. Joseph Goebbels'in önderliğinde "Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı" çatısı altında hızla millileştirilmiş ve devletin ideolojik aygıtı olarak yeniden yapılandırılmıştır. Özellikle 1934 yılında Leni Riefenstahl'ın yönettiği *İradenin Zaferi* filmi, Alman halkı ile Führer arasındaki mistik birleşmeyi kutsayan

5 WASP ideolojisi, temel Amerikan efsanelerinin (fırsat eşitliği, adaletin her zaman tecelli edeceği inancı vb.) sarsıldığı dönemlerde dahi radikal değişim taleplerini sistem içinde eriterek nötralize eder. Yönetmenlerin, filmlerini bu ideolojiye sıkı sıkıya sarılarak inşa etmeleri, düzenin temellerini (kapitalizm, ataerkil aile, devlet otoritesi) sarsmaktan ziyade ABD'ye ve Amerikan Yaşam Tarzı'na örtük bir şükran sunma ritüeline dönüşür (Yılmaz, 2008, s. 20).

6 Vladimir Lenin'in "Bizim için sinema tüm sanatların en önemlisidir" şeklindeki ifadesi, çoğu zaman kültürel politikanın pragmatik bir tespiti olarak aktarılır. Ancak bu söz, yalnızca araçsal bir öncelik belirlemesi değil; sinemanın politik-ideolojik işlevine dair örtük bir kuramsal tez olarak da okunabilir. Zira erken Sovyet bağlamında sinema, geniş ve büyük ölçüde okuryazarlık düzeyi sınırlı kitlelere ulaşabilen en etkili iletişim aracıdır. Bu yönüyle sinema, ideolojik formasyonun kitlesel üretim ve dolaşımında merkezi bir konum üstlenmiştir (Stam, 2014, s. 41).

yapısıyla faşist estetiğin zirvesi konumunda yer alır. Nazilerin sinema politikası yalnızca mitsel yüceltmeyle sınırlı kalmaz, “Nihai Çözüm” sürecini meşrulaştırmak için *Jud Süss* (Veit Harlan, 1940) ve *Der ewige Jude* (1940) gibi şiddetli anti-semitik ve ırkçı propaganda filmleri üretilerek dünya egemenliği için hayali Yahudi komploları kurgulanır. Öte yandan, dönemin tüm sineması didaktik propagandadan ibaret değildir; Hollywood formüllerine uygun üretilen komediler, müzikaller ve tarihi Heimat (Memleket) filmleri, popüler eğlence maskesi altında geleneksel değerleri ve itaat kültürünü doğallaştıran örtük bir rıza üretimi sağlar (Grant, 2007, s. 314).

Benito Mussolini’nin İtalya’sında ise sinema, devlet politikalarının haklılaştırılması, halkla ilişkiler ve uluslararası prestij inşası için stratejik bir araç olarak konumlandırılır. Mussolini, iktidarını sinema üzerinden tahkim etmek için İtalyan sinemasının endüstriyel altyapısını bizzat devlet eliyle kurmuştur; 1934’te Lux Film stüdyolarının ve 1935-1936 yıllarında efsanevi Cinecittà stüdyolarının inşa edilmesi bu politik iradenin sonucudur. İtalyan faşizmi, sinemayı yalnızca içerik olarak değil, dilsel bir hegemonya aracı olarak da kullanır. 1929’dan itibaren Mussolini hükümeti, İtalya’da gösterilecek tüm yabancı filmlerin İtalyanca dublajlı olmasını zorunlu kılan kararlar alır ve yabancı dil dublajlarına ağır vergiler getirir. Bu sayede, halkın büyük çoğunluğunun yerel lehçeler konuştuğu bir ülkede, resmi Toskana İtalyancası üzerinden “sentetik bir ulusal dil birliği” ve ortak bir ulusal kimlik inşa edilir, aynı zamanda dışarıdan (özellikle Hollywood’dan) gelebilecek ideolojik sızıntıların önüne geçilmesi hedeflenir (Grant, 2007, s. 102). Her iki totaliter rejim de sinema, hakikati yansıtan nötr bir belgeleyici olarak değil; toplumsal hafızayı yeniden yazan, kitlelerin bilinçdışını egemen ideoloji doğrultusunda dikerek rıza üreten ve en karanlık politikaları dahi estetik bir mazeretle sunan kurucu bir hegemonya silahı olarak kullanılır. Sinema sayesinde toplumun rasyonel sorgulama yetisi elinden alınarak mutlak itaat zincirine bağlanması hedeflenmiştir. Karanlık sinema salonu, izleyicinin bireysel iradesini devletin devasa aygıtı içinde erittiği ve sinema aracılığıyla lidere koşulsuz bağlı bir kitle psikolojisinin oluşturulduğu psiko-politik bir ritüel alanına dönüştürülmüştür.

Sinemada Modernliğin Estetik ve Politikası

İkinci Dünya Savaşı sonrasında sinemanın politik işlevi, estetik ve tematik açıdan değişim göstermeye başlar. Mussolini iktidarının sona ermesiyle birlikte İtalya’da ortaya çıkan Yeni Gerçekçi sinema akımının öncü yönetmenleri, klasik sinema dilinin sınırlarını zorlayarak tematik anlamda gerçeklik kavramını merkeze alırlar ve estetik anlamda yeni bir anlatı dili geliştirirler. Sayıca az olan sinemacılar, savaş sonrası yıkımın ortasında işçi sınıfının, kent yoksullarının ve gündelik yaşamın kırılğan gerçekliğini perdeye taşımayı amaçlarlar. Klasik stüdyo sinemasının yapaylığına ve burjuva temsillerine karşı, daha “çıplak” ve doğrudan bir gerçekçilik anlayışı geliştirirler. Böylelikle, sinema, politik bağlamda özellikle sol düşünce ve sosyalizmle yeniden kesişir⁷. İtalya’da Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Elio Petri, Pier Paolo Pasolini ve Pietro Germi; Fransa’da ise Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Alain Resnais ve Claude Chabrol gibi önde gelen yönetmenler, Avrupa sanat sinemasının temellerini attılar. Bu sinemacılar, alışlagelmış hikâye anlatım biçimlerini terk ederek sinemayı hem görsel (estetik) hem de içerik (tematik) olarak baştan aşağı yenilediler. Bu sanatsal dönüşümü gerçekleştirirken filmlerini toplumsal gerçeklikten koparmadılar; aksine, hikâyelerinin dokusuna farklı seviyelerde politik semboller ve ideolojik eleştiriler dâhil ettiler.

Yukarıda isimleri belirtilen yönetmenlerden Fransız sinemacı Godard’a ayrıca parantez açmak gerekir. Godard, estetik ve tematik tercihleriyle sinema dilini radikal biçimde dönüştürmüştür. Klasik sinemanın anlatı yapısını bozarak, Brechtien yabancılaştırma teknikleriyle izleyicinin filmleri bir tüketim nesnesine dönüştürmesinin önüne geçmeye çalışmış ve onların filmle eleştirel bir ilişki kurmasını sağlamıştır. Seyirci açısından filmler, sorgulama aracına dönüşmüştür. James Clarke onun filmlerini seyirciye meydan okuma olarak niteler (Clarke, 2012, s. 157). Godard diğer Fransız yönetmenler gibi sadece burjuvaziyi ya da kapitalist sistemi eleştirmekle yetinmez

⁷ İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası, geleneksel Hollywood sinemasının (Birinci Sinema) dayattığı kapalı anlatı formlarına, şeffaf kurgu kurallarına ve yapay gerçeklik algısına karşı ontolojik ve biçimsel bir başkaldırı olarak ortaya çıkmış, “İkinci Sinema” (Avrupa sanat sineması, auteur sineması) paradigmasının temelini atmıştır. Bu sinemacılar, yalnızca filmlerin anlatsal içeriğini (gösterilen) değil, aynı zamanda sinematografik biçimi (gösteren) de politikleştirerek, sinemayı estetik ve tematik açıdan yeniden tanımlamışlardır (Comolli & Narboni, 2010)

ve onun yerine alternatif bir sistem olarak sosyalizm önerisinde bulunur. 1967 yılından itibaren filmlerinin tamamında politik imgeler ön plana çıkmaya başlar ve bu imgeler devrimci bir öz içerir. Godard'ın estetik tercihleri, politik film yapma biçimini de kökten değiştirmek amacıyla örtüşür. Kendisini tamamen sınıfsal mücadeleye adanmışlıkla hareket ettiği dönemde 39 maddelik "Ne Yapmalı" başlığıyla düşünceleri ve amaçlarını ifade etmiştir. Bu maddeler, politik film yapma biçiminin yeniden düşünülmesi gerekliliğini de ortaya koyar.

"1- Politik filmler yapmalıyız. 2- Politik yöntemle filmler yapmalıyız...12- 1'i gerçekleştirmek, durumları betimlemek demektir.13- 2'yi gerçekleştirmek, somut bir durumun somut bir çözümlemesini yapmak demektir... 18- 1'i gerçekleştirmek, dünyadaki sefaleti betimlemek demektir. 19- 2'yi gerçekleştirmek, mücadele eden insanları göstermek demektir... 21- 1'i gerçekleştirmek, gerçek adına olayların eksiksiz bir görüntüsünü vermek demektir... 22- 2'yi gerçekleştirmek, gerçeğin göreceliği adına dünyanın kesin çizgilerini çizmemektir. 23- 1'i gerçekleştirmek, gerçeğin gerçek olduğunu söylemek demektir (Brecht). 24- 2'yi gerçekleştirmek, gerçeğin gerçekte nasıl olduğunu söylemek demektir (Brecht)... 26- 1'i gerçekleştirmek, filmin dağıtımını filmin yapımından önce sağlamak demektir... 27- 2'yi gerçekleştirmek, önce yapımı sonra dağıtımını yapmak demektir" (Yılmaz, 2008, s. 139) (Godard, 1974, s. 63-64).

Godard, doğrudan politik unsurlar içeren filmleri, politika üzerine filmler olarak niteler⁸. Ona göre içinde yaşanılan sistemle mücadele yöntemi burjuva temsil anlayışının dışına çıkmalıdır. Bu yaklaşım, politik sinemanın yalnızca belirli bir ideolojiyi görünür kılan veya propaganda yapan bir alan olmadığını, aynı zamanda sinemanın kendi anlatı biçimleri ve estetik pratikleri üzerinden de politik bir tavır geliştirebileceğini ortaya koyar. Başka bir deyişle Godard, politik sinemayı içerik ve biçim düzeyinde yeniden tanımlamıştır. İçerik düzeyinde kapitalizmin, emperyalizmin ve burjuva değerlerinin eleştirisini yaparken; biçim düzeyinde ise izleyiciyi edilgin bir tüketici olmaktan çıkarıp, filmin yapısını ve kendi ideolojik konumunu sorgulayan bir özneye dönüştürmeyi hedeflemiştir.

Yeni Gerçekçi İtalyan sineması, sadece çağdaş sinema akımlarını etkilemekle kalmaz, aynı zamanda üçüncü dünyadaki sinemacıların ortaya çıkışına da öncülük eder. Yeni Gerçekçi yönetmenler, sınırlı olanaklarla dış mekân kullanımı, doğal ışık ve amatör oyunculuk gibi yöntemlerle, az kaynakla üretim yapan sinemacılara model oluştururlar. Özellikle Güney Amerika'da filizlenen Üçüncü sinema hareketi; Soğuk Savaş döneminde iki kutuplu dünya düzeninin dışında kalan; teknolojik, ekonomik ve kültürel manada geri bırakılmış, özellikle emperyalist devletler tarafından sömürgeleştirilmiş ülkelerde görülmüştür. Üçüncü sinemayı kapitalizme, emperyalizme, kolonyalizme ya da post-kolonyalizme karşı devrimci bir sinema hareketi olarak değerlendirmek mümkündür. Üçüncü sinema'nın doğuşu, Hollywood'un giderek ticarileşen, sanat ve toplumsal sorumluluklardan uzaklaşan üretim tarzına bir tepki niteliği taşır. Hareket, sinemanın yalnızca eğlence aracı olmasına karşı çıkarak onu devrimci bir pratik ve toplumsal dönüşümün aracı olarak konumlandırır. Başlangıçta Latin Amerika'da (Glauber Rocha – Brezilya, Fernando Solanas, Octavio Getino – Arjantin, Juan Garcia Espinosa, Küba) ortaya çıkan bu sinema anlayışı, zamanla benzer sömürü koşullarını paylaşan Asya, Afrika (Ousmane Sembene) ve Orta Doğu'daki ülkeler tarafından da benimsenmiş ve küresel bir dayanışma alanına

8 "Politik filmleri politik yolla yapmak" yaklaşımı, sinemanın yalnızca içerik düzeyinde politik temalar işlemeyle yetinmeyip, biçimsel ve yapısal düzeyde de politik bir müdahale gerçekleştirmesi gerektiğini savunur. Bu anlayışa göre bir filmin politikliği, temsil ettiği konu başlıklarından ziyade, üretim tarzı, anlatı yapısı, estetik tercihleri ve izleyiciyle kurduğu ilişki üzerinden belirlenir. Dolayısıyla politik sinema, ideolojiji yalnızca teşhir eden bir içerik üretmez; ideolojinin işleyiş mekanizmalarını sinemasal form aracılığıyla görünür kılar. Bu perspektif, özellikle Jean-Luc Godard'ın 1960'ların sonundaki filmlerinde somutlaşır. Godard'ın sineması, klasik anlatı sinemasının süreklilik kurgusunu, özdeşleşmeye dayalı karakter yapılarını ve şeffaf anlatım stratejilerini bilinçli biçimde kırarak, seyirciyi edilgin bir konumdan çıkarıp eleştirel bir özne olmaya davet eder. Bu bağlamda Week-end ve La Chinoise, politik içeriğin ötesinde, biçimsel düzeyde de ideolojik aygıtlar hedef alan yapıtlar olarak değerlendirilir. Bu tür bir sinema anlayışı, avangardın devrimci rolüyle doğrudan ilişkilidir. Avangard estetik, temsilin doğal ve saydam olduğu varsayımını kırarak, sinemanın bir inşa süreci olduğunu açığa çıkarır. Böylece film, yalnızca burjuva ideolojisini eleştiren bir metin olmaktan çıkar; aynı zamanda klasik sinemanın ideolojik işleyişini yeniden üreten anlatı kalıplarını da parçalar (Hayward, 2012, s. 60). Godard'ın sinema anlayışında belirleyici ayrım, "politik filmler yapmak" ile "politik yöntemle film yapmak" arasındaki epistemolojik ve estetik farktır. İlk kategori, çoğu zaman içerik düzeyinde politik olanı temsil etmeye dayanır; durumları betimlemek, sefaleti göstermek, eksiksiz ve kapalı bir gerçeklik imgesi üretmek ya da gerçeği "olduğu gibi" sunduğunu iddia etmek. Bu yaklaşım, temsili bir yanıt üretir; seyirciyi belirli bir politik konum sunar ve anlamı sabitlemeye eğilimlidir. Aynı düzlemde "dağıtım"ın -yani filmin dolaşıma sokulmasının- politik etkisini önceliklendiren anlayış da, mesajın iletimini esas alır. Buna karşılık "politik yöntemle film yapmak" yaklaşımı, içeriğin ötesinde üretim sürecini, biçimi ve izleyiciyle kurulan ilişkiyi dönüştürmeyi hedefler. Burada sinema, hazır yanıtlar sunmak yerine sorular üretir. "Mücadele eden insanları göstermek", yalnızca mağduriyeti teşhir etmekten farklıdır; özneyi tarihsel eylem kapasitesi içinde konumlandırır. "Kesin çizgileri çizmemek" ise anlamın kapatılmasını reddeder; seyirciyi edilgin bir alıcı olmaktan çıkararak düşünsel bir faile dönüştürür. "Gerçeğin gerçekte nasıl olduğunu söylemek" ifadesi de görünürdeki olgusal gerçekliği ötesinde, onun üretim koşullarını ve ideolojik yapılanmasını açığa çıkarma çabasına işaret eder. Bu bağlamda "üretimin dağıtımını belirlemesi" önermesi, kültürel üretim sürecinin maddi ve kurumsal koşullarına odaklanır; estetik tercihin ekonomik-politik altyapıyla bağlantısını görünür kılar (Yılmaz, 1968 ve Sinema, 2008, s. 140).

dönüşmüştür. Bu çerçevede Üçüncü sinema, yalnızca estetik bir yönelim değil, aynı zamanda politik bir mücadele pratiğidir. Seyirciden edilgen bir alıcı olmaktan ziyade aktif bir özne hâline gelmesi beklenmiş; filmler, yalnızca mevcut düzeni temsil etmek yerine onun dönüştürülmesine hizmet eden bir eylem çağrısı haline gelmiştir. Seyircilerin içinde bulunulan sisteme karşı politik bir bilinçle mücadele ederek onu değiştirebilecekleri algısı, sinemanın politikayla kesişimindeki en önemli aşamalardan birisini oluşturur. Sistem içindeki bütün sinemasal düzenin (film yapımı, dağıtımı ve gösterimi) değiştirilmesi adına sinema yerleşik geleneksel formunun dışına çıkarılır. Bununla birlikte fabrikalar ve gecekondu mahalleleri, toplumu özellikle de yoksul halkı bilinçlendirmek için birer sinema salonuna dönüştürülmüştür.

Politik film yapma geleneği 1970'lerden itibaren Costa Gavras (*Z, Missing, Amen* vb.), Theo Angelopoulos (*Kumpanya, Arıcı, Ulis'in Bakışı* vb.), Ken Loach (*Kes, Ülke ve Özgürlük, Özgür Dünya* vb.) gibi yönetmenler tarafından devralınarak devam ettirilir. Yönetmenler çektikleri filmlerle birlikte neden politik filmlere ihtiyaç duyulduğunu da ortaya koyarlar. Politik filmlerin toplum içinde genellikle görmezden gelinen, bastırılan (sınıfsal çatışmalar, etnik sorunlar, cinsel kimlikler, otoriterlik gibi) meseleleri görünür kılmaya gibi amaçları vardır. Böylece ana akım tarafından görünmeyen bu gerçeklikleri ortaya koymakla yükümlüdürler. Aynı zamanda politik filmler, izleyicilerin pasif bir konumdan çıkararak eleştirel bir özneye dönüşmesini sağlarlar. İçinde yaşanan sosyo ekonomik düzenin insanlık açısından yıkıcı etkileri gözler önüne serilmek zorundadır ve buna bağlı olarak da kitlelerin eyleme geçmesi politik sinemanın varlığını zorunlu kılan bir diğer unsurdur. Yanı sıra politik sinemanın toplumsal travmalarla yüzleşmeyi sağlama noktasında son derece önemli işleve sahip olduğu bilinmektedir. Politik sinema aynı zamanda toplumsal belleğin inşasında da başat rol oynar. Farklı kimliklerin ve sınıfların toplumsal görünürlüğünü artırır ve egemen anlatı biçimlerinin sorgulanmasına da yol açar. İzleyicilerin gerçeklikle yüzleşmesini sağlamakla birlikte ona uygun hareket etmelerinin yollarını tartışır.

Politik sinema tartışmaları, sinematografik üretimin yalnızca estetik bir dışavurum ya da biçimsel bir tercih olmadığını; ontolojik olarak etik bir sorumluluk ve tarihsel bir zorunluluk olduğunu ortaya koyar. Üçüncü sinema kuramcılarının, özellikle Fernando Birri ve Julio Garcia Espinosa'nın vurguladığı gibi, politik sinema ya da devrimci bir sinema, seyircide politik bilinci uyandırmayı, gerici fikirleri sarsmayı ve yeni insanların, yeni toplumların yaratılması sürecine aktif olarak müdahale etmeyi amaçlar. Bu bağlamda sinema, salt gerçekliği yansıtan pasif bir ayna değil, Fernando Birri'nin ifadesiyle "gerçekliğin dönüştürülmesinin bir poetikası" olarak işlev görmelidir (Wayne, 2011, s. 75). Kitlelere ulaşma ve onları harekete geçirme noktasında sinema, ideolojik aygıtların en güçlülerinden biri olma vasfını korumaktadır. Politik sinemanın asli misyonu, mevcut kapitalist düzenin çelişkilerini, sömürü mekanizmalarını ve yapısal adaletsizliklerini salt eleştirmekle sınırlı kalamaz; insanlığı daha iyiye, güzele ve refaha götüreceği alternatif bir toplum tahayyülü ortaya koymak zorundadır. Bu yönüyle film, yalnızca bir temsil nesnesi olmanın ötesine geçerek, dünyanın dönüştürülmesi için gereken enerjilerin bir modeli ve katalizörü olmalıdır (Wayne, 2011, s. 178).

SONUÇ

Sonuç olarak sinema, ortaya çıkışından günümüze dek yalnızca bir eğlence aracı olmanın ötesine geçerek, toplumların ideolojik ve politik inşasında temel bir rol üstlenmiştir. Kapitalist üretim ilişkilerine doğrudan eklemlenmiş olan bu sanatsal pratik; bir yandan egemen ideolojiyi yeniden üreten ve toplumsal eşitsizlikleri meşrulaştıran bir aygıt işlevi görürken, diğer yandan kitleleri dönüştüren ve devrimci bir bilincin inşasına olanak tanıyan güçlü bir eylem alanına da dönüşebilmektedir. Klasik Amerikan sinemasının görünüşte apolitik olan rıza üretiminden Sovyet Devrim sinemasının sistematik propagandasına; İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile Fransız Yeni Dalgası'nın estetik itirazlarından Üçüncü sinema'nın küresel çaptaki anti-empyralist direnişine kadar uzanan tarihsel süreç, sinemanın politik doğasını açıkça ortaya koymaktadır. Bu tarihsel bağlamda, günümüzde politik sinemaya duyulan ihtiyaç geçerliliğini güçlü bir biçimde korumaktadır. Politik filmler; ana akım anlatılar tarafından marjinalize edilen veya sistemli

olarak görünmez kılınan sınıfsal çatışmaları, etnik meseleleri ve toplumsal cinsiyet odaklı sorunları açığa çıkarma işlevine sahiptir. Bu yapımlar, izleyiciyi pasif bir tüketici konumundan çıkararak, içinde yaşadığı sosyo-ekonomik düzenin hegemonik yapısını sorgulayan eleştirel bir özneye dönüştürmeyi amaçlar. Toplumsal travmalarla yüzleşebilmek, ötekileştirilen kimlikleri görünür kılmak ve kolektif belleği inşa etmek, sinemanın bu dönüştürücü potansiyeliyle yakından ilişkilidir. Nihayetinde politik sinema, yönetmenler ve izleyiciler için salt estetik bir tercih olarak değerlendirilemez; aksine, daha adil ve eşitlikçi alternatif bir toplumsal düzen tahayyülü üreten etik, sanatsal ve toplumsal bir zorunluluktur.

KAYNAKLAR

- Adorno, T. W. (2024). *Kültür endüstrisi kültür yönetimi*. İletişim Yayınları.
- Althusser, L. (2003). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları* (A. Tümenekin, Çev.). İthaki Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Brecht, B. (1974). Film bir metadır. Sinema bir eğlencedir. *Çağdaş Sinema*, (1), 50-52.
- Chanan, M. (2011). Devrim sinemaları: 1920'lerde Rusya, 1960'larda Küba. M. Wayne içinde, *Sinemayı anlamak: Marksist perspektifler* (E. Yılmaz, Çev., ss. 219-231). De Ki Basım Yayım.
- Cinema, C. D. (1974). Kapitalist toplumda sinema. *Çağdaş Sinema*, (1), 53-56.
- Cinema, C. D. (2011). John Ford'un Young Mr. Lincoln filmi. E. Yılmaz (Ed.), *Filmde eleştiri ve yöntem* içinde (ss. 343-386). De Ki Basım Yayım.
- Clarke, J. (2012). *Sinema akımları: Sinema dünyasını değiştiren filmler* (Ç. E. Babaoğlu, Çev.). Kalkedon Yayıncılık.
- Comolli, J.-L. (1996). Film/politics (2): L'Aveu: 15 propositions. N. Browne (Ed.), *Cahiers du Cinéma Volume 3 1969-1972: The politics of representation* içinde (ss. 163-173). Routledge.
- Comolli, J.-L., & Narboni, J. (2010). Sinema, ideoloji, eleştiri. S. Büker & Y. G. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih-kuram-eleştiri* içinde (ss. 99-112). Kırmızı Kedi Yayınları.
- Diken, B., & Laustsen, C. B. (2008). *Filmlerle sosyoloji* (S. Ertekin, Çev.). Metis Yayınları.
- Erus, Z. Ç. (2013). Üçüncü sinema kuramı ve pratiği. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları II: Beyazperdeyi aydınlatan kuramlar* içinde (ss. 93-130). Su Yayınevi.
- Erus, Z., & Gürkan, H. (2012). Toplumsal cinsiyet ve sinemaya yansımaları: Yeniden çekimler aracılığıyla Japon ve Amerikan sinemalarında kadının temsiline bir bakış. *Selçuk İletişim*, 7(3), 206-217.
- Godard, J.-L. (1974). Ne yapmalı? *Çağdaş Sinema*, (4), 63-64.
- Grant, B. K. (2007). *Schirmer encyclopedia of film: Vol. 2. Criticism-ideology*. Thomson Gale.
- Green, P. (1993). Ideology and ambiguity in cinema. *Massachusetts Review*, 34(1), 102-143.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın temel kavramları* (U. Kutay & M. Çavuş, Çev.). Es Yayınları.
- Kracauer, S. (2012). *Film teorisi: Fiziksel gerçekliğin kuruluşu* (Ö. Çelik, Çev.). Metis Yayınları.
- Leslie, E. (2011). Adorno, Benjamin, Brecht ve sinema. M. Wayne içinde, *Sinemayı anlamak: Marksist perspektifler* (E. Yılmaz, Çev., ss. 37-57). De Ki Basım Yayım.
- Lovell, A. (2011). Western. E. Yılmaz (Ed.), *Filmde yöntem ve eleştiri* içinde (ss. 173-186). De Ki Basım Yayım.
- Pramaggiore, M., & Wallis, T. (2008). *Film: A critical introduction*. Pearson.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik kamera: Çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası* (E. Özsayar, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş* (S. Salman & Ç. Asatekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Wayne, M. (2011). *Politik film: Üçüncü sinemanın diyalektiği* (E. Yılmaz, Çev.). Yordam Kitap.
- Yılmaz, E. (2008). *1968 ve sinema*. Hayalet Kitap.
- Zizek, S. (2008). Sunuş. B. Diken & C. B. Laustsen içinde, *Filmlerle sosyoloji* (ss. 11-16). Metis Yayınları.