

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
GAZETECİLİK ANABİLİM DALI  
GAZETECİLİK BİLİM DALI

**TOPLUMSAL GERÇEKLiĞİN İNŞASINDA BİR KİTLE İLETİŞİM  
ARACI OLARAK SİNEMANIN ROLÜ: POTEKİN ZIRHLISI FİLMİ  
ÖRNEĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

MEHMET EMİN SATIR

İstanbul, 2018

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
GAZETECİLİK ANABİLİM DALI  
GAZETECİLİK BİLİM DALI

**TOPLUMSAL GERÇEKLiĞİN İNŞASINDA BİR KİTLE İLETİŞİM  
ARACI OLARAK SİNEMANIN ROLÜ: POTEKİN ZIRHLISI FİLMİ  
ÖRNEĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

MEHMET EMİN SATIR

Danışman: DOÇ.DR. CEM ÇETİN

İstanbul, 2018

## TEZ ONAYI



T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

### TEZ ONAY BELGESİ

GAZETECİLİK Anabilim Dalı GENEL GAZETECİLİK Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi MEHMET EMİN SATIR'ın TOPLUMSAL GERÇEKLİĞİN İNŞASINDA BİR KİTLE İLETİŞİM ARACI OLARAK SİNEMANIN ROLÜ: POTEMKİN ZIRHLISI FİLMİ ÖRNEĞİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 19.04.2018 tarih ve 2018-11/17 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / ~~oy çokluğu~~ ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 07.05.2018

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Öğretim Üyesi Adı Soyadı	İmzası
1. Tez Danışmanı Doç. Dr. CEM ÇETİN	
2. Jüri Üyesi Prof. Dr. ERGÖN YILDIRIM	
3. Jüri Üyesi Doç. Dr. ŞÖKRÜ SİM	

## ÖNSÖZ

Çağımızın en etkili anlatı tekniklerinden birisi olan sinema, hem bir kitle iletişim aracı hem de bir sanat formu olması nedeniyle özel bir yerde konumlandırılmaktadır. Sinema filmlerinin ilk bakışta estetik ya da tecimsel kaygılarla üretilebildiği söylenebilir ancak bu yorum, sinemayı anlamak/anlamlandırmak noktasında eksiklikler taşımaktadır. Sinema filmleri, siyasal iletişimin bir aracı olarak görev yapmakta ve toplumsal/siyasal yaşamı şekillendirmek amacıyla kullanılabilir. Sinemanın bu çok yönlü yapısı, sinemayı sosyal bilimlerin inceleme konusu haline getirmektedir. Yapılmış olan bu yüksek lisans tez çalışmasında, sinema ve toplum arasındaki ilişki ekseninde sinema, toplumsal gerçekliğin inşası noktasında etkili bir araç olarak kabul edilmiş ve *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi, toplumsal gerçekliğin oluşturulması çerçevesinde ele alınmıştır.

Bu tez çalışmasının tamamlanması hususunda hiçbir zaman yardım ve desteğini esirgemeyen değerli hocam Doç. Dr. Cem Çetin'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul, 2018

Mehmet Emin SATIR

## GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Mehmet Emin Satır
Anabilim Dalı	: Gazetecilik
Bilim Dalı	: Gazetecilik
Tez Danışmanı	: Doç. Dr. Cem Çetin
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans - 2018
Anahtar Kelimeler	: Sinema, Sanat, Toplumsal Gerçeklik, İdeoloji, Potemkin Zırhlısı (1925)

## ÖZET

### TOPLUMSAL GERÇEKLİĞİN İNŞASINDA BİR KİTLE İLETİŞİM ARACI OLARAK SİNEMANIN ROLÜ: POTEKİN ZIRHLISI FİLMİ ÖRNEĞİ

İnsanlık tarihi boyunca çeşitli anlatı tekniklerinin toplumsal yaşamda kullanıldığı gözlemlenmektedir. Teknolojik gelişmelere paralel olarak gelişim gösteren sinema, bu anlatı tekniklerinden bir tanesidir. Sahip olduğu görsel ve işitsel özellikleri sayesinde sinema, anlatı teknikleri arasında özel bir konuma sahiptir. Hem bir kitle iletişim aracı hem de bir sanat formu olması, sinemanın etki alanını genişletmektedir. Bu özelliğiyle sinema, iktidarlar tarafından bir araç olarak kullanılabilir. İktidarların ve egemen ideolojinin hegemonyası altında şekillenebilen sinema anlatıları, toplumsal gerçekliğin inşasında etkin rol oynamaktadırlar. Belirli bir toplumsal gerçeklik formunun oluşturulmasında sinema, egemen ideoloji ve söylemi, kitlelere aktaran bir araç olarak işlev görmektedir. Yapılmış olan bu yüksek lisans tez çalışmasının amacı, toplumsal gerçekliğin oluşturulmasında sinemanın rolünü, *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi özelinde incelemektir. Bu çalışmada *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi, göstergebilimsel yöntem kullanılarak incelenmiş ve elde edilen veriler, toplumsal gerçekliğin sinema aracılığıyla oluşturulması bağlamında analiz edilmiştir.

## GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Mehmet Emin Satır  
Field : Journalism  
Programme : Journalism  
Supervisor : Assoc. Prof. Dr. Cem Çetin  
Degree Awarded and Date : Master - 2018  
Keywords : Cinema, Art, Social Reality, Ideology, Battleship  
Potemkin (1925)

## ABSTRACT

### **THE ROLE OF THE CINEMA AS A MEANS OF MASS COMMUNICATION IN THE CONSTRUCTION OF SOCIAL REALITY: THE CASE OF BATTLESHIP POTESKIN FILM**

It is observed that various narrative techniques have existed in social life throughout human history. Cinema developing in parallel with technological progress, is accepted as a narrative technique. Due to its visual and auditory features, cinema is an outstanding means among narrative techniques. Cinema is not only mass media but also an art form expanding the domain of influence. The broad influence of cinema is due to its mass media feature stimulating audience. At this point it can be said that cinema is used as an effective tool by powers. Cinema narratives that can be shaped under the influence of powers and dominant ideology play an active role in the social reality construction. In the context of social reality construction, cinema has an effective role in conveying dominant ideology and discourse. This master thesis aimed to analyse the role of cinema in social reality construction in the case of Battleship Potemkin (1925). Battleship Potemkin (1925) was examined through semiotic method in this thesis. The data gained from the film is analysed in the context of social reality construction by means of cinema.

## İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

TEZ ONAYI.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
GÖRSEL LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### TOPLUMSAL GERÇEKLiĞİN OLUŞTURULMASI SÜRECİ

1.1. Toplumsal Gerçekliğin Kökeninde Bilgi Sosyolojisi.....	5
1.2. Toplumsal Yaşam ve Toplumsal Gerçeklik.....	8
1.2.1. Sosyallezasyon.....	11
1.2.1.1. Asli Sosyallezasyon.....	12
1.2.1.2. Tali Sosyallezasyon.....	13
1.2.2. Toplumsal Gerçeklik ve Yapısal Unsurları.....	14
1.2.2.1. Kolektif Niyetlilik.....	16
1.2.2.2. İşlev Yükleme.....	17
1.2.2.3. Kurucu Kurallar.....	18
1.3. Toplumsal Gerçeklik ve İdeoloji.....	19
1.3.1. İdeoloji, Dil ve İktidar.....	23
1.3.2. İdeoloji ve Söylem.....	28
1.3.3. İdeoloji ve Hegemonya.....	30
1.4. İdeolojik Aygıt.....	31

## İKİNCİ BÖLÜM

### İDEOLOJİK ARAÇ OLARAK SİNEMA

2.1. Kitle İletişim Araçları ve İdeoloji.....	34
2.2. Kitle İletişim Araçları ve Gerçekliğin İnşası.....	37
2.2.1. Kitle İletişim Araçları ve Algı.....	39
2.3. Kitle İletişim Aracı Olarak Sinema.....	41
2.4. Sanat Olarak Sinema.....	44
2.5. Sinema, Toplum ve İdeoloji.....	48
2.6. Sinema ve Toplumsal Gerçeklik.....	52
2.7. Sinema ve Propaganda.....	55

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### POTEMKİN ZIRHLISI FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

3.1. Problem.....	58
3.2. Amaç.....	59
3.3. Önem.....	59
3.4. Varsayımlar.....	60
3.5. Sınırlılıklar.....	60
3.6. Yöntem.....	60
3.6.1. Göstergebilimsel Yöntem.....	61
3.7. Çarlık Rusya'sının Yıkılışı ve Ekim Devrimi.....	65
3.8. Sergei Eisenstein Sineması.....	68
3.8.1. Potemkin Zırhlısı Filmi.....	72
3.9. Potemkin Zırhlısı Filmi Göstergebilimsel Analizi.....	75
<b>SONUÇ</b> .....	98
<b>KAYNAKÇA</b> .....	103

## GÖRSEL LİSTESİ

	Sayfa No.
<b>Görsel 1.1</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	76
<b>Görsel 1.2</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	76
<b>Görsel 1.3</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	77
<b>Görsel 1.4</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	77
<b>Görsel 1.5</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	77
<b>Görsel 1.6</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	78
<b>Görsel 1.7</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	78
<b>Görsel 1.8</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	78
<b>Görsel 1.9</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	79
<b>Görsel 1.10</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	79
<b>Görsel 1.11</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	79
<b>Görsel 1.12</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	80
<b>Görsel 1.13</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	80
<b>Görsel 1.14</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	81
<b>Görsel 1.15</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	81
<b>Görsel 1.16</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	81
<b>Görsel 1.17</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	81
<b>Görsel 1.18</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	82
<b>Görsel 1.19</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	82
<b>Görsel 1.20</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	83
<b>Görsel 2.1</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	83
<b>Görsel 2.2</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	83
<b>Görsel 2.3</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	83
<b>Görsel 2.4</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	84
<b>Görsel 2.5</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	84
<b>Görsel 2.6</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	84
<b>Görsel 2.7</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	85
<b>Görsel 2.8</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	85
<b>Görsel 2.9</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	86

<b>Görsel 2.10</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	86
<b>Görsel 2.11</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	86
<b>Görsel 2.12</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	87
<b>Görsel 2.13</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	87
<b>Görsel 2.14</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	87
<b>Görsel 2.15</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	88
<b>Görsel 2.16</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	88
<b>Görsel 2.17</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	88
<b>Görsel 2.18</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	88
<b>Görsel 2.19</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	89
<b>Görsel 3.1</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	89
<b>Görsel 3.2</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	90
<b>Görsel 3.3</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	90
<b>Görsel 3.4</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	91
<b>Görsel 3.5</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	91
<b>Görsel 3.6</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	91
<b>Görsel 3.7</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	91
<b>Görsel 3.8</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	92
<b>Görsel 3.9</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	92
<b>Görsel 4.1</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	92
<b>Görsel 4.2</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	93
<b>Görsel 4.3</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	93
<b>Görsel 4.4</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	93
<b>Görsel 4.5</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	94
<b>Görsel 4.6</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	94
<b>Görsel 4.7</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	94
<b>Görsel 4.8</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	95
<b>Görsel 4.9</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	95
<b>Görsel 4.10</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	96
<b>Görsel 5.1</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	96
<b>Görsel 5.2</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	96
<b>Görsel 5.3</b> : Potemkin Zırhlısı Film Görseli.....	97

<b>Görsel 5.4 : Potemkin Zirhlısı Film Görsele.....</b>	<b>97</b>
---	-----------

## GİRİŞ

Toplumsal yaşam, birtakım unsurların bir araya gelmesiyle anlam kazanmaktadır. Bu unsurların en önemlilerinden bir tanesi ise kültürdür. Her toplum, kendine has özellikler taşıyan bir kültüre sahiptir. Sahip oldukları kültürler, toplumların gündelik hayatını, yaşayış şekillerini ve anlam evrenlerini şekillendirmektedir. Bu çerçevede kültür ile toplumsal yaşamı şekillendiren ve anlamlı kılan bilgi arasında güçlü bir ilişkiden bahsedilebilir. Bilginin toplumdaki yeri ve toplumların sahip oldukları gerçeklikleri dönüştürmesi hususu, toplumsal gerçeklik kavramını gündeme getirmektedir. Her toplumun bir kültürü olduğu gibi her toplumun kendine özgü toplumsal gerçeklik kalıpları da bulunmaktadır. Bu gerçeklik kalıplarının oluşumu, sürdürülmesi ve dönüşümü ise toplumsal gerçeklik kavramının ne olduğunu anlamayı gerektirmektedir. Bu çalışmada öncelikli olarak toplumsal gerçeklik kavramının ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı ve toplumsal yaşamdaki yeri üzerinde durulmuştur.

Toplumsal gerçeklik, bir yandan toplumun kendisinin doğal akış içerisinde ürettiği, toplumsal yaşamın kurumsallaşması sonucunda meydana gelen gerçeklik alanına denk düşerken, diğer yandan ise iktidar yapılanmaların ideolojik bir alan olarak inşa ettiği gerçeklik alanına denk düşmektedir. Bu çerçevede toplumsal gerçeklik, iktidar yapılanmaları tarafından ideolojik olarak inşa edilebilmekte ve toplumsal yaşam şekillendirilebilmektedir. Yapılmış olan bu yüksek lisans tez çalışmasında ise toplumsal gerçekliğin iktidar mekanizmaları tarafından ideolojik olarak inşa edilmesi üzerinde durulmuştur.

Doğanın kendisinde bulunmayan ve oluşturulan/inşa edilen bir olgu olarak toplumsal gerçeklik, birçok etkenin etkisi altında şekillenebilmektedir. Özellikle toplumda yer alan iktidar mekanizmaları aracılığıyla inşa edilen toplumsal gerçeklik, bilgi sosyolojisi ile ilgili bir kavram olarak değerlendirilmektedir. İlk olarak 1966 yılında Peter L. Berger ve Thomas Luckmann tarafından yazılan *The Social Construction of Reality* (Gerçekliğin Sosyal İnşası) isimli kitapta ele alınan toplumsal gerçekliğin inşası kavramı, Avusturyalı sosyolog Alfred Schütz'ün çalışmalarından etkilenmiştir.

Bilginin toplumsal düzlemde ele alınmasıyla ortaya çıkan toplumsal gerçeklik kavramı, başta Berger ve Luckmann olmak üzere Karl Mannheim ve John Searle gibi sosyologlar/filozoflar tarafından derinlikli olarak ele alınmıştır. Toplumsal yapı içerisinde varlık gösteren iktidar olgusu, topluma dair üretilen gerçeklik kalıplarını çeşitli araçlarla biçimlendirmektedir. Toplumsal gerçekliğin oluşturulan/inşa edilen bir yapıda olması da bu düzlemde anlam kazanmaktadır.

Toplumsal gerçekliğin inşası, sürdürülmesi yahut dönüştürülmesi, yukarıda belirtildiği üzere birtakım araçları gerektirmektedir. Sinema, bir sanat formu olmakla beraber aynı zamanda bir kitle iletişim aracıdır dolayısıyla güçlü bir etki alanına sahiptir. Toplumsal yaşamdan beslenen anlatılar sayesinde toplumu bir noktada dönüştürebilme gücünü de elinde bulunduran sinema, gelişim göstermeye başladığı ilk dönemlerden bu yana, iktidar mekanizmaları tarafından ideolojik bir araç olarak kullanılmaktadır. Sinema anlatıları aracılığıyla egemen ideoloji, kitlelere aktarılabilmektedir. Egemen ideolojinin kitlelere aktarılabilmesi nedeniyle sinemanın ideolojik bir araç işlevi gördüğü söylenebilmektedir. İktidar mekanizmaları, hedef kitlelere kendi paradigmalarıyla örtüşen düşünceleri benimsetebilmek adına sinemayı bir araç olarak görmektedirler. Sinemanın sahip olduğu güçlü anlatı dili, ideolojik içeriklerin estetik dokunuşlarla biçimlendirilmesiyle birleşerek sinemayı etkili bir aygıt haline getirmektedir. Kitlesele özellik göstermesinin de etkisiyle sinema, iktidar mekanizmaları tarafından inşa edilmek istenilen gerçeklik doğrultusunda kullanılmaktadır.

Toplumsal gerçekliğin, doğal olmadığı ve yapay olarak toplumsal yaşam içerisinde üretildiği gerçeğinden hareket edilecek olursa sinema, toplumsal yaşama ilişkin gerçeklik kalıplarının üretilmesinde oldukça işlevseldir. Yapılmış olan bu yüksek lisans tez çalışmasında, sinemanın toplumsal gerçekliğin inşası sürecindeki rolü incelenmiştir.

Sinema filmleri, çoğu zaman iktidarların hegemonyası altında üretilmek durumunda kalmıştır. İktidar mekanizmalarının düşünce yapısının yeniden üretilmesi, toplumsal kabulün oluşturulabilmesi ve hakim paradigmayla örtüşen toplumsal gerçekliğin inşa edilmesi aşamasında sinema, iktidarlar tarafından etkili olarak kullanılmaktadır. Özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında, propagandist filmlerin yükselişe

geçtiği görülmektedir. Yine bu dönemde toplumsal gerçekliğin şekillendirilebilmesi adına birçok film yapılmıştır. Totaliter ve baskıcı yönetimlerin yükselişe geçtiği 1930'lu yıllarda belirli düşünce yapısı etrafında oluşturulmak istenilen toplumsal gerçeklik formuna uygun filmler üretilmiştir. Sovyetler Birliği yönetimi tarafından sipariş edilen ve bu çalışmanın inceleme konusu olan *Potemkin Zirhlisi* (1925) filmi, bu noktada önemli bir yere sahiptir. Aynı şekilde Nazi yönetiminin düşüncesini kitlelere aktarmayı hedefleyen ve Nazizm odaklı bir toplumsal gerçeklik oluşturmayı amaçlayan Alman yapımı *Triumph of the Will* (1935) (İradenin Zaferi) filmi de bu filmler arasında yer almaktadır.

Sinema filmleri ve iktidar mekanizmaları arasındaki ilişki, toplumsal gerçekliğin inşa edilmesi noktasında önem kazanmaktadır. Bu tez çalışmasında sosyoloji disiplininin bir alt alanı olan, bilgi sosyolojisinden faydalanılmıştır. İletişim alanına dair yapılan her çalışma, bir noktada sosyolojiyle temas etmektedir çünkü iletişim, disiplinlerarası bir alan olarak kabul edilmektedir. İletişim faaliyetlerinin özü gereği kitlesel olması, iletişim ve sosyolojiyi birçok noktada partner haline getirmektedir. İletişim ve sosyolojinin arasındaki bu ilişkinin somut bir biçimi ise iletişim sosyolojisinin ortaya çıkmasında görülmektedir. İletişim alanında yapılan çalışmalar sıklıkla sosyolojiden beslenmektedir. Bu nedenden ötürü yapılmış olan bu tez çalışmasında, sosyolojiden destek alınarak, toplumsal gerçekliğin inşası süreci, bilgi sosyolojisi ile ilişkilendirilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde, toplumsal gerçekliğin kökeni üzerinde durulmuş ve Karl Mannheim, John Searle ve Peter Berger gibi isimlerin görüşlerinden faydalanılarak toplumsal gerçekliğe ilişkin genel bir perspektif sunulmuştur. Bireyin, toplumsallaşması ve geçirmiş olduğu sosyalleşme süreçleri irdelenerek, toplumsal gerçeklik ile dil-iktidar-söylem ve ideoloji arasındaki ilişki incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise sinema, Nijat Özön, Ali Gevgilili, Alim Şerif Onaran, Andre Bazin ve Rudolf Arnheim gibi isimlerin düşüncelerinden faydalanılarak geniş bir yelpazede incelenmiştir. Öncelikle kitle iletişim araçları ve ideoloji ilişkisi üzerinde durularak, kitle iletişim araçlarıyla ideolojinin ilişkisi irdelenmiştir. Bu bölümde sinema, hem bir sanat formu hem de bir kitle iletişim aracı olarak ele alınmış olup,

toplumsal gerçekliğin inşa edilmesi aşamasında sinemanın, ideolojik bir aygıt olarak işlev görmesi üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın son bölümünde ise Sergei Eisenstein'in yönetmenliğini yaptığı *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi, toplumsal gerçekliğin inşa edilmesi noktasında göstergibilim yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Film içerisinde yer alan görsel/sözel göstergeler, Louis Hjelmslev tarafından netlik kazandırılan ve sonraki dönemde Roland Barthes tarafından derinleştirilen düzanlam/yananlam karşıtlığı üzerinden incelenmiştir. Filmde yer alan göstergeler, Çarlık yönetiminin yıkılmasıyla yönetimi devralan ve sosyalist bir anlayışı benimseyen Bolşevikler'in inşa etmek istediği toplumsal gerçeklik formu doğrultusunda analiz edilmiştir.

# BİRİNCİ BÖLÜM

## TOPLUMSAL GERÇEKLIĞİN OLUŞTURULMASI SÜRECİ

### 1.1. Toplumsal Gerçekliğin Kökeninde Bilgi Sosyolojisi

Birey, yaşadığı dünyayı tanımak ve anlamlandırmak için bilgiye ihtiyaç duymaktadır. Bilgi yoluyla evreni anlamlandıran birey, benliğinin ve yaşamış olduğu evrenin farkına varmaya başlar başlamaz bilgiye de ihtiyaç duymaya başlar çünkü anlamlandırma, bilgi sayesinde gerçekleşmektedir. İnsanlar, Güneş'in, ekinler için faydalı olduğu bilgisini edinir ve tarım faaliyetlerini bu bilgi doğrultusunda şekillendirir; bazı bitkilerin zehirli olduğunu öğrenir ve zehirli bitkilerden uzak durmaya başlar kısacası bilgi, bireyler için yaşamsal bir unsur olarak nitelendirilmektedir. Bilginin ne olduğuna, nasıl öğrenildiğine ya da bilginin gerçekten var olup olmadığına dair sorular, felsefe alanına ait sorulardır ve çok eski dönemlere dayanmaktadır.

Felsefe de anlamsal olarak *philia* ve *sophia* kavramlarından türemiştir. *Philia* sevgi; *sophia* ise bilgi anlamına gelmektedir (Gökberk, 1993: 12). Bilgiyi sevme edimi olarak tanımlanan felsefe, İlkçağ filozoflarından bugüne kadar bilgiyle ilgilenmektedir ve genel olarak bilgiyle uğraşma edimi olarak tanımlanmaktadır. Bilgi, bu bağlamda insanlar ve toplumlar için önemli bir kavramdır ve günümüz sosyal bilimcileri bilgiyle uğraşmayı sürdürmektedirler. Felsefi sorgulamalar ve felsefe sahasındaki çalışmalar bilgiyi, daha soyut bir olgu olarak ele alıp, anlamlandırmaya çalışırken sosyoloji, bilgiyi daha toplumsal bir bağlama oturtarak incelemektedir.

Bilgi sosyolojisi, bilgiyi felsefi düzlemdeki gibi soyut ve tikel bir yapıda ele almaktan ziyade toplumsal bir bağlama oturtmaktadır ve bilgiyi, sosyolojik açıdan ele alarak, bilginin toplumsal yanına dikkat çekmektedir. Bilgi sosyolojisi perspektifine göre, bilgi toplumsal olarak üretilmektedir ve sosyal bir varlık olan bireylerin ürünüdür. Bu perspektifin ışığında bilgi, toplumsal bağlamdan ayrı bir şekilde ele alınamayacak kadar sosyal bir olgu olarak görülmektedir.

Bilgi sosyolojisi terimi, ilk olarak 1920'ler Almanya'sında Max Scheler tarafından ortaya atılmış olup (Berger ve Luckmann, 2008: 6), gerçeklik ve bilginin arasındaki ilişkiyi sorgulayan, bilginin ve gerçekliğin toplum tarafından inşa edildiğini vurgulayan sosyolojik temele sahip bir disiplin olarak adlandırılmaktadır. *Gerçekliğin Sosyal İnşası'nda* bilgi sosyolojisinin kapsamını belirten Berger ve Luckmann'a göre, bilgi sosyolojisi : “Bilginin geçerliliğine ya da geçersizliğine bakmaksızın, bir toplumda bilgi olarak kabul gören her ne varsa bizzat ilgilenmelidir” (Berger ve Luckmann, 2008: 6). Bu noktada bilgi sosyolojisi, bilgiyi araştırma nesnesi olarak ele almaktadır ve onu toplumsal bir bağlama oturtarak analiz etmektedir.

Her toplum, kendi bilgisini üretir ve bilgiye kendi yaşayış tarzlarına uygun bir şekilde belirlemiş olduğu araçlarla ulaşmaktadır. Dolayısıyla bilgi sosyolojisi, bu noktada bir araç olarak bilgi ile toplum arasındaki ilişkiyi kendisine konu edinmiş disiplin olarak görev yapmaktadır. Bilgi sosyolojisi, her ne kadar sistemli bir şekilde 1920'ler Almanya'sında ortaya çıkmış olsa da, bilgi sosyolojisine ve toplumsal bilincin bilgiyi şekillendirmedeki rolüne dair çalışmalar, daha eski tarihlere dayanmaktadır. İbn-i Haldun, Francis Bacon gibi ünlü düşünürler bilginin toplumsal boyutuna yıllar öncesinden işaret edip, bilgiyi toplumsal bağlamda ele almışlardır (Bal, 2015: 114).

Bilgi sosyolojisini sistemli bir hale getirip, gelişmesinde öncülük yapan Max Scheler'in bilgi sosyolojisi, yukarıda da belirtildiği üzere farklı düşünürlerin fikirleri üzerinde temellendirilmiş bir alandır ve kök önermesini de Karl Marx'tan almıştır (Collin, 1997: 65). Marx'ın “İnsanın bilincini, sosyal varlığı belirler” önermesi, bu kök önermeye işaret etmektedir (Berger ve Luckmann, 2008: 8-9). Scheler, aynı şekilde Marx'ın altyapı/üstyapı ilişkisinden de etkilenmiştir ve bilgi-toplum arasında kurduğu ilişkide bu etkilenme açıkça gözlemlenmektedir.

Bilgi sosyolojisinin şekillenmesinde etkili bir diğer isim ise Karl Mannheim'dir. Mannheim, *İdeoloji ve Ütopya* isimli eserinde bilgi sosyolojisine dair önemli katkılarda bulunmuştur. Marksizmle yüzleşme çabasının yanında eserini İngilizce olarak yazması, Mannheim'i, bilgi sosyolojisi konusunda Scheler'den çok daha etkileyici kılmıştır (Berger ve Luckmann, 2008: 15).

Mannheim, *İdeoloji ve Ütopya* isimli çalışmasında bilgi sosyolojine dair yöntemler de sunmaktadır ve bilgi sosyolojisini Scheler'den yola çıkarak daha sistemli bir hale getirmektedir. Mannheim, bilgi sosyolojisini şu şekilde tanımlamaktadır (Mannheim, 2002: 283):

Teori olarak bilginin sözümlenmesi ona varoluşa bağlılığıyla ilgili bir öğretinin ortaya konulup geliştirilmesinin ve tarihsel-sosyolojik bir araştırma dalı olarak da bu varoluşa bağlılığın geçmişin ve şimdiki zamanın bilgiyle ilgili içeriksel değerleri doğrultusunda vurgulanmasını üstlenen yeni oluşmuş bir sosyoloji disiplini.

Bilginin araştırma nesnesi olarak ele alınması ve toplumsal yönüyle bir bütün olarak incelenmesi, bilgi sosyolojisinin ayırıcı bir özelliği olarak nitelendirilmektedir. Mannheim, ek olarak bilgi sosyolojisinin yapısına dair fikirler de öne sürmektedir ve *İdeoloji ve Ütopya* isimli eserinde bilgi sosyolojisinin yapısal unsurlarına da dikkat çekmektedir. Bilgi sosyolojisi, bilgiyi toplumsal bir düzleme oturtarak, bilginin üretilen bir şey olduğunun altını çizmekte ve bilgiyi gerçeklik ile ilişkilendirmektedir.

Bilgi sosyolojisinden, toplumsal gerçekliğin inşası sürecine geçişte ise üç önemli isim öne çıkmaktadır. Bu isimler; Peter L. Berger, Thomas Luckmann ve John R. Searle'dir. Berger ve Luckmann, *Gerçekliğin Sosyal İnşası* isimli çalışmalarında toplumsal gerçekliğin oluşturulması sürecini detaylı olarak ele almaktadırlar. Amerikalı sosyolog John R.Searle de *Toplumsal Gerçekliğin İnşası* isimli kitabında bilginin ve gerçekliğin ilişkisine dikkat çekerek, toplumsal gerçekliğin dil üzerinden inşasını incelemektedir. Bütünsel bir şekilde bakıldığında bu üç isim, sosyal inşacılar olarak kabul edilmektedir ve bireylerin yaşadıkları toplumlardaki gerçekliklerini yine insan topluluklarının kendilerinin ürettiklerini öne sürmektedirler. Toplumsal gerçekliğin inşası süreci, bu bağlamda üretilen bir şey olarak kabul edilmektedir ve bu ön kabul üç yazar için de birer ilke niteliği taşımaktadır.

Toplumsal gerçekliğin, bilgi ile ilişkisi ise toplumsal olguları anlamlandırma ve yorumlama süreçlerinin bilgiyle birlikte anlam kazanması üzerinden kurulmaktadır.

Bireyler, bir şeylerin bilgisine sahip olmadan o şey hakkında düşünce üretememektedirler ve düşünce üretemedikleri gibi o şeyi kendi zihinsel alanlarında konumlandıramamaktadırlar. Bu sebeple bilgi ve gerçeklik arasında doğrudan bir ilişki bulunmaktadır. Bu bağlamda sosyal inşacılar, toplumsal gerçekliğin inşasını bilgi sosyolojisi perspektifinden ele alarak analiz etmeye çalışmışlardır.

Toplumsal gerçekliğin inşasının bilgi ile kurduğu ilişki, beraberinde birtakım ilişki ağlarını da getirmektedir. Toplumsal bilince dayandırılan bilgi ve gerçeklik ilişkisi, başta alt alan olan bilgi sosyolojisinin olmak üzere genel anlamda ise sosyolojinin çalışma sahasına girmektedir.

## 1.2. Toplumsal Yaşam ve Toplumsal Gerçeklik

İnsan, doğası gereği sosyal bir varlıktır dolayısıyla da varlığını toplumsal bir düzlemde sürdürmektedir. İlkel komünal yaşam biçimlerinden, günümüz modern kentsoylu bireyinin yaşam biçimine kadar tüm yaşam formları, belirli bir toplumsallık kavramına işaret etmektedir. Bu noktada toplum kavramı, genel ifadelerle açıklanırsa büyük bir insan topluluğunun içinde yaşamını sürdürdüğü kurumlar ve bu kurumların içerisinde varlığını sürdüren bireylerin birbirleriyle ilişkilerini niteleyen soyut bir kavramdır (Williams, 2012: 353).

İlişki kavramı, toplumsal yaşam hususunda önemlidir çünkü herhangi bir şekilde ilişkide bulunmayan bireylerin oluşturduğu yapılar, toplum olarak nitelendirilemez, sosyolojik açıdan bu tip yapılanmalar yığın ya da kitle olarak adlandırılmaktadır. Zaten kelimenin etimolojik kökenine bakıldığında *Society* İngilizce'ye Latince bir kök sözcük olan *socius*'tan geçmiştir ve *socius* kavramı da anlamsal olarak arkadaş demektir (Williams, 2012: 353). Arkadaşlık, bir noktada içerisinde ilişkiyi de barındırdığı için ilişkide bulunan kişilerin oluşturduğu yapıya toplum denilmektedir.

Toplum ve toplumsal yapı, sosyal disiplinlerin kilit kavramı olduğu için toplumsal yapıyı doğru anlamak ve anlamlandırmak önem arz etmektedir. Yapı olarak adlandırılan toplum, tesadüfi bir şekilde bir araya gelmiş olay ya da eylemlerin rastgeleliğine değil,

belirli yollardan yapılaşmış/kurumsallaşmış olgulara işaret etmektedir (Giddens, 2012: 42). Toplum, kalıplaşmış ve kurumsallaşmış yaşam formu anlamına da geldiği için tekrarlılık ve belirli sabitlik özelliğini de içerisinde barındırmaktadır. Örneğin bir toplum, toplum olma özelliğini 24 saat gibi kısa bir sürede yitirmez ya da tam tersi şekilde bir kitle, 24 saatte toplum olma özelliğini kazanamamaktadır.

Kıtalararası uçuş yapan yolcular, sınırları belirli bir alanı uzunca bir süre paylaşıyor olsalar da, bir toplumdaki söz etmek anlamsız olacaktır çünkü toplumu oluşturmak Raymond Williams'ın (2012) etimolojik kökene işaret etmiş olduğu üzere ilişkiyi ve ortak bir kültürel paylaşımı gerektirmektedir. Toplumun varoluşuna dair Georg Simmel'in fikirleri, sosyolojik açıdan önem arz etmektedir. Simmel'e göre, toplum bir unsurun varoluşunun diğer unsurlarla ilişki kurma ve bunu belli formlarda belirli kurallara göre sistemli bir biçimde yeniden yapmasının sonucunda oluşmaktadır (Simmel: 2009: 33). Görüldüğü üzere bir toplumun en önemli özelliklerinden birisi, sistemli bir yapıya sahip olmasıdır.

Bireyler, bir araya gelerek toplumu oluştururlar ancak bu oluşum, toplumun varlığı gibi bilinçli bir süreç değildir yani bireylerde toplumu oluşturmanın soyut ilkesinin bilinci yoktur ancak buna rağmen her birey, ötekini kendisine bağlı olduğunu bilir (Simmel, 2009: 35). Simmel'in işaret ettiği bu bağlılık, toplumun varoluş ilkeleri arasında sayılmaktadır. Birliktelik ve ortaklık duygusu bir toplumun yapısal gerekliliğidir ve bu ortaklığın sağlanmadığı birliktelik, toplum kurumunu oluşturmamaktadır. Bu noktada toplumun birlikteliği ve ortaklığı, toplum için asli unsur olan kültür kavramına işaret etmektedir ve her toplum, bir kültür etrafında şekillenmektedir.

Kültür kavramı, tanımlanması oldukça güç bir kavramdır ve kendi anlamını yeniden üreten bir yapıya sahiptir. Bir işleme sürecinin ismi niteliğini taşıyan kültür kavramının kökü, ürün yetiştirmek olan *cultivation* kelimesine dayanmaktadır ancak sonraki aşamalarda ise kültür, belirli bir halkın yaşam şekli genellemesi olarak kullanılır hale gelmiştir (Williams, 1993: 8-9). Basit ifadelerle bir halkın yaşam şekli olarak nitelendirilen kültürün, Raymond Williams'a göre, iki tanımsal yanı bulunmaktadır. Birinci unsura göre kültür, özgülük taşıyan toplumsal etkinliklerin (dil, sanat vb.)

üzerinde yer alan ve tüm yaşam biçimlerini içeren tindir. İkinci unsur ise toplumsal etkinlikler tarafından biçimlendirilmiş bir düzenin doğrudan ya da dolaylı ürünü olarak bütün bir toplumsal düzendir (Williams, 1993: 10).

Her iki unsur da göz önüne alındığında kültür, bir noktada topluma içkin bir yapıya sahiptir. Kültürün içerimlenmediği bir toplumsal varlıktan söz etmek mümkün değildir dolayısıyla toplumsallığı ele almak için kültürü anlamlandırmamız gerekmektedir. Antropolog Kroeber ve Kluckhohn'un kültüre dair derlemiş oldukları tanımlar sonucunda genel olarak 6 farklı kategoride kültür tanımı bulunmaktadır. Bu tanım kategorisinde ise sırasıyla betimleyici tanımlar, tarihsel tanımlar, normatif tanımlar, psikolojik tanımlar, yapısal tanımlar ve genetik tanımlar bulunmaktadır (Smith, 2007: 16). Bu denli geniş bir tanım kümesine sahip olan kültür kavramı, sahip olduğu anlamsal ve kavram zenginliğiyle toplumsal alandaki öneminin de altını çizmektedir.

Kültürü, sosyal hayatın toplamını oluşturan kapsamlı bir bütün olarak gören betimleyici kültür tanımlarından; kültürün insanların iletişim kurmasına, öğrenmesine ya da maddi ve duygusal ihtiyaçların karşılanmasına imkan veren psikolojik tanımlara kadar (Smith, 2007: 16) tüm kültür tanımları, toplumun ortak kurumu olması noktasında kesişmektedir. Her toplum, kendi kültürünü üretir ve bu üretilen kültür, bir noktadan sonra toplumun bireylerini şekillendirir ve dolayısıyla kültür kavramı toplumsal yapı içerisinde devinimsel bir konumda bulunmaktadır. Sürekli gelişen ve dönüşen bir yapıya sahip olan kültürün en temel niteliği ise insan üretimine dayalı olmasıdır.

Kültür, aynı zamanda diyalektik bir yapıya sahiptir. Dünyaya yani doğal olana yaptıklarımız ve doğal olanın bize yaptıkları da kültürün diyalektik yanına düşmektedir (Eagleton, 2011: 11). Doğal süreçlerin topluma ve bireylere bir yansıması olduğu gibi bireylerin ve toplumların da doğal hayata bir katılımı ve doğal hayatı dönüştürmesi durumu söz konusu olmaktadır. Bu durum ise kültürel katmanın içerisinde değerlendirilmektedir. Kültürün sahip olduğu diyalektik özellik, kültürü daimi olarak yeniden üretir ve bir toplumda yaşayan bireyler, bu kültürün hem kullanıcısı hem de üreticisi olmaktadır. Kültüre dair önemli olan husus ise kültürün, topluma yeni katılan bireylere aktarılması durumudur.

Kültürün aktarılmasında ve toplumsal yapının kurumsallaşmasında dil, en önemli unsurlar arasında yer almaktadır. Dil, kültürel formların yaratıcısı ve aktarıcısı durumundadır. Belirli bir kültürde doğan bireyler, o kültürün kodlarıyla yetişmektedirler ve o toplumun diliyle yaşamlarını anlamlandırmaktadırlar. Ayrıca dil, bireylere zorunlu olarak birtakım kavramsallaştırmalar sağlar ve bu kavramsallaştırmalar ya da anlam öbekleri, gündelik hayatı, anlamlı kılmalarına yardım etmektedir. Dil, hayatın toplum içindeki koordinatlarını gösterir ve hayatı anlamlı nesnelere doldurur (Berger ve Luckmann, 2008: 35).

Dil, toplumsallığın ve toplumun yapısal bir unsuru, kültürün ise aktarıcısı ve bir noktada biçimlendiricisi olarak görev yapmaktadır. Bireyler, içinde buldukları toplumun diliyle düşünürler ve gerek doğayı gerekse de toplumsal ilişkileri, bu dilin sınırları dahilinde anlamlandırmaktadırlar. Mannheim'e göre, birey içinde bulunduğu grubun dilini konuşmaktadır ve içinde bulunduğu grubun düşündüğü gibi düşünmektedir. Birey, belli başlı sözcükleri ve kavramları kullanmak üzere hazır bulur ve bu hazır bulduğu kavramlarla evrenini anlamlandırıp, idrak etmektedir (Mannheim, 2002: 27).

Birey, sosyalleşme ve toplumsallaşma sürecini dil aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Dil, gerek bireylerin benliklerinin oluşturulmasında gerekse de toplumsal benliğin oluşmasında önemli bir işleve sahiptir. Ek olarak dil, sosyalizasyon için de önemli bir konumdadır ve sosyalizasyon süreçleri için asli unsur olarak kabul edilmektedir.

### **1.2.1. Sosyalizasyon**

Sosyalizasyon, genel itibarıyla bireyin, bir toplumun ya da toplumun bir kesitinin nesnel dünyasına kapsamlı ve tutarlı bir şekilde girmesi durumu olarak nitelendirilmektedir (Berger ve Luckmann, 2008: 191). Birey, dünyaya geldiği toplumun bir öznesi olabilmek adına birtakım süreçler geçirmek durumundadır ve sosyalizasyon, diğer bir deyişle toplumsallaşma, bu süreçlerin ilki olarak kabul edilmektedir. Herhangi bir toplumda dünyaya gelen bebek, o topluma dair herhangi bir öğeye sahip değildir dolayısıyla henüz o toplumun asli bir ferdi sayılmamaktadır.

Sosyalizasyon, bir noktada her bireyi içinde bulunduğu toplulukla bütünleştiren bir süreç olarak nitelendirilmektedir (Duverger, 2014: 27) ve bu bütünleştirme işlemi kültürün aktarılmasıyla gerçekleşmektedir. Duverger'e göre, sosyalleştirme; biri yoğun ve ergin yaştan önce, diğeri ise daha az yoğun ve ergin yaşta olmak üzere iki aşamada gerçekleşmektedir (Duverger, 2014: 95-96). Birinci aşama, bebeklerin sosyalizasyonu durumudur ve ilk olması nedeniyle en önemli aşama olarak kabul edilmektedir. Berger ve Luckmann, bu aşamayı asli sosyalizasyon olarak tanımlamaktadırlar.

Yardıma ihtiyacı olan bebek, zaman içerisinde, dünyaya geldiği toplum için önemli olan bilgi ve becerileri edinerek, kendi bilincinde olan bilgili bir kişi haline gelir (Giddens, 2012: 201) ve bu süreç, sosyalizasyonun işlevine işaret etmektedir. İçerisinde dünyaya geldiği kültürün ve toplumun özelliklerini içselleştirip, sosyalizasyon sürecini tamamlayamayan birey ise toplum tarafından kabul edilmemektedir dolayısıyla da dışlanmaktadır.

Sosyalizasyon sürecini tamamlayan birey, toplumun bir üyesi olarak kabul görmekteyken; bu süreci tamamlayamayan birey, toplum tarafından kabul edilmez ve Erving Goffman'a göre, damgalanarak ötekileştirilmektedir. Toplumun kültürüyle ve gerekli gördüğü özellikleriyle uyum sağlayamayan bireyin toplumsal kimliği örselenir, ve itibarsızlaşarak toplumdan dışlanmış olur (Goffman, 2014: 51). Görüldüğü üzere sosyalizasyon süreci, birey ve toplum ilişkisi açısından önemli görülmektedir ve birey, toplumsal alana dahil olabilmek adına sosyalizasyon sürecini başarılı bir şekilde geçirmek durumunda kalmaktadır. Berger ve Luckmann'a göre, birey sosyalizasyon sürecini iki şekilde gerçekleştirmektedir. Bunlardan ilki, asli sosyalizasyon diğeri ise tali sosyalizasyondur.

#### **1.2.1.1. Asli Sosyalizasyon**

Asli sosyalizasyon, genel olarak bireyin çocukluk döneminde başından geçen ve onu toplumun bir üyesi haline getiren ilk süreci nitelendirmektedir (Berger ve Luckmann, 2008: 191). Dolayısıyla asli sosyalizasyon, birey açısından önem arz etmektedir. Birey, toplum üyeliği vasfını asli sosyalizasyonla kazanır ve ömrünün geriye kalan kısmında asli

sosyalizasyon evresinden izler taşır. Asli sosyalizasyon, ileriki aşama olan tali sosyalizasyon aşamasını da bir noktada belirlemektedir.

Asli sosyalizasyon, bireyin toplumla ilk tanışması ve toplumdaki egemen öğretilerin içselleştirilmesine dair geçirilen ilk süreç olarak nitelendirilebilir. Ayrıca asli sosyalizasyon, bireyin benliğinin oluşmasında da önemli bir etkiye sahiptir. Bu kavramsallaştırma, Berger ve Luckmann'ın da kabul ettiği üzere George Herbert Mead'ın sosyalizasyon teorisine dayanmaktadır. Mead, sosyalizasyon sürecinde toplumun etkisine işaret ederek; bireylerin, kendilerini başkalarının onları gördükleri gibi görmeye başlama yoluyla kendilik bilincini geliştirdiklerini söylemektedir (Mead'den akt. Giddens, 2012: 202). Bu temel önerme, sosyalizasyon sürecinin içerisinde yaşanan toplumla olan ilişkisine dikkat çekmektedir. Asli sosyalizasyon, bu bağlamda bireyin benliğinin oluşmasında ve toplumsallığa kabulünde geçirilen ilk ve en önemli evre olarak kabul edilmektedir ve sonraki aşama olan tali sosyalizasyona geçiş de aracılık etmektedir.

#### **1.2.1.2. Tali Sosyalizasyon**

Sosyalizasyon sürecinin ikinci aşaması olan tali sosyalizasyon, genel olarak hali hazırda sosyalleşmiş olan bireyi, yaşamış olduğu toplumun herhangi bir nesnel dünyasındaki yeni kısımlara sokan sonraki süreçler olarak nitelendirilmektedir (Berger ve Luckmann, 2008: 191). Sosyalizasyon, biten bir süreç değildir birey, toplumda yaşamaya devam ettiği sürece toplumsallaşma ya da diğer bir ifadeyle sosyalizasyon devam etmektedir. Tali sosyalizasyon, özü gereği bir asli sosyalizasyon sürecine gereksinim duymaktadır çünkü tali sosyalizasyon, asli sosyalizasyon sonrasında meydana gelebilmektedir (Berger ve Luckmann, 2008: 204). Birey, öncelikli olarak dünyaya geldiği toplumdaki temel bilgileri edinmektedir ve bu durum asli sosyalizasyon olarak nitelendirilmektedir. Tali sosyalizasyonda ise, birey belirli bir tutarlılığı devam ettirebilmek adına çeşitli bilgi gövdelerine ihtiyaç duymaktadır (Berger ve Luckmann, 2008: 204). Tali sosyalizasyon, bilgi ediniminin ve sosyalleşmenin ikinci ayağı olarak görülmektedir. Örneğin; bazı avcılık tekniklerini öğrenmek için önce dağa tırmanmayı öğrenmek gerekmektedir ya da matematiksel hesaplama yapabilmek için öncesinde cebirin öğrenilmesi gerekmektedir (Berger ve Luckmann, 2008: 205).

Tali sosyalizasyon, asli sosyalizasyonun üzerine eklenen her türlü bilgiyi ve edinimi kapsamaktadır. Tali sosyalizasyon sürecinin ayırt edici noktası ise anonim özellik göstermesidir. Tali sosyalizasyonda icracıların rolü azalmaktadır. Bir öğretmen tarafından öğretilen bilginin aynısı farklı bir öğretmen tarafından da öğretilmektedir. Tali sosyalizasyon evresinde öğrenilen bir bilginin/gerçekliğin yıkıma uğratılması asli sosyalizasyon evresine göre daha kolay gerçekleşmektedir. Bir çocuğun ailesi tarafından belirlenmiş dünyada yaşaması isteğe bağımlı olmaksızın zorunludur ancak çocuk, sınıftan çıkar çıkmaz aritmetik dünyasını rahatlıkla geride bırakabilmektedir (Berger ve Luckmann, 2008: 207).

Tali sosyalizasyon, asli sosyalizasyon sürecinin sonrasında devam etmektedir. Bireye, yaşamının geri kalanında eşlik eden tali sosyalizasyon süreci, asli sosyalizasyon sürecinde olduğu gibi yeni edinimler katmaktadır. Sonuç olarak asli sosyalizasyon ve tali sosyalizasyon süreci arasındaki ilişki, karşılıklı olarak bireyin gerçeklik dünyasını şekillendirmektedir.

### **1.2.2. Toplumsal Gerçeklik ve Yapısal Unsurları**

Sosyalizasyon aşamalarıyla kültürü ve dili deneyimleyen birey, topluma dair bir gerçeklikle karşılaşır ve bu da yapılmış olan bu çalışma açısından öneme sahip olan *toplumsal gerçeklik* kavramıdır. Toplumsal gerçeklik, doğal olanın karşısında yer alan, toplumdaki bireylerin üretmiş oldukları bir gerçekliktir diğer bir deyişle sosyaldır ve doğalın karşısında, suni olarak konumlanmaktadır. Toplumsal gerçekliğin ne olduğuna dair örnek olarak Berger ve Luckmann, Amerikalı bir işadamı ile Tibetli bir keşişin gerçekliğinin farklı olduklarının örneğini vermektedirler (Berger ve Luckmann, 2008: 5). Yine ünlü düşünür Blaise Pascal'ın "Pireneler'in bir tarafında doğru olan şey öteki tarafında yanlıştır" sözünü aktaran Berger ve Luckmann, toplumsal gerçekliğin göreliliğine (sübjektivite) dikkat çekmektedirler (Berger ve Luckmann, 2008: 9).

Toplumsal gerçeklik, üretilen ve aslında doğanın kendisine ait olmayan bir olgudur. Genel olarak iki çeşit gerçeklikten söz etmek mümkündür. Gözlemciye, yani bireye bağılı gerçeklik ve gözlemciden bağımsız gerçeklik (Searle, 2006: 132). Örneğin,

Güneş'in varlığı ya da Everest Dağı'nın varlığı bireyden bağımsızdır dolayısıyla John Searle'in kavramsallaştırmasına göre, gözlemciden bağımsız bir gerçekliktir ve bireyin anlamlandırması olmasa da mevcudiyetleri sürmeye devam etmektedir. Gözlemciden bağımsız olmayan yani toplumsal gerçeklik, diğer bir deyişle bireyin/toplumun üretmiş olduğu gerçeklik formunda ise gözlemcinin varlığı önemlidir. Örneğin piknik yapmak için güzel bir gün ya da bir futbol maçı, üretilen gerçekliğe örnek olarak gösterilebilir (Searle, 2006: 132).

Toplumsal gerçekliğin üretilmesine dair çalışmaları dikkat çekici olan John R. Searle, gözlemciden bağımsız olarak varlık gösteren gerçekliğe (güneş, ay) aynı zamanda kaba olgular, bireylerin üretmiş olduğu toplumsal gerçekliğe ise kurumsal olgular adını vermektedir (Searle, 2005: 46, Searle, 2010: 10). Kaba olgular, varlığını herhangi bir insani eyleme borçlu değildir ve dilde sembolleştirilmemiş olsalar dahi gerçek olma özelliklerini kaybetmezler ancak kurumsal olgular, bireyler/toplumlar tarafından üretilen sosyal unsurlar ise (aile, para, mülkiyet) varlıklarını topluma ve dile borçludurlar (Searle, 2005: 46).

Toplumsal gerçeklik, bir insan ürünüdür dolayısıyla evrensel bir geçerliliği bulunmamaktadır. Toplumsal gerçeklik, zamansal ve uzamsal olmak üzere aynı toplum içerisinde bile değişebilmektedir. Belirli dönemler içerisinde gerçeklik olarak adlandırılan şey, farklı bir tarihsel dönemde gerçekliğini yitirebilmektedir. Her toplumsal gerçeklik olgusu, hakim paradigma, doğası gereği bir süre sonra örtüşmezlik ve sapmalarla baş etmekte yetersiz kalır ve bunun üzerine yeni gerçeklik olguları ortaya çıkmaktadır<sup>1</sup> (McLellan, 2005: 72).

John R. Searle, toplumsal gerçekliğin ne olduğunu para örneğini kullanarak açıklamaya çalışmaktadır. Cebimizden herhangi bir kağıt parçası çıkartırız ve bu kağıt

---

<sup>1</sup> Belirli bir dönem geçerliliğini sürdüren toplumsal gerçeklik olgusu, dönemsel/zamansal olarak değişim geçirebilmektedir. Hiçbir toplumsal gerçeklik kalıbı, değişmez yasa gibi süreklilik arz eden bir yapıya sahip değildir. Toplumsal gerçeklik olgusu, toplumsal yaşamdaki değişim ve dönüşümlere paralel olarak değişebilmektedir. David McLellan bu duruma dair Thomas Kuhn'un paradigma anlayışını örnek göstermektedir. Her bilimsel paradigma, belirli bir dönem sonra geçerliliğini yitirmektedir (McLellan, 2005:72). McLellan'ın paradigma özelinde ileri sürdüğü gibi, her toplumsal gerçeklik de değişip dönüşebilmektedir.

parçası fiziksel olarak hiç de ilgi çekici değildir hatta kimyasal olarak da boyanmış selüloz liflerinden oluşmuştur ancak herkes bu kağıt parçasının bir önemi olduğunu kabul eder bunun sebebi, kağıt parçasının para olmasıdır. Bu kağıt parçasını değerli yapan şey, onun fiziki ya da kimyasal özelliği değildir (Searle, 2006: 128, Collin, 1997: 3). Searle'e göre, bir toplumsal gerçekliğin değerini üç şey belirlemektedir. Bunlar: kolektif niyetlilik, işlev yükleme ve kurucu kurallardır (Searle, 2006: 132).

### **1.2.2.1. Kolektif Niyetlilik**

Kolektif niyetlilik, toplumsal gerçekliğin varoluşunun en önemli yapısal unsurlarından birisi olarak kabul edilmektedir. Kolektif niyetlilik, insanların ortaklaşa duygu ve düşüncelerini paylaşmaları, toplumsal bir olguya karşı aynı niyetleri paylaşması durumudur. Bir futbol müsabakasını, müsabaka yapan; seyircilerin, oyuncuların, hakemlerin ve diğer tüm bireylerin kolektif niyetliliğidir. Bireylerin ortak bir niyeti olmasa bir futbol maçından bahsetmek mümkün olmayacaktır (Searle, 2006: 137). Dolayısıyla kolektif niyetlilik unsuru, toplumsal gerçekliğin kurulmasında anahtar görevi görmektedir.

Kolektif niyetlilik olmasa bir grubu belirli bir düşünce etrafında birleştiren siyasi ideolojiler anlamsızlaşırlar ve herhangi bir etki oluşturmadan gerçekliklerini yitirirler. İnsana özgü kurumsal gerçeklikler kurmanın temel ögesi, kolektif niyetliliğinin bulunmasıdır. Belirli toplumlarda ve belirli dönemlerde önem kazanan, toplumu domine eden hakim görüşler, gücünü bir noktada aynı kolektif niyetliliği paylaşan kitlelerden almaktadır. Örneğin Amerika Birleşik Devletleri'nde ırkçılığın zirve yaptığı dönemlerde siyahilerin aşağı bir ırk olduğu, Amerikalılar için tehdit oluşturduğu gerçeği, toplumun büyük bir kesimi tarafından desteklenmekteydi ve bu bağlamda bir kolektif niyetlilik unsuru barındırmaktaydı.

Toplumsal gerçekliğin oluşturulmasında, kolektif niyetlilik unsuru kurucu bir özelliğe sahiptir bu nedenle kolektif niyetliliğin bulunmadığı bir toplumsal gerçeklikten söz etmek mümkün görülmemektedir. Irkçılığa dair diğer bir örnekle önerme pekiştirilecek olursa Güney Afrika'da 1948-1994 yılları arasında uygulanan sistemli

ırkçılığın gerçekliğini yitirmesi, kolektif niyetliliğin çeşitli nedenlerle yok olmasına koşut olarak güçlü bir toplumsal gerçeklik olma özelliğini kaybetmiştir. Dolayısıyla toplumsal gerçeklik, tek ve değişmez bir yapıya sahip değildir. Toplumsal yaşamdaki siyasi ve toplumsal değişimler, toplumsal gerçekliği değiştirip, dönüştürebilmektedir. Toplumsal gerçeklik, çoklu bir yapıya sahiptir ve bir toplumsal gerçeklik geçerliliğini yitirirken, başka bir toplumsal gerçeklik, geçerlilik kazanabilmektedir.

#### **1.2.2.2. İşlev Yükleme**

Toplumsal gerçekliğin yapısal unsurlarından bir diğeri ise işlev yüklemidir ve Searle'e göre, işlev yükleme, toplumsal gerçekliğin bir koşuludur. Bir koltuğun, koltuk kavramsallaştırmasına denk gelebilmesi için özne tarafından ona koltuk işlevi yüklenmesi gerekmektedir. Bu durumun benzeri Searle'in para örneğinde de gözlemlenmektedir. Toplum paraya, para işlevi yüklenmemiş ve ekonomik olarak bir değer biçmemiş olsa para denilen toplumsal olgu, bir kağıt parçasından başka bir şey olmayacaktır. Bu noktadan hareketle işlev yükleme, nesneye özgü bir özellik göstermemektedir ve özneye bağımlı bir yapıda bulunmaktadır. Özne, bir nesneye işlev yükleyerek, onu anlamlandırmaktadır (Searle, 2006: 138).

İşlev yükleme, toplum tarafından üretilmiş herhangi bir kavram ya da nesneye içkin özellikler barındırmaktadır. Searle, işlev yüklemeyi kalp örneği üzerinden açıklar ve kalbin işlevinin kan pompalamak olduğunu söyleyebilmemizin nedeninin, hayata ve hayatta kalmaya verdiğimiz önemle kalbin hayatta kalmamız açısından yaptığı katkıyı bilmemiz olduğunu söyler (Searle, 2006: 139). Tersini düşünülürse, şayet ölüme ve soyun tükenmesine değer verseydik o zaman kalpler görevini yerine getirmeyen/getiremeyen organlar kategorisinde nitelendirilecekti. Searle, işlev yüklemenin gözlemciye yani özneye ait bir özellik gösterdiğini söyler ve gerçekliğin bireylerin bakış açılarıyla ilişkilendirilerek anlam kazandığını belirtir (Searle, 2006: 139).

İşlev yükleme, toplumsal gerçekliğin ikinci yapısal unsuru olarak nitelendirilmektedir ve kolektif niyetliliğe koşut olarak bir toplumsal gerçeklik nosyonuna yüklenen işlev, üretilmiş gerçekliğin değerini ve niteliğini belirlemektedir.

İşlev yüklemenin, üretilmiş gerçekliğin doğasında bulunmaması, işlev yükleme özelliğinin ayırt edici bir özelliğidir ve işlev yüklemenin doğasına dair önemli bir kavrayış sunmaktadır. Kolektif niyetlilik olmasa işlev yükleme özelliği de anlamsız kalacağı için toplumsal gerçekliğin tüm yapısal unsurları, belirli bir toplumsal gerçekliğin oluşması açısından öneme sahiptir.

### **1.2.2.3. Kurucu Kurallar**

Toplumsal gerçekliğin inşasındaki son yapısal unsur ise kurucu kurallardır. Her toplumsal gerçekliğin bir kuralı bulunmaktadır ve bunlar genelde kurucu kurallar olarak adlandırılmaktadır. Kurucu kurallar, eylemin ve gerçekliğin doğasını (ne olduğunu) oluştururlar. Searle, kurucu kuralları açıklamak adına satranç örneğini vermektedir. Searle'e göre, satranç kuralları ile trafik ışıklarının kuralları arasında fark bulunmaktadır. Trafik ışıkları, trafiği düzenlerler ancak ışıklar olmadan da farklı şekillerde trafik düzenlenmesi yapılabilmektedir. Satrançta ise kuralların dışındaki herhangi bir kural, satranç oyununun doğasını bozmaktadır dolayısıyla satranç diye bir şeyden söz edemez hale gelmektedir. Bu sebeple satrancı var eden şey, onun kurucu kurallarıdır ve bir toplumsal gerçekliğin varlığı da bu kurucu kurallara bağlıdır (Searle, 2006: 141).

Kurucu kurallar, yukarıda verilen örnekten de anlaşılacağı üzere, belirli bir gerçeklik formunun kuralları niteliğini taşımaktadır ve kurucu kuralların olmadığı bir gerçeklikten söz edilmesi mümkün gözükmemektedir. Kurucu kurallar, düzenleme yaparken, aynı zamanda düzenledikleri faaliyetlerin özünü de oluşturmaktadırlar (Searle, 2006: 141). Kurucu kurallar, salt düzenleyici kurallar olarak görülmemektedir. Kurucu kurallar, adından da anlaşıldığı üzere bir gerçekliğin kurucusu olarak nitelendirilmektedir. Herhangi bir toplumda, belirli bir gerçeklik formuna dair kurucu kuralların varlığı, o gerçekliğin özünü oluşturmaktadır. Kurucu kurallar, uyumu özü gereği varsaymaktadırlar. Herhangi bir gerçeklik formuna dair kurucu kurallara uyum olmazsa gerçeklik, geçerliliğini yitirmektedir. Bu duruma ilişkin Searle'in satranç oyununa dair verdiği örnek açıklayıcı olmaktadır.

Yukarıda belirtilmiş olan üç unsurun bir araya gelmesiyle toplumsal gerçeklik oluşturulur ve yine Searle'in formülasyonuyla "X, C bağlamında Y'dir"<sup>2</sup> formülü toplumsal gerçekliğin bir formülü olarak kabul edilmektedir. (Searle, 2006: 141, Searle, 2010: 10). Örneğin, yolculuğa çıkan birisinin arkasından Anadolu'da su dökülür, Anadolu toplumları için bir gerçekliğe işaret etmekten, aynı önerme Almanya'nın Bavyera bölgesinde geçersiz olabilir ve toplumsal gerçeklik, tam da bu noktada özünü göstererek üretilmiş/inşa edilmişliğini göstermektedir.

Sosyal düzen, toplumsal gerçeklik örneklerinde de görüldüğü üzere beşeri bir üründür ve bitmiş değildir. İnsan tarafından yeniden üretilir ve biyolojik olarak da verili değildir doğanın kendisinde bulunma gibi bir özelliği de bulunmamaktadır (Berger ve Luckmann, 2008: 79). Toplumsal gerçekliğin üretilmesinde en etkili unsurun ise dil olduğu söylenebilmektedir. Her ne kadar dilin kendisi toplumsal bir olgu olup, toplum tarafından üretilmiş olsa da toplumsal gerçekliğin üretilmesinde etkin bir unsur olarak kabul edilmektedir.

### 1.3. Toplumsal Gerçeklik ve İdeoloji

Toplumsal gerçeklik ya da sosyal gerçeklik, doğaya özgü değildir dolayısıyla toplumlar tarafından üretilen bir şeydir. Toplum içindeki iktidar mekanizmaları, sosyalizasyon sürecini yönettikleri ve toplumsal hayatı şekillendirdikleri için gerçekliği üretme gücüne de sahiptirler (Berger ve Luckmann, 2008: 173). Üretilmiş olan gerçeklik kalıpları, Berger ve Luckmann'ın deyimiyle mutatlaşır yani alışkanlık haline gelmektedirler. Berger ve Luckmann'a göre, tüm insan eylemleri, mutatlaşmaya tabidir. Sürekli yinelenen her eylem, bir model olarak kavranılmaya başlar ve mutatlaşır dolayısıyla da mutatlaşan her eylem, bireyin bilincinde istikrar kazanarak, güçlü bir gerçeklik haline dönüşür (Berger ve Luckmann, 2008: 80-89). Bu hususta toplumsal yapı devrededir ve her toplumsal yapı, içerisinde bir noktada ideoloji barındırmaktadır.

---

<sup>2</sup> Searle'in formüleştirdiği üzere "X, C bağlamında Y'dir" önermesi, toplumsal gerçekliğin yapısını açıklamaktadır. Örneğin; X'in bir parça kırmızı kağıt olduğu varsayılın ve bu kırmızı kağıt, Türkiye'de yani C bağlamında 10 Türk Lirası (Y) olarak kabul görmüş olsun. Bu noktada X olan on lira, C bağlamı olan Türkiye'de Y'nin geçerliliğine sahiptir. Searle'e göre, bu önerme toplumsal gerçeklik olgularının doğasını açıklamaktadır. (Searle, 2010: 10)

İdeolojinin toplumsal gerçeklik, özne ve toplum arasındaki ilişkisi oldukça karmaşıktır bu nedenle öncelikli olarak ideolojinin ne olduğunun iyice kavranılması gerekmektedir.

İdeoloji, sosyal disiplinlerdeki tanımlanması ve anlamlandırılması en zor kavramlardandır. İdeolojiye dair birçok düşünür çalışmalar yapmış ve ideolojiyi anlamlandırmaya çalışmıştır. Günümüzde de ideoloji kavramı, sosyal bilimcilerin ilgi odağı olmaya devam etmektedir. İdeolojinin anlamsal zenginliği, toplumlardaki işlevi ve etkisi, ideoloji kavramını değerli kılmaktadır ve toplumlar var olmaya devam ettiği sürece ideolojiye dair çalışmalar da yapılmaya devam edecektir.

İdeolojinin ne olduğuna dair edebiyat kuramcısı Terry Eagleton, biraz da nüktedan bir biçimde şu tanımlamayı yapmaktadır : “İnsanların birbirlerini zaman zaman Tanrı ya da böcek katına koymalarına yol açan şey ideolojidir” (Eagleton, 1996: 14). Eagleton, böyle bir tanım yaparak ideolojinin, bireylerin düşüncelerini çarpıtmadaki rolüne işaret etmektedir ancak bu tanım ideolojiyi anlamlandırmak adına tek başına yeterli değildir. Genel anlamda ideoloji; düşünce, inanç ve fikir anlamlarına gelen *ideo* ile bilim anlamını taşıyan *loji* kavramlarının bir araya gelmesinden oluşur ve kelimesel anlamı düşünce bilimine karşılık gelmektedir (Şeriati, 2002: 94). Bu anlamıyla ideoloji terimi, ilk olarak 1797 yılında Fransız ideologlarından Destutt de Tracy tarafından bireylere doğru düşünmenin kapısını aralayacak bir düşünce bilimi olarak kullanılmıştır (Mardin, 1992: 22).

Sonraki dönemlerde ideoloji kavramı çok farklı anlamlar kazanarak, çok farklı bağlamlarda ele alınmıştır. Anlamsal olarak zenginlik katması açısından Terry Eagleton, *İdeoloji* isimli kitabında bir dizi ideoloji tanımı yapmaktadır. Bunlar sırasıyla (Eagleton, 1996: 18);

- Toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci
- Belirli bir toplumsal gruba ya da sınıfa ait fikirler kümesi
- Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler
- Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan yanlış fikirler
- Toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri
- Sistemli bir şekilde çarpıtılan iletişim

Görüldüğü üzere, ideoloji kavramına dair tek bir tanım bulunmamaktadır. Ancak

ideoloji tanımlarından “Toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri” tanımı, (Eagleton,1996: 18) ideolojinin, toplumsal gerçeklikle ilişkisini anlamlandırmak açısından önem arz etmektedir.

İdeolojinin ilk kullanılmaya başladığı döneme ve o dönemki anlamına bakıldığında olumlu bir ifadeye sahip olduğu görülmektedir. İdeolojinin günümüzdeki gibi bir noktada olumsuz anlam katmanına kavuşması ise Napoleon dönemine denk gelmektedir. İktidarının önceki dönemlerinde ideologlara destek verip, çeşitli kademelerde görevlendiren Napoleon, ideologların birtakım isteklerinden ötürü ters düştüklerinde: “Yasaların kaynağını, insan kalbinin bilgisinde ve tarihin derslerinde aramak yerine, halkların hukukunu ısrarla araştırdığı ilksel nedenlere dayanarak yazmaya çalışan ideoloji, yani bu karanlık metafizik, güzel Fransa’mızın bütün talihsizliklerinin sorumlusuydu” (McLellan, 2005: 6) diyerek, ideoloji ve ideolog fikriyatına karşı beslenen olumsuz görüşün kapısını aralamıştır.

İdeolojiye dair çözümlenmeler arasında ideolojik perspektif çevresinden dünyayı gören insanın, camera obscura’daki gibi görüntüleri baş aşağı gördüğünü vurgulayan Marx ve Engels’in görüşleri dikkat çekmektedir. (Marx ve Engels, 2013: 34-45). Marx’a göre, ideoloji olağan ve normal durumda olan bir toplumun, normal bir özelliği değil, bir hastalık durumunun göstereni, semptomudur. (Marx’tan aktaran Thompson, 2013: 60). Bu tanımlama Eagleton’un tanımıyla paralel bir anlam içermektedir. İdeoloji, Marx’a göre de bireyin algılayış biçimini çarpıtarak, onu bir yanlış bilincin içine sürüklemektedir. Tanımlardan da görüldüğü üzere ideoloji, gerçeği çarpıtmanın, üzerini örtmenin bir dışavurumudur. Marx ve Engels, bu çarpıtılmayı sınıf çatışması biçiminde değerlendirirken, ideoloji; salt bu alanda kalmayıp ırkçı, cinsiyetçi ve sömürgeci biçimlere de girebilmektedir (Larrain, 1995: 28). İdeoloji, bir noktada geçişkendir ve toplumsal yapının tümüne nüfuz edebilmektedir.

Temel olarak bakıldığında ideoloji, söylem ve hegemonya kavramları gibi egemen güç ve iktidarla yakından ilişkili bir kavramdır. İdeoloji, iktidarla ilişkisi bakımından söylemle benzeşmektedir. Toplumsal gerçeklik bağlamında ele alındığında ise Çoban’a göre, ideoloji toplumsal olanla, gerçek varoluş koşulları arasında bir

yarılmaya neden olmaktadır ve gerçeği yerinden sökerek, suni bir ilişki formu ortaya çıkartmaktadır. Bunun sonucunda da gerçek varoluş koşullarının üzerini örtterek, kurgusal bir gerçeklik formunu topluma yansıtmaktadır (Çoban, 2003: 271).

Toplumsal gerçekliğin inşasında ideolojinin önemi, tam da bu noktada açığa çıkmaktadır. Doğal gerçekliğin yerine ikame bir gerçeklik sunması açısından ideoloji, toplumsal gerçekliğin inşa edilmesinde önemli bir yere sahiptir. İdeoloji, gerçekliğin kodlanması sistemidir ve gerçekliğin yaratılması, ideolojinin temel işlevlerinden birisidir. Ek olarak bu üretilmiş gerçekliğin kodlarının nasıl birleşeceğini belirten bir sistem olan ideoloji, kendisinden bağımsız bir iletişimsel sürece müsaade etmez ve akışkanlığı sayesinde tüm anlamsal tabakalara sızmaktadır (Çoban, 2003: 254-255). Tüm bunlara ilaveten ideoloji bilişsel bir kavram olup, zihnin neyi, ne şekilde algılaması gerektiğini belirleyerek, bilme biçimlerini yapılandırmaktadır (Büyükkantarcıoğlu, 2006: 111).

İdeoloji ve gerçeklik arasındaki ilişki, farklı şekillerde tezahür edebilmektedir. Sosyal hayatın bir parçası olarak ideoloji, sosyal hayatta yaşamımızı sürdürebilmemiz için özümsemiğimiz birçok kalıbın arka planında yer almaktadır (Haslanger, 2012: 18). Öncelikli olarak ideolojik bir perspektifle üretilmiş olan bilgiler, nesnel toplum koşullarına sahip değildirler. İdeolojinin var ettiği kesin inanışlar, kalıp yargılar ve zihinsel kurgular, gerçekliği zihinde ya da topluluk ilişkilerinde çarpıtmaktadırlar. Bu durumda bir gerçeklikten ziyade gerçekliğin yerine zihinde oluşturulan düşüncelerin varlığı söz konusu olmaktadır (Yıldırım, 2007: 156). Toplumsal gerçekliğin inşa edilmesi süreci de, ideolojik çarpıtmalar ve yönlendirmeler eşliğinde gerçekleşmektedir.

İdeoloji'ye dair yaptığı çalışmalar bağlamında önemli isimlerden birisi Marksist düşünür Louis Althusser'dir. Althusser, ideolojinin kavramsallaştırmasına büyük katkı yapan düşünürlerden birisidir ve ideolojiye dair sunmuş olduğu görüşler, hala geçerliliğini sürdürmektedir. Althusser'e göre, ideoloji toplumu oluşturan düzlemlerdendir. Toplumun üç sacayağından oluştuğunu varsayarsak bunlar ekonomik, politik ve ideolojik düzlemlerdir. Toplumun kurucu düzlemlerinden olan ideoloji, bireyin toplum içindeki rehberi ve yol tayin edicisi olduğu için bireyleri toplumda özne olarak kurgulamaktadır (Althusser, 1994: 9-10).

### 1.3.1. İdeoloji, Dil ve İktidar

Dil, toplumsal gerçekliğin hem kurucusu hem de aktarıcısı konumunda bulunmaktadır. Dilin incelenmesi hususu, kültürden ve toplumdan bağımsız değildir. Bir toplumun yaşayışı, kültürü ve sosyal gerçekliği, o toplumun dili sayesinde kolaylıkla analiz edilebilmektedir. Toplumsal gerçekliğin inşa edilmesi sürecinde de dil, önemli bir yerde bulunmaktadır. Dil, hem iktidar söyleminin oluşum alanı hem de ideolojinin katıştırıldığı bir kavram olarak, yapılan bu çalışma açısından önem arz etmektedir.

Dilin akademik anlamda ne olduğuna ve kökenine dair çok farklı çalışmalar yapılmıştır ve dili inceleyen dilbilimin önemi de gün geçtikçe artmaktadır. Dilin ne olduğuna dair çok farklı yorumlar yapılmıştır. Dilbiliminin öncüsü olarak kabul edilen Ferdinand de Saussure'e göre, dil; bir topluluk içerisindeki bireylerin sözleşmeleri sonucunda varlık kazanabilen ve kavramları belirtmeye yarayan bir göstergeler sistemidir (Saussure, 1998: 44-46). Bu noktadan hareketle dilin, doğanın kendisinde olmayan, üretilmiş bir toplumsal olgu olduğu söylenebilmektedir. Saussure'ün geleneğini sürdüren ve onun yaptığı çalışmaları detaylandıran dilbilimci Benveniste'e göre ise; dil, temelinde bir araçtır ve öteki öznelere iletişime geçmenin, bildiri aktarmanın ya da almanın yegane unsurudur dolayısıyla dilin varlığı, ötekini gerektirmektedir ve öteki özneyi doğası gereği varsaymaktadır (Benveniste, 1995: 164).

Dilbilim alanında yaptığı çalışmalarla bilinen Fransız dilbilimci André Martinet'e göre ise dil : “insan deneyiminin, topluluktan topluluğa değişen biçimlerde, anlamsal bir içerikle sessel bir anlatım kapsayan birimlere, başka bir deyişle anlambirimlere ayrıştırılmasını sağlayan bir bildirişim aracıdır” (Martinet, 1998: 28). Martinet'in tanımlamasında da görüldüğü üzere dil, en temelde bir araç işlevi görmektedir ve toplumsal bir yapı içerisinde anlam kazanmaktadır.

Dilin toplumsal bir kurum olduğu açıktır ve dil, toplumu her yönüyle kavrayıp, kuşatarak şekillendirmektedir. (Benveniste, 1995: 169). Toplumu ve ötekini varsayan dil, kültürün aktarıcısı olmasının yanında gerek kişilerarası gerekse de kurumlararası iletişimin asli unsurudur. Bu bağlamda dil, gerek sembollerle gerekse de sözcelerle

anlamı oluşturur ve sınırsız sayıda mesaj iletebilme kapasitesine sahiptir. Son kertede ise dil, insanın idrak edebildiği her şeyi aktarabilme kapasitesine sahiptir (Wilson, 2012: 273).

Toplumsal gerçekliğin inşası da dil üzerinden gerçekleştirilmektedir ve bu noktada dil felsefesine dair yapmış olduğu çalışmalarla öne çıkan dilbilimci, Wittgenstein'in "Dilimin sınırları, dünyanın sınırlarıdır" sözünün önem arz ettiği görülmektedir. Searle, sadece dil yetisine sahip varlıkların toplumsal gerçekliğin inşası için gerekli olan temsil sistemini ortaya koyabileceğini düşünmektedir (Andina, 2016: 80). Bir toplumda yaşamakta olan bireyler, olayları ve olguları o toplumun düşünüş biçimi ve dili doğrultusunda anlamlandırmaktadır. Birey, toplumdan bağımsız olarak değerlendirilebilecek bir şey değildir dolayısıyla bireye dair yapılan tüm değerlendirmeler, bir noktada toplumla kesişmektedir. Birey, dilin sınırları içerisinde bir gerçeklik algısı edinmektedir ve bu doğrultuda yaşamı yorumlamaktadır.

Psikanalist Jacques Lacan, bireyin dil edinmeye başlamasını simgesel alana giriş olarak yorumlamaktadır. Lacan'a göre, birey benliği üç aşamada gelişmektedir. Bu aşamalar sırasıyla gerçek, imgesel ve simgesel alanlardır. Bebeğin doğumuyla; ayna evresi arasındaki yani imgesel aşamaya geçiş süreci ki, bu yaklaşık 18 ay olarak tasvir edilmektedir, gerçeklik alanıdır ve bebek bu süreçte annesiyle birlikte bir bütünü oluştururlar. Sonrasında bebek, aynada kendisini gördüğü anda imgesel bir canlanım yaşar ve gerçeklikten imgesel alana geçmiş olur. Bu aşamada bebek, henüz dil edinimini kazanmamıştır, dünyayı kendisini de algıladığı gibi imgeler üzerinden algılamaktadır ve o şekilde yaşamını sürdürmektedir. Son kertede ise dil edinimi gerçekleşir ve bebek, simgesel alana geçiş yaparak, benlik aşamalarını tamamlamış olur (Hitchcock, 2015: 251).

Lacan'ın çizmiş olduğu yol, dil edinimine dair bir perspektif sunmaktadır. Birey, içinde bulunduğu toplumun dilini öğrenerek o toplumun asli bir ferdi olmaktadır. Dilin olağan ve gündelik kullanımıyla birlikte o toplumda yaşayışını sürdürmektedir ve toplumsallığın bir parçası haline gelmektedir. Dil, bu hususta belirleyicidir çünkü dili olağan bir şekilde kullanamayan bireyler, olağan insanlardan ayrı tutulurlar ve toplumsal

kimlikleri ona göre inşa edilir (Chomsky, 2001: 152). Görüldüğü üzere dil ile toplum arasında güçlü bir bağ bulunmaktadır. Bu bağ, toplumsal gerçekliğin kurulmasında da kendisini göstermektedir. Searle'in para örneğinde göstermiş olduğu gibi toplumsal gerçekliklerin temsil edildiği düzlem, dildir ve bu düzlemde bireyler yaşamlarını sürdürmektedirler.

Toplumsal gerçekliğin inşa sürecini kavramsallaştıran ve bu gerçekliği inceleme nesnesi haline getiren Thomas Luckmann, Peter Ludwig Berger ve John Searle gibi bilgi sosyologları, gerçekliğin inşa sürecinde iktidarın rolüne ve egemen güçlerin ilişkisine fazla yer ayırmamışlardır. Buna rağmen Berger ve Luckmann gerçekliğin sosyal inşasına dair “sopası büyük olanın kendi gerçeklik tanımlarını dayatma şansı daha da büyüktür” (Berger ve Luckmann, 2008: 158) önermesini sunarak, iktidarın ve egemen gücün toplumsal gerçeklik üretiminde rolüne dikkat çekmektedirler. Görüldüğü üzere toplumsal gerçeklik, iktidar yapılarından ayrı düşünülemez bir olgudur ve toplumsal gerçekliğin inşa sürecinin analiz edilmesi bir noktada iktidarın anatomisini çıkartmak ve ideolojik çözümleme yapmayı gerekli kılmaktadır.

Dil, toplumun yapısının ayrılmaz bir bileşeni olarak kabul edilmektedir. Toplumu oluşturan ve toplumsal yaşamı şekillendiren unsurlar arasında olmasının yanında dil, iktidar mücadelesinin yaşandığı da bir alandır. Toplumsal gerçekliğin inşasında dil, önemli bir yer tutmaktadır. Gerçeklik, dil üzerinden kurgulanarak, topluma yansıtılır ve toplumda çerçevelenmiş bir bakış açısı oluşturulur. Toplumsal gerçekliğin inşası ile uğraşan düşünürler, analizin içerisinde iktidar yapılanmasını pek fazla sokmamış, yapı olarak dil üzerinden incelemelerde bulunmuşlardır. Bu noktada dilin, toplumsal gerçekliğin inşa edilmesinde kullanılması, iktidar ilişkisini de beraberinde getirmektedir. Dil ve iktidar ilişkisini ele almadan önce, iktidarın genel anlamda anatomisinin çıkartılması faydalı olacaktır.

İktidar kavramı, sosyal bilimler açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. Bertrand Russell'a göre, nasıl ki enerji, fizikte temel bir kavramsa; iktidar da sosyolojide temel bir kavramdır. Russell, iktidar ve enerji arasındaki analogiyi sürdürerek, enerjinin form değiştirdiği gibi iktidarın da form değiştirdiğini ileri sürmektedir. Bu durumda

iktidar, kendini yenileyerek, dönüştürebilmektedir (Russell, 1990: 12-13).

İktidar, sosyal bilimler için anahtar bir kavramdır ve birçok düşünür, iktidarın ne olduğuna dair çalışmalar yapmıştır. Max Weber, iktidarın yapısına dair iki unsura dikkat çekmiştir : güç ve egemenlik. Weber'e göre güç, toplumsal ilişkiler bağlamında, bir aktörün hangi temele dayanırsa dayansın dirençle karşılaşsa bile istediğini yapabileceği konumunda olması durumunu ifade ederken; egemenlik, belirli formattaki bir emre bir grup insanın itaat etme durumunu ifade etmektedir (Weber, 2005: 28-29).

İktidar ilişkisi, yapısal olarak güç ve egemenlik unsurlarını da içerisinde barındırmaktadır. Güç kavramı, iktidarın yapısı gereği önemli bir yer işgal etmektedir. Ancak iktidar, salt güç kavramına indirgenemez çünkü iktidar daha genel bir uzam üzerinde işler ve güçten çok daha fazlasını içermektedir (Canetti, 2006: 283).

Güç, her ne kadar kendisine zaman tanındığında iktidar haline gelecek olsa da iktidar, her zaman güç kullanma gereği hissetmez. *Kitle ve İktidar* isimli çalışmasında Elias Canetti, bu durumu kedi ve fare örneği üzerinden açıklamaktadır. Kedi, fareyi güç kullanarak yakalayabilir, öldürebilir ya da kendi iktidar alanı sınırları içerisinde serbest bırakabilir. Fare, kedinin iktidar alanında bulunduğu sürece her an güç ile karşılaşacağını bilir ve bunu duyumsar. Dolayısıyla iktidar, her ne kadar güç kavramıyla yakın bir ilişkiye sahip olsa da güç, iktidarın tek dayanağı değildir (Canetti, 2006: 283-284).

Canetti'nin işaret ettiği iktidar-güç ilişkisine benzer şekilde yaklaşım sergileyen bir diğer isim ise Fransız Siyaset Sosyologu Maurice Duverger'dir. Duverger, iktidar mekanizmasını güç ve etki üzerinden açıklamaktadır. İktidarın salt güce indirgenemeyeceğini ileri süren Duverger, iktidarın güçten farklı bir anatomisi olduğuna dikkat çekmektedir. Bir iktidarı, iktidar yapan ve ona meşruiyet kazandıran şey, topluluk üyeleri ya da hiç değilse bunların çoğunluğu tarafından bir iktidar olarak tanınmış ve kabul edilmiş olması olgusudur ve meşruiyetini yitiren iktidar, iktidar olmaktan çıkıp güç konumuna geçmektedir (Duverger, 2014: 132). Duverger'de görüldüğü üzere, iktidar ve güç birbirinden farklı kavramsallaştırmalar olarak nitelendirilmektedir.

Güç, meşruiyetini yitirmiş iktidar olarak tanımlanmaktadır ve bu güç-iktidar ayrımı, iktidarın ne olduğunun betimlemesi açısından önemli kabul edilmektedir. Dolayısıyla iktidar mekanizmalarından bahsetmek salt güç yapısını dikkate almak anlamına gelmemektedir. İktidar olgusu, gücü kapsamaktadır ancak ona indirgenememektedir.

İktidar olgusu Fransız düşünür Michel Foucault'ta ise daha karmaşık bir yapıya işaret etmektedir. Foucault, önceki dönem düşünürlerini iktidarı, salt yasaya ve yasaklamaya indirgedikleri gerekçesiyle eleştirir ve iktidarın çok daha karmaşık bir yapı olduğuna işaret etmektedir. Foucault'a göre, şiddet, güç ve iktidar hususundaki toplumsal konsensüs, iktidarın araçları olsa da özünü oluşturmazlar (Foucault, 2014: 74). İktidar, tüm bunlardan daha fazlasıdır ve kapsamlı bir yapıya sahiptir. İktidar, genel anlamıyla toplumdaki bireylerin eylemleri üzerinde eylemde bulunabilme yetkisi olarak tanımlanabilir (Foucault, 2014: 74) Dolayısıyla iktidar, toplumsal bir olgudur ve genelleyicidir. İktidar ilişkisi, genelleştirilmiş ilişkiler ağına işaret etmektedir. Foucaultcu iktidar tanımında iktidar, yapmamalısın / yapma gibi sınırlandırıcı bir perspektiften ele alınmamaktadır, Foucault'a göre, iktidar çok daha fazlasıdır ve düzenleyip denetleyerek topluma biçim kazandırmaktadır. İktidar, bu amaç doğrultusunda Foucault'un kavramsallaştırdığı ve Türkçe'de birebir karşılığı olmayan *dispositiflerini*<sup>3</sup> kullanarak bir noktada toplum mühendisliği yapmaktadır (Foucault, 2014: 143-147).

Dispositif kavramı, genel anlamıyla iktidarın müdahale enstrümanları olarak tanımlanabilir. Kurumsallaşmış hukuk düzeni, kanunlar, bürokrasi, disiplin aygıtları olan okullar, dispositifler arasında sayılabilir. Foucault'a göre, iktidar, bütünsel bir yapıda değildir bir toplumda birden fazla iktidar bulunabilir. Bir toplum, iktidarın, tek biçiminin hüküm sürdüğü üniter bir gövde değildir; aksine bir toplum, farklı ama yine de spesifiklerini muhafaza eden iktidarların yan yana gelmesi, ilişkisi, koordinasyonu ve hiyerarşisidir (Foucault, 2014: 145).

---

<sup>3</sup> *Dispositif*, Michel Foucault'un bir kavramıdır ancak Türkçe'de tam olarak karşılığı bulunmamaktadır. Foucault, dispositif kavramı ile iktidarın, müdahale araçlarını nitelendirmektedir. Foucault'a göre, bu dispositifler, söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici karar ve yasalar gibi sistemlerden oluşmaktadır (Foucault, 2011:118).

İktidar olgusu, toplum ve toplumsal gerçekliğin inşası için anahtar bir kavramdır. Toplumsal gerçekliği iktidar yetisine sahip olan yapılanmalar inşa ettiği için toplumsal gerçekliğin inşa edilmesi hususunda iktidar, belirleyici konumda yer almaktadır. Yukarıda belirtilmiş olduğu üzere “Sopası büyük olanın kendi gerçeklik tanımlarını dayatma şansı daha da büyüktür” (Berger ve Luckmann, 2008) önermesinden de anlaşılacağı üzere, bir gerçekliğin oluşmasında iktidara sahip olan yapılanma, belirleyici rol almaktadır. Gerçekliğin bu bağlamda inşasında ise dilin iktidar tarafından biçimlendirilmesi önemli bir yere sahiptir.

Her şeyden önce dil, toplumsal bir varlıktır ve içinde bulunduğu toplumun bir ürünüdür. Başlangıçta dil, toplum tarafından üretilmiş olsa da dil, bir noktadan sonra bireyi üretmeye başlamaktadır ve toplumu egemen düşünüş bağlamında biçimlendirmektedir. Bu noktada dilin varlığının en önemli unsuru uzlaşımlar bütünü olmasıdır (Saussure, 1998: 38). Uzlaşımaya dayanmayan bir dilin varlığından söz edilememektedir. Dildeki her bir sözce, üzerinde mutlak bir uzlaşımı gerektirir aksi halde dil üzerinde bir iletişim kurulamaz ve dil, dil olma özelliğini kaybeder. Dolayısıyla dil, bir noktada toplumsallığın bir göstergesi olarak nitelendirilmektedir.

Bir coğrafyada dil varsa orada mutlak surette bir toplum bulunmaktadır. Toplumun varlığı ise zorunlu olarak iktidarı gerektirmektedir ve dil-iktidar ilişkisi, bu bağlamda kurulmaktadır. Dil, bireylerin kendi aralarındaki iletişiminin yegane aracı olduğu gibi iktidar yapıları ile bireyler arasındaki ilişkinin de aracıdır ve iktidarın kurulmasında dil, büyük bir öneme sahiptir. İktidar, dili üretmiş olduğu söylemlerle etkin bir şekilde kullanmaktadır ve toplumsal gerçekliği, söylemler aracılığıyla koordine etmektedir. Dil, bu bağlamda söylemin kurucu unsuru olarak işlev görmektedir.

### **1.3.2. İdeoloji ve Söylem**

Söylem, genellikle iktidar mekanizmalarıyla birlikte anılan, genelde iktidarın söylemi üzerinden analiz edilen bir kavramdır. Temel anlamıyla söylem, söyleyiş, seslenme ya da telaffuz anlamına gelmektedir (Türkçe Sözlük, 1998: 2021) fakat söylem bu ifadelerden çok daha fazlasına işaret etmektedir. Öncelikle söylem, gerçekten de

iktidarla ele alınması gereken bir kavramdır. Bireylerin olağan dili kullanarak söylem üretebilmeleri mümkündür ancak gerek bir disiplin olarak sosyal bilimler için gerekse de yapılmış olan bu çalışma için söylem kavramı, iktidarlar ve egemen güç odaklarıyla birlikte ele alınmaktadır.

Söylem hususunda asıl önemli nokta, söylemin üretilmesi konusudur. Söylem, üretilen, kurgulanan bir dilsel olgudur. Gündelik dildeki konuşmalardan, siyasi retoriğe kadar her alanda söylem üretilmektedir ancak asıl odaklanması gereken nokta, söylemin iktidar mekanizmalarından tarafından üretilmesi ve toplumdaki hakim değerlerin yeniden üretilerek, toplumsal gerçekliğin inşa edilmesindeki rolünün analiz edilmesidir. Foucault'a göre, söylem ele geçirilmesi gereken bir güçtür, söylemi üreten, düşünceleri de ele geçirir ve iktidarını pekiştirir. Dolayısıyla söylem, arzu edilen bir olgudur (Foucault, 1993: 11). Söylem ayrıca bir mücadele alanıdır ve iktidarlar, söylemi üretebilmek adına yarışır. Nitekim Foucault'un da belirtmiş olduğu üzere herkes, her şeyi söyleyemez ve her konuda söylem üretemez ve nitekim her şeyden her koşulda da söz edilemez (Foucault, 1987: 23).

Söylem, iktidar mekanizmasıyla ilintili olduğu için, toplumu ve toplum bilincini şekillendirmede etkin bir unsur olarak kabul edilmektedir. Toplumsal söylemi belirleyen güç, bir noktada toplumsal bilinci de belirleyeceği için iktidar mekanizmaları, söylemin tek üreticisi olmayı arzularlar (Çoban, 2003: 259).

Foucault, söyleme dair sınırlandırma yapmaktadır ve söylemi üreten belli bir iktidar mekanizması olduğuna işaret etmektedir. Dolayısıyla söylem ve iktidar tıpkı dil ve iktidar ilişkisinde olduğu gibi birbirleriyle ilintili olarak varolmaktadırlar. İktidar, söylem üreten unsur olarak kalmak ister ve söylemi mücadele alanı görüp, sınırlarını belirleyerek, söylem üretimini tekelinde buldurmak istemektedir. Bunu da çeşitli yollarla yapmaktadır ve söylem, bu noktada ideoloji taşıyıcısı olarak da karşımıza çıkmaktadır. Söylem, Noam Chomsky'nin kavramsallaştırmasıyla rızanın üretilmesinde, Gramsci'nin kavramsallaştırdığı üzere hegemonyanın kurulmasında da aktif rol oynamaktadır.

Hegemonya, iktidar söyleminin önünü açtığı ve iktidar karşısında yer alan bireylerin hakim paradigmaya uyumunu gerektirdiği için önemli bir kavramdır. Toplumsal gerçekliğin oluşturulması noktasında, hegemonya kavramı önemli bir yer tutmaktadır.

### 1.3.3. İdeoloji ve Hegemonya

Hegemonya kavramı, iktidar analizi ve ideolojinin etkilerini saptayabilmek adına önemli bir yere sahiptir. Hegemonya, ideolojinin açtığı yolda söylem birlikteliğiyle ve çeşitli iktidar mekanizmalarıyla sağlanan bir olgudur. Hegemonya kavramının kavramsal kökenine bakıldığında Yunanca bir sözcük olan *hegemonia* kavramından geldiği görülmektedir ve anlamsal olarak bir toplum içerisindeki belirli bir grubun, diğer grup üzerindeki otoritesi anlamına gelmektedir (Çoban, 2013: 50). Sonraki aşamada hegemonya kavramı, siyasi bir anlam kazanarak, birçok kuramcı tarafından çalışılmıştır ve bunlardan en önemlisi hatta hegemonya kavramının içeriğini dolduran İtalyan düşünür Antonio Gramsci'dir.

Gramsci, hegemonya kavramını Lenin'den ödünç alıp, marksist bir temele oturtur ve geniş bir çerçevede kavramsallaştırır. Gramsci'ye göre, hegemonya egemen grupların, diğer gruplar üzerindeki rıza üretimine dayalı iktidarını ifade etmektedir (Çoban, 2013: 50). Rıza kavramı, burada önemli bir yere sahiptir çünkü hegemonya, kaba güce dayanarak kurulan bir egemenlik olarak görülmemektedir. Hegemonyada önemli olan unsur, tabii olanların rızalarının olmasıdır dolayısıyla hegemonya, ideoloji ile birlikte işlerlik kazanmaktadır. İdeolojinin içerimlenmediği bir hegemonyadan bahsetmek mümkün değildir. Hegemonya, bu noktada ideoloji ile ortaklık içerisindedir ve egemen iktidarın, egemenliğini koruyabilmesi hatta sürdürebilmesi için yeniden üretilmesi ve daimi olarak aktif kılınması gerekmektedir (Çoban, 2013: 55).

Hegemonya, bitmiş ve ya da bitecek bir şey değildir, sürekli yinelenmeye ve yeniden üreilmeye muhtaçtır. Fakat bu birlikteliğe bir şerh düşülmesi de gerekmektedir. Eagleton'a göre, hegemonya, hiçbir suretle zora dayanmazken ideoloji, bazı durumlarda zora başvurup, kendisini dayatabilir ve buna örnek olarak da Güney Afrika'daki ırkçı

ideolojinin işleyişini göstermektedir (Eagleton, 1996: 162).<sup>4</sup>

Hegemonya kavramı, egemen grubun rızaya dayalı bir iktidar kurması açısından önemli olup, toplumsal gerçekliğin inşa edilmesinde de etkin bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda ele alındığında toplumsal gerçekliğin, kurulmasında Wilhelm Reich'in "Kitleler aldatılmadı, faşizmi arzuladı" sözü önem kazanmaktadır çünkü Hitler Almanya'sında faşizme dair güçlü bir rıza üretme mekanizması bulunmaktaydı. Düşman yaratma ve ötekinin üzerinden inşa edilen o dönemki hakim söylem, Yahudilerin ve diğer azınlıkların toplumun bütününe zarar verdiği yönündeydi. Kitleler, bu doğrultuda inşa edilen toplumsal gerçekliğe rıza gösterdiler ve bu olgu da Gramsci'nin rızaya dayalı hegemonya kavramıyla açıklanabilmektedir. Hegemonya, iktidar ve toplumsal gerçekliğin kesiştiği en önemli nokta ise ideolojidir ve hegemonya da bir noktada ideoloji ve ideolojik aygıtlar üzerinden kurulmaktadır. İdeoloji kavramı ve toplumlar genelindeki işlerliği, yapılmış olan bu çalışma açısından büyük önem arz etmektedir.

#### 1.4. İdeolojik Aygıt

Althusser'e göre, toplumsal ilişkilerin taşıyıcısı ve bireyleri toplumsal özne olarak kurgulayan şey ideolojidir (Althusser, 1994: 10). Bu noktada ideoloji, toplumsal gerçekliğin kurucu unsurlarından birisidir. Toplumsal gerçekliğin kurulmasında ve hegemonyanın sağlanmasında ideoloji, önemli bir yere sahiptir. Althusser, ideolojiyle ilgili çalışmalarında tıpkı hegemonya kavramında görüldüğü üzere, ideolojinin baskıya başvurmayan yanına işaret etmek üzere Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA) kavramsallaştırmasına gitmektedir. Althusser'e göre, iktidarlar DİA'lar sayesinde hakim ideolojiyi toplumda yeniden üretirler ve iktidarlarını bu şekilde sağlama alırlar. Althusser ideolojik aygıtları ise şu şekilde sıralamaktadır (Althusser, 1994: 33-34):

- a) Dini DİA (Kilise sistemi)
- b) Öğretimsel DİA (Özel ve devlet okulları sistemi)

---

<sup>4</sup> Terry Eagleton verdiği örnekte, Güney Afrika Cumhuriyeti'nde, siyah-beyaz ayrımcılığına dayalı "apartheid"i kastetmektedir. Beyaz azınlığın yönetimi elinde bulundurduğu ve siyahilere karşı sistemli bir şekilde ırkçılık yaptığı uygulamalarda, ideolojinin zora başvurduğu da gözlemlenmektedir. 1913 tarihli Land Act (Land Kanunu), siyahilerin yaşam alanlarını belirlemekteydi. Yönetimin ve sivil beyaz halkın, siyahilere karşı yürütmüş olduğu sistemli şiddet faaliyetleri, ideolojinin zaman zaman kaba "şiddete" dayandığını göstermektedir.

- c) Aile DİA'sı
- d) Hukuk DİA'sı
- e) Siyasal DİA (Değişik partileri de içeren siyasal sistem)
- f) Sendikal DİA
- g) Haberleşme DİA'sı (Basın, radyo-tv)
- h) Kültürel DİA (Edebiyat, sanat-spor)

Althusser, bu tarz ideolojik aygıtların karşısına bir de *Devletin Baskı Aygıtları*'nı koyar ve onları da şu şekilde sıralar : hükümet, polis, ordu, mahkemeler ve hapishaneler (Althusser, 1994: 33). İdeolojik aygıtlar ve baskı aygıtlarının farkı ise baskı aygıtlarının adından da anlaşıldığı gibi temel olarak güce dayanmasıdır. İdeolojik aygıtlar, tıpkı hegemonyada görüldüğü gibi rızayı üretmeye çalışır dolayısıyla güç kavramını aleni bir şekilde kullanmaz. Bu noktada Althusser şerh düşerek, baskı aygıtları da olsalar tamamıyla şiddete dayanmazlar ve zaman zaman ideolojiden faydalanarak işlevlerini sürdürürler. Aynı şekilde ideolojik aygıtlar bütünüyle şiddet kullanımından soyutlanmış değildir, Althusser'e göre, ideolojik aygıtlar da son kertede güç kullanabilirler ama bu yine de somut bir güç ve baskı kullanımından ziyade daha yumuşatılmış ve sembolize edilmiş şiddettir (Althusser, 1994: 35).

İdeolojik aygıtlar ve ideoloji de toplumsal gerçekliğin inşasında önemli bir yer tutmaktadır. Her ne kadar Althusser, yapmış olduğu çalışmalarda açık bir şekilde toplumsal gerçekliğin ideoloji yoluyla oluşturulmasına dair çözümlerinde bulunmamış olsa da ideolojiye ve ideolojik aygıtlara dair sunduğu bakış açısı, toplumsal gerçekliğin inşasını da anlam olarak içerisinde barındırmaktadır. Mannheim'in fikirlerine tekrar dönülürse ideolojinin belli bir öğretiye ya da olguya yoğun bir biçimde bağlılık yaratması, bireylerin iktidar bilincini zayıflatabilecek gerçekliklerin doğal olarak daha fazla görülmemesi durumunu göstermektedir (Mannheim, 2002: 64).

Toplumsal gerçeklik de bu bağlamda ideolojiyle ortaklık içerisindedir çünkü inşa edilmiş gerçekliğin sorgulanmaması için ideolojik maskeler kullanılarak, Eagleton'un belirtmiş olduğu gibi gerekirse yanlış fikirler devreye sokularak, kurgulanmış gerçekliğin mevcudiyeti korunmaktadır. İdeolojik aygıtlar, toplumsal gerçekliğin inşa edilmesinde ve hegemonyanın kurulmasında önemli yere sahiptir.

Toplumsal gerçekliğin inşası sürecinde önem arz eden kavramları şu şekilde sıralanabilmektedir: iktidar, dil, söylem ve ideoloji. İktidar ilişkileri bağlamında dil-söylem ve ideoloji önemli bir sac ayağı oluşturmaktadır. İktidar, Foucaultcu bir bakışla genel bir ereve olarak ele alındığında dil-söylem-ideoloji üçlüsü, iktidarın ya da toplumdaki hakim grubun toplumsal gerçekliğin inşa edilmesinde kurucu öğeleri olarak nitelendirilebilir. Toplumsal gerçeklik, ideolojiden bağımsız dşnlemeyeceği gibi söylem de ideolojiden ayrı düşünülemez ve bu kavramların kapsamlayıcısı olarak da iktidar kavramı çatı bir kavram olarak toplumsal gerçeklik bağlamında önemli bir yer tutmaktadır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### İDEOLOJİK ARAÇ OLARAK SİNEMA

#### 2.1. Kitle İletişim Araçları ve İdeoloji

İletişim olgusu, sosyal bilimler ve medya çalışmaları açısından oldukça önem arz etmektedir. Özellikle günümüz enformasyon toplumlarında iletişim çalışmaları, büyük önem kazanmış olup, multidisipliner bir alan haline gelmiştir. Bunun gerçekleşmesinde ise şüphesiz ki, kitle iletişimi ve etkileri belirleyici olmuştur. Kitle iletişiminden önce genel bir iletişim tanımı yapılacak olursa Ünsal Oskay'a göre, iletişim (Oskay, 2011: 9);

Belirli bir coğrafya parçasında aynı doğa koşulları içinde varlıklarını sürdürmek için araç ve gereçler bulan, bu konuda çeşitli bilgiler üretmiş bulunan, bunları belirli işbölümü yöntemlerine göre kullanan, kendi aralarındaki bu işbölümünden kaynaklanan farklılaşmaları haklılaştırmak için çeşitli değerler ve inançlar üreterek toplumun farklı kesimlerini ortak üst kimlikler içinde kaynaştırmayı amaçlayan insanların etkinliğidir.

Görüldüğü üzere iletişim, insan etkinliklerinin tümünü kapsayan bir süreçtir dolayısıyla çatı bir kavramdır. Ancak iletişim, her ne kadar genel anlamda insan hayatının tüm yönlerini kapsamış olsa da toplumsal açıdan önem arz eden iletişim türü, kitle iletişimi olarak kabul edilmektedir. Kitle iletişimi, özü gereği kitlesel olup, belirli bir kaynaktan kitlelere aktarılan içeriklerin oluşturduğu sürece işaret etmektedir. Kitle iletişim araçlarının yardımıyla (radyo, televizyon, gazete ) şirket veya devlet kurumları gibi örgütsel yapılar, hazırlamış oldukları ürünlerle potansiyel olarak var olan kitlelerle ilişki kurmaktadır dolayısıyla kitlelere yönelik bu iletişim faaliyetine kitle iletişimi denilmektedir (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 16-17).

Kitle iletişimi, iletişimin her biçiminde olduğu gibi kaynak, alıcı ve mesaj birlikteliğine dayanmaktadır ve bu üçlü, genel itibariyle kitle iletişiminin özünü oluşturmaktadır. Yapılmış olan bu çalışma için önemli nokta ise kitle iletişim

faaliyetlerinin sürdürülmesini sağlayan kitle iletişim araçlarının ideolojik perspektiften ele alınmasıdır. Kitle iletişimde kaynak ve alıcı arasında yer alan mesaj taşıyıcı kanallara, kitle iletişim araçları denilmektedir. Gazete, radyo, televizyon, sinema ve dergi gibi araçlar, kitle iletişim araçları olarak kabul edilmektedirler. Her kitle iletişim aracı, bir noktada belirli bir ideolojik ruha sahiptir ve toplumsal da bir unsur olmasının verdiği özellikle toplumdaki hakim ideolojiden bağımsız bir kitle iletişim aracının varlığı düşünülememektedir.

İletişim, özü gereği toplumsal nitelik göstermektedir ve Althusser'e göre, toplumsallığın belirleyicisi de ideoloji olduğu için iletişim süreçleri, ideolojiden ayrı ele alınamamaktadır. Althusser'in ideolojiyi, bireyi çağıran ve özne olarak kurgulayan bir yapı olarak betimlemesi, iletişim söz konusu olduğunda da geçerliliğini sürdürmektedir. Her iletişim faaliyeti, bir seslenme ve çağırma edimidir dolayısıyla ideoloji ve iletişimin birlikte ele alınması gerekmektedir. İletişim, birisine seslenir ve seslendiği kişiyi toplumsal bir bağlam içine yerleştirir (Fiske, 1996: 223-224). Kitle iletişimi de tıpkı Althusser'in ideolojiyi, polis örneğini vererek, bireye "hey siz oradaki" diye seslenmesiyle bireyi, bir özneye dönüştürücü süreç olarak tanımlaması gibi (Althusser, 1994: 63) iletişim de bireyleri belirli bir bağlama çağırır ve çağırış şekliyle beraber iletmek istediği mesajı bireye aktarmaktadır.

Kitle iletişim araçları, içerisinde belirli bir ideoloji barındırmaktadır ve bu ideolojiyi aktararak, toplumda bir biçimlendirici işlev sergilemektedir. Kitle iletişim araçlarının ideoloji ve iletişim bağlamında iki boyutu bulunmaktadır. Birinci boyut, salt anlamıyla belirli mesajların hedef kitlelere aktarılmasıyken; ikinci boyut, kitle iletişiminin ideolojik ve gerçekliğin inşa edilmesindeki araçsal boyutu olarak görülmektedir. İdeolojinin aktarıcısı kabul edilen ve gerçekliğin inşa edilmesi hususunda kilit bir role sahip olan kitle iletişim araçları, bir noktada dilsel göstergelerle bu ideolojik aktarımı yapmaktadırlar. İdeolojik olmayan bir göstergenin varlık gösteremeyeceği ve göstergenin olduğu her yerde, bir ideolojinin olduğu (Voloşinov, 2001: 49) önermesinden hareket edilirse kitle iletişim araçları, ideolojinin taşıyıcısı olarak işlev görmektedirler. Kitle iletişim araçları, toplumsal gerçekliğin kurgulanmasında ve hakim paradigmanın yaratılmasında, ideolojik aktarım yapmaktadırlar.

Kitle iletişim araçlarına dair birçok araştırma yapılmıştır ve yapılmaya devam etmektedir. Gerek kitle iletişim araçlarının izler kitle üzerindeki etkisini araştıran etki araştırmaları gerekse de egemen paradigmanın incelendiği çalışmalar, bu noktada ufuk açıcı nitelik göstermektedir. Kitle iletişimine dair ilk araştırmalar 19. yüzyılın sonlarına denk düşmektedir ve bu araştırmaların kuramsal çerçevesini genellikle psikoloji, sosyal-psikoloji, sosyoloji, siyaset bilimi ve kültürel antropoloji gibi sosyal bilimlerdeki yaklaşımlar belirlemiştir (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 33). İletişim alanındaki incelemeler, genellikle 1940 ve 1960'lı yıllar arasında gerçekleştirilmiştir. Kitle iletişimine dair ilk araştırma, Harold Laswell'in 1927 yılındaki *Dünya Savaşında Propaganda Teknikleri* isimli yapıtıdır (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 45) ve bu çalışma, kitle iletişim araçlarına yönelik çalışmaların öncülü konumundadır.

1940'lı yıllara gelindiğinde ise kitle iletişim araştırmalarında anayol yönelimi belirlenmeye başlamıştır. Bu araştırmalarda, etkinin doğasıyla ilgili kuramsal varsayımlar üretilmeye çalışılmıştır. Schramm, Lerner, Pool, Pye, DeFleur, Lasswell, Ball-Rokeach, Bauer, Katz, Festinger, Greenberg, Lang ve McLeland gibi isimler bu akımın temsilcileri arasında yer almaktadırlar. (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 46).

Görüldüğü üzere kitle iletişimine ve kitle iletişim araçlarına dair gerek Kıta Avrupa'sında gerekse de Amerika Kıtası'nda birçok yaklaşım geliştirilmiştir. Kitle iletişimine dair görece en önemli fikirler ise Frankfurt Okulu düşünürleri tarafından geliştirilmiştir. Frankfurt okulu düşünürlerinden Theodor Adorno'ya göre, kitle iletişim araçları, gerçekte ne kitlelerle ne de kitle iletişim araçlarının gelişen tekniğiyle ilgilidir; aksine onları dolduran ruhla, sahiplerinin sesiyle ilgilidir diyerek, kitle iletişim araçlarının ikinci boyutu olan ideolojik aktarım hususuna dikkat çekmiştir (Adorno, 2003: 77). Kitle iletişim araçları, bir ideoloji aktarıcısı olmasının yanında aynı zamanda birer kanaat oluşturucu görevi de görmektedir. İnşa edilmek istenilen toplumsal gerçekliğin doğrultusunda kanaatler oluşturmak, bu hususta kitle iletişim araçlarının ikinci boyutuyla ilgili bir durumdur.

İletişim biliminin öncü isimlerinden Harold Lasswell, kitle iletişim sürecinin toplumda üç temel işlevi olduğunu belirtmektedir (Lasswell'den akt. Mattelart, 2013: 33):

- a) Bir topluluğun ya da onu oluşturan tarafların değerler sistemini bozabilecek ya da etkileyebilecek her şeyi bildirme yoluyla çevrenin gözetimini yapmak
- b) Çevreye karşı bir yanıt geliştirmek için toplumu oluşturanlar arasındaki ilişkiyi sağlamak
- c) Toplumsal mirası aktarmak

Lasswell'in belirtmiş olduğu üzere kitle iletişiminin bu üç temel işlevlerinden sonuncusu olan toplumsal mirası aktarmak işlevi, beraberinde ideolojiyi ve hakim düşüncüyü de getirmektedir ve toplumsal gerçekliğin inşa edilmesinde bu özellik önem kazanmaktadır. Toplumsal gerçeklik, dil ve kültürün birleşimiyle oluşmaktadır. Toplumsal mirasın aktarılması, bir noktada yaratılan gerçekliğin de aktarılması anlamına geldiğinden dolayı kitle iletişim araçları, toplumsal gerçekliğin oluşturulması noktasında önemli bir yer tutmaktadırlar.

## **2.2. Kitle İletişim Araçları ve Gerçekliğin İnşası**

Kitle iletişim araçları, temelde kitle iletişimi olgusunu gerçekleştirmektedirler ve kitle adı verilen insan topluluklarına yönelik bir akış sağlamaktadırlar. Dolayısıyla kitle iletişim araçlarının etkileri ve faaliyetleri, toplumsal özellik göstermektedirler. Televizyon programları, radyo yayınları veya basılı dergi ya da kitaplar, geniş kitlelere hitap etmek amacıyla hazırlanmaktadırlar ve kitlelerin beğenisine sunulmaktadırlar. Bu nedenden ötürü, kitle iletişim araçları ve toplum arasında bir ilişki bulunmaktadır. Kitle iletişim araçları, bir yandan topluma bilgi aktarırken, diğer yandan da birtakım duygu ve düşünceleri besleyip büyütürken, belirli bir gerçeklik formu inşa etmektedirler.

Kitle iletişim araçları, toplumsal hayatta önemli bir yer tuttıkları için, kitle iletişim araçlarının sunduğu şeyler olumlu ya da olumsuz anlamda toplum üzerinde etki yaratmaktadırlar. Kitle iletişim araçlarının kendisine hayranlıkla bakılır ve kitle iletişim araçları taşıyıp aktarmış oldukları fikirlere ve kişilere statü kazandırır (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 121).

Kitle iletişim araçları, ayrıca toplum genelinde kanaat oluşturma ve belirli fikirleri enjekte etme görevini de yerine getirmektedirler. Kitle iletişim araçları, etki alanının

genişliğinden dolayı hiçbir şekilde salt bilgi sunmamaktadır. Sunduğu bilginin ya da içeriğin yanında birtakım algı kalıplarını da hedef kitlesine aktarmaktadır. Dolayısıyla kitle iletişim araçları, toplumsal gerçekliğin oluşturulmasında teknolojinin de gelişmesiyle birlikte kendisine önemli bir yer edinmiştir.

Kitle iletişim araçları, George Gerbner'in teorisine göre, bir yetiştirme işlevini yerine getirmektedir. Gerbner, yaptığı çalışmalarda buna *kültürel ekme*, diğer bir ifadeyle *kültivasyon* kuramı adını vermektedir. Gerbner, uzun yıllar süren çalışmalar sonucunda kitle iletişim araçlarının bireyler üzerindeki etkisine dair etkileyici saptamalarda bulunmuştur. *Kültürel ekme* kuramı da bu uzun soluklu çalışmaların sonucunda ortaya çıkmış bir kuramdır ve toplumsal gerçekliğin oluşturulması süreci ile yakından ilgilidir.

Kültürel ekme kuramına genel hatlarıyla bakılırsa, kitle iletişim araçları, özellikle de televizyon, belirli düşünce kalıplarını ve mesajları, izleyiciye sunar ancak bu sunuş beraberinde birtakım biçimlendirici etkileri de getirmektedir. Gerbner'e göre, üretilen her mesaj, fiziksel ve toplumsal ilişkilerin, tarihsel ve toplumsal belirlenmiş somut ifadesidir (Gerbner'den akt. Morgan, 2014: 17). Üretilen her mesaj, toplumsal gerçeklikten ve hakim düşüncelerden izler taşımaktadır. Bu mesajlar, kitle iletişim araçlarıyla tekrar tekrar sunularak, bir yanılgı oluştururlar ve hedef kitlelerin gerçek olarak kabul etmesine yol açarlar bu nedenden ötürü Gerbner, bu sürece *kültivasyon*, ekme süreci adını vermektedir.

Kitle iletişim araçlarını genel olarak bir hikaye anlatıcısı (storyteller) olarak tanımlayan Gerbner, kitle iletişim araçları aracılığıyla sunulan ve anlatılan hikayeleri, otoriteyi teyit eden ve farklı yollardan iktidarın dağılımını sağlayan unsurlar olarak ele almaktadır (Gerbner'den akt. Morgan, 2014: 19). Toplumsal gerçeklik tam da bu noktada sorunsallaşmaktadır. Kitle iletişim araçları, aktardıkları içeriklerle toplumsal bir gerçeklik alanı inşa ederler ve bu yapay gerçeklik, sürekli yinelenerek Gerbner'in tabiriyle söylenecek olursa izleyici ya da hedef kitlenin zihnine ekilmektedir. Bu durum da toplumsal gerçekliğin hedef kitle ile ilişkisine işaret etmektedir.

Bireyler, bildiklerinin- bildiğini sandıkları şeylerin esasında çoğunu bireysel

olarak deneyim etmemektedirler, duydukları ya da anlattıkları hikayelere dayanan şeyleri bilmektedirler (Gerbner'den akt. Morgan, 2014: 19). Bu hikayeler ise kitle iletişim aracılığıyla kitlelere aktarıldığı için, kitle iletişim araçları, bireylerin gerçeklik algılarının şekillenmesinde birer özne görevi görmektedirler. Toplumsal gerçekliğin oluşturulması sürecinde ise kitle iletişim araçlarının bu rolü ön plana çıkmaktadır. Searle'in belirtmiş olduğu ve toplumsal gerçekliğin yapısal unsurları sayılan üçlü sac ayağı, *kolektif niyetlilik, işlev yükleme ve kurucu kurallar* bu bağlamda kitle iletişim araçları aracılığıyla etkinlik kazanmaktadır. Kitle iletişim araçları, sundukları mesajlar aracılığıyla belirli bir olguya kolektif niyetlilik kazandırabilmektedir. Dolayısıyla kitle iletişim araçları ile toplumsal gerçekliğin oluşturulması süreci birlikte ele alındığında anlam kazanmaktadır.

Toplumsal gerçekliğin oluşturulması süreci birinci bölümde belirtildiği üzere dil ve kültürle yakından ilişkilidir ve bu yakın ilişkinin altını çizmekte olan Gerbner'e göre, kültür, bireylerin varoluş, öncelik ve değer kavramlarını biçimlendiren sembolik bir teşkilatlanmadır. Bireyler, kültürden neyin ne olduğuna, neyin iyi neyinse kötü olduğuna dair kavramları edinmektedirler (Gerbner, 2014: 315). Kültürü bir noktada şekillendiren kitle iletişim araçları, bireyin gerçeklik algısını da şekillendirmektedir ve toplumsal gerçekliği oluşturarak, kolektif düşünüşü belirlemektedir. Tüm bu savlardan hareketle kitle iletişim araçları ile toplumsal gerçeklik arasındaki yakın ilişki, açıkça görülmektedir. Hakim düşüncenin aktarılmasında ve toplumsal gerçekliğin oluşturulmasında kitle iletişim araçları, belirleyici olarak görülmektedir. Kitle iletişim araçlarının taşıdığı ideoloji ve iktidar ruhu aracılığıyla toplumsal gerçekliğin oluşturulmasında etkili oldukları kabul edilmektedir.

### **2.2.1. Kitle İletişim Araçları ve Algı**

İletişim çalışmalarında önemli bir yere sahip olan algı kavramı, bireyin dış dünya ile kurduğu ilişkilere dair birçok noktaya temas etmektedir. Algılama, beş duyu organına ilaveten hissetme duygusunun da devreye girmesiyle dış dünyadan bilgilerin elde edilmesi süreci olarak nitelendirilmektedir (İnceoğlu, 2010: 68). Bireyler, gündelik hayatta somut ya da soyut olmak üzere birçok olguyu deneyimlemektedirler. Bu noktada algının bireylerin dış dünya ile giriştikleri eylemleşme sonucunda oluştuğu söylenebilir

(İnceoğlu, 2010: 87). Dış dđnyadan gelen uyarılara karşı bireylerin mevcut konumu ve uyarana cevap olarak geliştirmiş oldukları tepkiler, algının alanına girmektedir. Algı, bir ya da birkaç duyum aracılığıyla beynin ilgili noktalarına aktarılan uyarının yorumlanması/anlamlandırılması süreci olarak da tanımlanmaktadır (Morgan, 2011: 242). Dış dđnyadan gelebilecek herhangi bir uyarana karşı olarak geliştirebilecek tutumlar, algılarla ilintilidir (İnceoğlu, 2010: 87) bu nedenden ötürü algılama düzeyinin bireylerin tutumlarını belirlediği söylenebilmektedir.

Algıların etkilenmesinde ve şekillendirilmesinde etkili birçok faktörün varlığı kabul edilmektedir ancak özellikle günümüz toplumlarında, kitle iletişim araçlarının algı üzerindeki etkisi oldukça dikkat çekmektedir. Bu bağlamda son dönemlerde sıkça telaffuz edilen algı yönetimi olgusuyla karşılaşılmaktadır. Algı yönetimi, birtakım aktörler tarafından çeşitli araçlar yardımıyla hedef kitlenin algısının şekillendirilmesi olarak tanımlanmaktadır (Elsbach, 2003: 298).

Belirli bir ideoloji ya da kurum adına faaliyet gösteren aktörlerin, hedef kitle üzerinde algının şekillendirilmesine dair gerçekleştirdikleri tüm faaliyetler, algı yönetimi kapsamında değerlendirilmektedir. Kitle iletişim araçları ve özellikle de sinema, hedef kitlenin algısının şekillendirilebilmesi adına önem teşkil etmektedir. Belirli bir ideoloji doğrultusunda algının şekillenebilmesi için kitle iletişim araçları, etkili olarak kullanılmaktadır. Hedef kitlenin algısının şekillendirilmesi, aynı zamanda tutum ve davranışları da şekillendirmektedir. İktidar mekanizmaları, hakim paradigmaya dair olumlu algının oluşturulması hususunda, kitle iletişim araçlarını kullanmaktadırlar.

Algının şekillendirilmesinin/yönetilmesinin arkasında yatan en temel güdülerden birisi, hedef kitlenin davranış/tutumlarının istenilen şekilde etkilenmesi olarak kabul edilmektedir (Siegel, 2005: 118). Olgulara ya da olaylara karşı hedef kitlenin algısının şekillendirilmesinin belirli bir amaca hizmet ettiği söylenebilir ki, bu noktada ideolojik bakış devreye girmektedir.

İktidar yapılarının ideolojik perspektifi, kitle iletişim araçları aracılığıyla kitlelere aktarılmaktadır. Oluşturulmak istenilen toplumsal gerçeğliğin, algı ile ilişkisi söz

konusudur. Belirli bir toplumsal gerçeklik formunun inşa edilmesi, aynı zamanda algının da o doğrultuda şekillendirilmesini gerektirmektedir. Bireylerin algıları ve algıları temelinde gelişen tutum ve davranış kalıplarının, inşa edilmek istenilen toplumsal gerçeklik formuyla çelişmemesi adına, algının şekillendirilmesi gerekmektedir. Bu amaca ilişkin kitle iletişim araçları, önemli sayılabilecek bir görevi icra etmektedirler. Hedef kitlede yaratılmak istenilen etkiye uygun bir biçimde hazırlanan içerikler, kitle iletişim araçları aracılığıyla yeniden üretilerek algıyı şekillendirmektedir.

### 2.3. Kitle İletişim Aracı Olarak Sinema

Sinemanın insanlık tarihinde kaplamış olduğu zaman dilimi çok küçük olsa da etkileri bu zamansal sınırlılıktan çok daha büyük ve geniştir. Bu durum, sinemanın kitlesel bir işlevi olmasından ve toplumla bizzat yakın temas içerisinde bulunmasından kaynaklanmaktadır. Sinema, bir kitle iletişim aracıdır ve kitlelere anlatılar sunmaktadır. Sinema, bir sanat formu olduğu gibi aynı zamanda kitlesel bir araçtır ve toplumsal düzlemde etki alanına sahiptir.

Etimolojik kökenine bakıldığında sinema (cinema) sözcüğü, sinematografi (cinematographie) sözcüğünden gelmektedir. Yunanca bir kökene sahip olan bu sözcük, *kinema* ve *atos* yani *hareket* ve *yazmak* kelimelerinden türemiştir ve hareketi yazan, hareketi saptayan, anlamına gelmektedir (Özön, 2008: 3). Nijat Özön'e göre, sinema sözcüğü, zamanla filmlerin gösterildiği yer, sinema çalışmalarının tümü ve sinema endüstrisi kavramlarını karşılamaya başlamış olsa da sinema denilince akla gelmesi gereken asıl nokta devinimi, hareketi yazmak ve saptamaktır (Özön, 2008: 4). Dolayısıyla sinema, hareket eden nesnelerin fotoğraflarının art arda sıralanarak hareketli görüntüyü aktarması olarak tanımlanmaktadır. Sinema, görsel bir yanılsama üzerine kuruludur. Ekranda görülen görüntüler, aslında bir hareketin sürekliliği değil fotoğrafların peş peşe eklenmesiyle ve bu fotoğrafların hızlı bir şekilde döndürülmesiyle elde edilmektedir. Belirli bir anı betimleyen fotoğraflar hızlı bir şekilde hareket ettirildiğinde görüntüler arasında bir süreklilik algısı oluşmaktadır ve hareketin bu sürekliliği film görüntülerini oluşturmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2008: 10).

Sinemanın başlangıç evresine göz atıldığında üç önemli isim ön plana çıkmaktadır. Bunlardan ilki Thomas Alva Edison, diğer ikisi ise Auguste ve Louis Lumiere kardeşlerdir. Thomas Alva Edison, genel olarak telgraf, gramofon ve elektrik ampulü icat eden isim olarak bilinmektedir ancak Edison, sinema cihazına dair çalışmalar da yapmıştır. Tasarlamış olduğu aygıt, - sonradan adı kinetograf olacak- sinema tarihi açısından da bir milat olma özelliği taşımaktadır.

Thomas Alva Edison, hareketin çözümlendikten sonra birleştirilmesi konusunda da ilgilendi ve 1888 yılında tanıştığı Muybridge ile böyle bir şeyin olabilirliği üzerinde çalışmalarda bulundu. 1889 yılının sonuna doğru ise filmin iki kenarına açılmış deliklere giren tırnaklarla ilerlemesini sağlayan bir alet icat etti. Bu alet, poz verme sırasında filmin hareketini kesiyor ve sonrasında yeniden ilerleterek bir sonraki karenin etkilenmesine imkan sağlıyordu. Edison, kinetograf adını verdiği alıcıyla kinetoskop adını verdiği göstericininin 1891 yılında patentini aldı. Bu iki aletin de kenarlarında delikler bulunuyordu ve 35 mm film kullanmaktaydılar. 25x19 mm ebatındaki her bir film karesinin iki yanında dört adet delik bulunmaktaydı ve kinetoskop, büyük bir tahta kutuydu. Bu kutunun üzerindeki bakaçtan bakan kişi, kutunun içerisinde bulunan ve 15 metre uzunluğundaki filmi izleyebiliyordu ve bu gösteri, ortalama yirmi saniye sürüyordu (Teksoy, 2009: 28-29).

Edison'un tasarlamış olduğu cihaz, sinemanın her ne kadar öncülü kabul ediliyor olsa da sinema tarihçileri sinemanın "babası" olarak Lumiere Kardeşleri kabul etmektedirler. Günümüz anlamındaki ilk modern sinema gösterimi Auguste & Louis Lumiere kardeşler tarafından yapılmıştır. Lumiere kardeşlerin babaları, Antoine Lumiere, başlarda resim öğretmenliği yapmaktayken sonraki dönemde Lyon'da fotoğrafçılık yapmaya başlamıştır. Paris'e düzenlemiş olduğu bir iş gezisi sırasında Edison'un seri üretimle satmaya başladığı kinetoskopu 6 bin franga satın alarak Lyon'a getirir. Bu kinetoskop aleti, yukarıda da belirtildiği üzere tek kişiliktir ancak Lumiere kardeşler, bu aygıttaki görüntüyü büyüterek perdeye yansıtmanın yolunu ararlar. 1894 yılında Lumiere kardeşler ilk kez sinematografıyı tasarlarlar ve bu cihaz, Edison'un cihazının aksine hem alıcı hem de gönderici işlevi görmekteydi. Görüntüleri gerçeğe yakın ve hızlı bir şekilde perdeye yansıtmayı başaran Lumiere kardeşler, 13 Şubat 1895 yılında patentini almayı

başarırlar ve 22 Mart 1895 yılında da Paris’te Ulusal Sanayii Destekleme Derneği’nde ilk gösterimlerini yaparak, sinema serüvenini başlatırlar (Teksoy, 2009: 30-31).

Sinemanın başlangıç dönemine ve kavramsal kökenine baktıktan sonra bir kitle iletişim aracı olarak sinemanın özelliklerinden bahsetmek toplumsal gerçekliğin sinema aracılığıyla oluşturulması açısından önem arz etmektedir. Her şeyden önce sinema, bir iletişim ve bildirişim aracıdır. Sinema, kullanmış olduğu görsel-işitsel öğelerle duyguları, düşünceleri ve kanaatleri dünyanın dört bir yanına yayabilir (Özön, 2008: 7). Ayrıca sinema , bir tüm sanattır, sanatların en gencidir, yedinci sanat formudur ve sanatların bir birleşkesidir. Sinema, ayrıca bir propaganda aracıdır; sinema, görüntülerin ve sesin istenildiği gibi kullanılabilmesi olanağını taşıdığından dolayı propaganda araçlarının en güçlüsüdür (Özön, 2008: 8). Sinema, kitlelere yönelik içerikler ürettiği için gerek makro gerekse de mikro iktidar yapıları tarafından toplumsal gerçekliğin oluşturulmasında etkili bir biçimde kullanılmaktadırlar.

Sinema, her ne kadar bir eğlence, boş vakit aktivitesi olarak görülse de bu özelliklerinin yanında gizil olarak ideolojik bir güce sahiptir ve toplumların algıları üzerinde kullanılabilecek etkili bir silahtır. Sinema filmleri aracılığıyla oluşturulmak istenilen toplumsal gerçekliğe uygun içerikler, kitlelerin beğenisine sunulabilir ve bu görüşlere uygun temsiller kullanılarak toplumsal gerçeklik perçinlenmeye çalışılabilir. Filmler de içinde üretildikleri kültürden ve toplumdan ayrı düşünülemez için, bir filmde bahsederken aslında bir toplumdan, bir toplumdan bahsederken de aslında o toplumun filmlerinden bahsedilmektedir (Diken ve Laustsen, 2011: 35). Sinema, ister sanat formu ister bir kitle iletişim aracı olarak ele alınsın sinemayı, içinde bulunduğu toplumdan soyutlamak yanlış bir seçim olacaktır. Sinemanın doğasının tam anlamda kavranabilmesi adına, sinema ve toplum arasındaki ilişkinin önemini vurgulamak gerekmektedir.

Sinema, kültürel temsil esasına dayanmaktadır dolayısıyla bu kültürel temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak toplumsal iktidarın korunması bakımından da önem arz etmektedir. Ryan ve Kellner’e göre, sinema üretimleri, toplumsal dönüşümler amaçlayan ilerici hareketler için de vazgeçilmez bir kaynak oluşturmaktadır (Ryan ve

Kellner, 2010: 37). Bu hususta sinemayı, salt ilerici hareketler için değil belli bir toplumsal gerçekliğin oluşturulmaya çalışılmasında etkili bir araç olarak da ele almak gerekmektedir.

#### 2.4. Sanat Olarak Sinema

Sanata yönelik tartışmalar ve bireyler tarafından güdülen sanatsal kaygılar, insanlık tarihinin çok eski dönemlerine denk düşmektedir. İlkel olabilir ancak mağara duvarlarına resmedilen av sahneleri, birer sanat formu niteliği taşımaktadır. Aynı şekilde ağaç kabuklarından ya da hayvan derilerinden üretilmiş ilkel müzik aletleri de eski insan topluluklarının sanata karşı ilgi ve merakını göstermektedir. Zira insanlar, doğanın kendilerine sunduğu şeyleri salt seyretmek ya da tüketmekle yetinmemiş, doğayı taklit ederek, kendi zihinsel birikimlerinden de bir şeyler katıp, çeşitli sanatsal aktivitelerde bulunmuşlardır. Bu bağlamda sanat ve birey ilişkisi, çok eski dönemlere dayandırılabilir.

Sanatın bunca yıldır insan topluluklarına eşlik ediyor olması, sanatın ne olduğu üzerindeki düşüncelerin aynı zeminde buluşmasını sağlayamamıştır dolayısıyla da sanatın ne olduğuna dair genel geçer bir tanım bulunmamaktadır. Sanat, genel ifadelerle tanımlanacak olursa; bir boşkullanım, iletişim ve duyuş alanı olarak görülebilmektedir (Çakır, 2015: 24). James Monaco, sanatı tanımlanamayan olarak nitelendirir ve ekler ; sanat, insani faaliyetin öylesine geniş bir alanını kapsamaktadır ki, sanat, bir etkinlik olmanın ötesinde bir tutumdur (Monaco, 2002: 27). Sanata bir çerçeve çizip tanımlamak çok zordur ancak genel bir tanım yapmak gerekirse sanat, Latince bir kelime olan *artem* sözcüğünden türemiştir ve *artem*; beceri, hüner anlamına gelmektedir (Williams, 2012: 51). Bireylerin becerileri doğrultusunda fikirsel bir üretkenlik gerçekleştirerek, soyut düşüncelerden, somut nesnelere ortaya çıkartmaları, sanatın işlevine işaret etmektedir.

Sanatın ne olduğuna dair düşünceler üreten ve sanatı tanımlamaya çalışan en önemli düşünürlerinden birisi Antik Yunan filozofu Aristoteles'tir ve sanatı, doğanın bir taklidi olarak görmektedir. Aristoteles'in "mimesis" adını verdiği bu sanat-taklit ilişkisine göre, epos, tragedya, komedy ve şiir gibi sanatların bütünü genel olarak taklittir

(Aristoteles, 1987: 11). Aristoteles, insanların doğayı taklit ederek, sanat eseri üretebildiklerini söyler ve en iyi sanatçı, doğayı en iyi taklit edendir bu bağlamda en iyi sanat eseri de doğanın kendisi olmaktadır. Aristoteles'in düşünceleri, sanat felsefesinin gelişmesi ve sanatın ne olduğunun tanımlanması açısından önemli görülmektedir ve hala geçerliliğini sürdürmektedir. Birey, doğayı gözlemleyerek ve deneyimleyerek bilgi sahibi olmaktadır dolayısıyla da doğa ile sürekli bir ilişki içerisinde. Doğadan bilinçli ya da bilinçsiz şekilde edindiği deneyimleri, sanat formu haline getirmesi doğanın bir taklidi sayılmaktadır.

Antik Yunan'da yaşayanlar, sanat olarak yedi etkinliği bilmekteydiler : tarih, şiir, komedi, tragedya, müzik, dans ve astronomi (Monaco, 2002: 27). Sanat formları zamanla değişime uğrayıp, dönüşmüş olsa da (tiyatro, heykel, resim sanatı gibi) sanat etkinliği, özünde hiçbir zaman değişmemiştir ve temel dinamiklerini korumuştur. Nihayetinde sanat, bir üretim sürecidir ve özne gerektirmektedir. Sanatın öznesi olan insan, gerek doğadan edindiği gözlemlerle gerekse de yaşamsal deneyimleriyle harmanladığı sanatsal düşüncelerini yazılı, görsel ya da işitsel bir forma aktararak, sanat eserini meydana getirmektedir. Bu bağlamda sanat, bireyin toplumsal yönüyle ilintilidir ve bir noktada insanların etkileşim biçimidir.

Sanat, bireylerin kendileriyle ya da toplumla kurdukları bir etkileşim olarak ele alınabilir ancak bu bağlamda sanatın boyutuyla ilgili tartışmalar da ortaya çıkmaktadır. Sanatın toplum için mi yoksa sanat için mi olduğu klasikleşmiş tartışma, bu toplumsal ilişki biçiminin dışında kalmaktadır. Temel güdünün ne olduğuna bağlı olmaksızın sanat, bir etkileşim biçimidir. Althusser'e göre, sanat (Althusser, 2004: 103):

Bize dar anlamda bilgi vermez, yani bilginin yerini tutmaz ama onun bize verdiği şey bilgi ile özgül bir ilişki yürütür. Bu, bir benzerlik ilişkisi değil başkalık ilişkisidir. Sanatın ayırıcı niteliği gerçekliği andıran şeyi görmemizi, algılamamızı, duyumsamamızı sağlamasıdır.

Görüldüğü üzere Althusser, sanata insanlara bir bakış açısı kazandıran, farkındalık yaratan bir anlam yüklemektedir. Bu bağlamda sanat, etkileşim biçimi olmasının yanında eğitici bir niteliğe de sahiptir ve bireylerin estetik hazlarını doyurmakla beraber onlara

bakış açısı da kazandırmaktadır.

Edebiyatın, resmin, heykelin veya müziğin bir sanat formu olarak kabulü tartışma götürmezken söz konusu sinema olduğunda sanat olup, olmadığı hala tartışılmaktadır ve bu konuda bir uzlaşma sağlanamamıştır. Alim Şerif Onaran, sinemayı yeni bir sanat olarak görmektedir ve sinemayı, diğer sanat dallarının bir mirasçısı olarak konumlandırmaktadır (Onaran, 1986: 12-13). Sinema kuramcısı Rudolf Arnheim de, sinemanın bir sanat formu olduğunu ileri sürmekle birlikte film, resim ve müziğin sanatsal sonuçlar üretmek amacıyla kullanılabileceğini ama bu amaçlar için kullanılma zorunluluğu olmadığını belirtmektedir (Arnheim, 2002: 14). Arnheim, bu önermesini açıklamak için kartpostal örneğini kullanmaktadır. Renkli ve resimli kartpostallar sanat eseri değildir dolayısıyla bu amaç için de tasarlanmazlar. Aynı şey askeri geçit törenleri, marşlar ya da itirafa dayanan öyküler için de söylenebilir dolayısıyla sinema filmleri mutlaka sanatsal olmak zorunda değildir (Arnheim, 2002: 14). Her ne kadar üretilen filmlerin hepsi bir sanat eseri olmasa da sinemanın başlı başına bir sanat olduğunun kabul edilmesi gerekmektedir. Sinema, farklı ifade biçimleri ve kodları kullanarak, farklı kanallarda, farklı duyum bölgelerine ait diğer sanat dallarını birleştiren ve içeren bir sanat dalıdır (Wollen, 2004: 7-9). Bu noktadan hareketle üretilen her filmin bir sanat eseri olmadığı ancak sinemanın genel çerçevede bir sanat dalı olduğunun altı çizilmektedir.

Diğer yandan sinema filmleri, sanatsal üretim için kullanılabildiği gibi salt öykü anlatmak, gişede başarı elde etmek, reklam almak gibi farklı amaçlar için de üretilebilmektedir. Bu nedenle sinema filmlerinin tümünü sanat eseri kapsamında değerlendirmemek gerekmektedir. Hangi filmlerin sanat eseri kapsamında değerlendirileceği ya da değerlendirilmeyeceği ise farklı bir tartışma konusu olduğu için çalışmanın bu bölümünde bu konuya ilişkin daha derin tartışmalara girilmeyecektir.

Sinema sanatının ne olduğuna dair çıkarımlarda bulunan Andre Bazin'e göre, sinema sanatı, bir noktada diğer sanatların devamı niteliğindedir ancak sinemanın anlatım olanaklarının diğer sanatlara oranla zengin ve çeşitli oluşu sinema sanatını, sanat formları içerisinde farklı bir yere konumlandırmaktadır (Bazin, 1966: 19). Çünkü sinema, Özön'ün de belirttiği üzere bir tüm sanattır, diğer sanatların birleştiği bir noktada yer

almaktadır. Ayrıca sinema sanatı, ayrıcalıklı yerini hiçbir sanat formunda olmadığı kadar teknik olanaklardan faydalanmasına da borçludur. Bu nedenden ötürü sinema sanatı, kendisini daimi olarak yenileyebilmektedir. Sinema sanatının bilim ve teknoloji ile ilişkisinin de diğer sanat formlarına göre daha güçlü olduğu söylenebilir. Sinema, karmaşık bir yapıya sahip olduğu için gelişim göstermesi, öncelikli olarak birtakım teknolojik gereksinimlerin karşılanmasına bağlı bulunmaktaydı (Thompson ve Bordwell, 2002: 14, Elsaesser ve Hagener, 2015: 1). Bu çerçevede sinema sanatının yaratıcıları bilginler, bilim insanlarıdır dolayısıyla sinema, bilimsel ruha çok şey borçludur (Bazin, 2011: 23).

Sinema, son kertede bir kitle iletişim aracıdır ve sanat ağırlıklı olarak kullanılabilmesi sinemanın yegane kullanım alanı değildir. Sinema filmleri, aynı zamanda Monaco'ya göre, yeni bilgi alanları açan önemli bir bilimsel araçtır ve yazının keşfinden bu yana ilk önemli genel iletişim aracıdır (Monaco, 2002: 65). Genel bir değerlendirme yapılacak olursa sinema, sanatsal unsurları barındırmasının yanında bir kitle iletişim aracı olup, bilgilendirme ve eğlendirme işlevini birlikte yerine getirmektedir. Her yıl binlerce filmin üretildiği, milyonlarca seyircinin bu filmleri bir şekilde tükettiğini göz önünde bulundurursak, sinemanın sosyolojik yansımaları olan bir olgu olarak incelenmesi gerekmektedir.

Sinemanın, bir sanat formu mu yoksa salt bir kitle iletişim aracı mı olduğuna dair tartışmalar günümüze özgü değildirler. Sinemanın emekleme dönemlerine bakıldığında dahi sinemanın, çok farklı bağlamlarda ortaya çıktığı görülmektedir. Sinema, 1900'lü yılların başında Amerika Birleşik Devletleri'nde bir eğlence aracı, İngiltere'de bir zanaat, Fransa'da ise bir endüstri olarak ortaya çıkmıştır (Abisel, 2003: 46). Dolayısıyla sinemayı tek bir biçime indirgemek doğru olmayacaktır bu nedenden ötürü sinemayı geniş bir perspektifte ele almak gerekmektedir. Toplumsal gerçekliğin inşası sürecinde sinemanın rolü incelenirken sinema, sanat formu olarak ele alınmayıp, bir kitle iletişim aracı olarak ele alınmaktadır. Sinema, genel anlamda sanatsal içerik üretmek için yeterli teknik olanaklara sahiptir ancak üretilen her sinema filmi, estetik kaygılarla üretilmemektedir.

## 2.5. Sinema, Toplum ve İdeoloji

Bir toplumun içerisinde üretilen her şey, o toplumun bir eseridir ve içerisinde toplumsal unsurlar barındırmaktadır. Toplumsal yaşamdan izler taşımayan herhangi bir toplumsal üretim düşünülememektedir. Bir toplumdaki bireylerin beslenme alışkanlıklarından; giyim kuşamlarına kadar her şey, o topluma özgü özelliklere sahiptir dolayısıyla toplumlar ve yaşayış şekilleri arasında doğrudan bir ilişki bulunmaktadır. Toplum, bu hususta hem etkileyen hem de etkilenen olmaktadır. Toplumsal yaşam, bireyleri birtakım sosyalizasyon süreçlerinden geçirip, topluma kazandırır ancak bu etkileşim hiçbir zaman sonlanmamaktadır. Bir topluma ait üretilen kültürel unsurlar da bu ilişkinin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Sinema filmleri de bu bağlamda toplumsalın içerisinde çıktığı için sinemayı, toplumdan ayrı bir bağlamda ele almak faydasız bir uğraş olacaktır.

Sinema ve toplum arasındaki ilişkiyi kapsamlı bir şekilde ele alan Douglas Kellner'e göre, filmler, tarihteki bir dönemin gerçekliklerinin önemli toplumsal göstergeleridirler, filmlerin yaratıcıları, sinema aracılığıyla belirli bir dönemin korkularını, hayallerini ve umutlarını aktarmaktadırlar (Kellner, 2013: 16). Sinema, bir araç olarak toplumsal yaşamı yansıtmaktadır ancak bu ifade bir noktada yetersiz kalmaktadır. Yönetmen Andrey Tarvkovski de sinemayı toplumsal ve gerçek formlarla uğraşan bir sanat olarak görmektedir (Gianvito, 2009: 45). Sinema, toplumu yansıtan bir göstergedir ancak salt gösterge olarak kalmayıp, toplumu dönüştürme gücüne de sahiptir. Toplumsal gerçekliğin oluşturulması sürecinde sinema, etkili bir araç olarak işlev görmektedir dolayısıyla sinemayı salt toplumsal yaşayışı yansıtan bir araç olarak görmek, sinema ve toplum arasındaki ilişkiyi kavramak açısından yetersiz kalmaktadır. Bir kitle iletişim aracı olarak sinema, modern insanın dış gerçekliği algılayışını şekillendiren ve bu gerçekliği anlamlandırması hususunda bireyleri koşullandıran bir araç olarak nitelendirilebilmektedir (Oskay, 2014: 68).

Sinema, sanatsal unsurlara sahip olmanın yanında bir kitle iletişim aracı işlevi de görmektedir ve bu iki yönlülük sinemayı, toplumla kesiştirmektedir. Sanatsal bir özellik taşıması ve kitle iletişim aracı özelliği göstermesi, sinemayı özel bir yere

konumlandırmaktadır. Bu noktadan hareketle sinemanın, hem sosyal hem de estetik yöne sahip olduğu söylenebilir ve bu iki yön, iç içe geçmiş bir haldedir. Sinemanın sosyal yönü, sanatsal yönünü etkilediği gibi sanatsal yönü de toplumu etkilemektedir. Bu noktadan hareketle sinema, toplumsal bir olgu olmasının yanında çağımızın en canlı sanat formudur. (Jarvie, 2013: 5). Toplumla bu denli iç içe geçmiş bulunan sinemanın toplumla etkileşimi önem arz etmektedir. Sinemaya dair bu bağlamda çok farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Sinema, sosyolojik bir temele oturtularak, birçok disiplinden faydalanılarak incelenmektedir.

Sinema ve toplum birbirlerinden ayrı düşünülemez ve bu nedenle toplumla birebir ilişkisi bulunan sinema, diğer sanat formlarında görülmediği kadar iktidarın denetimine ve etkisine açıktır. Tüm bunlara ek olarak diğer sanat formlarından farklı olarak sinema, kitle iletişim aracı özelliği barındırmaktadır. Bu durum da beraberinde ideolojik yapılanmayı getirmektedir. Sinema filmleri aracılığıyla hakim ideoloji, uygun forma sokularak kitlelere aktarılabilmektedir. Sinemanın bu bağlamda en etkin propaganda araçlarından birisi olduğu söylenebilmektedir. Gerek Sovyet yönetiminde gerekse de Nazi Almanyası'nda bu durum açıkça gözlemlenmektedir.

Sinemanın toplumsal ve ideolojik yönüne dikkat çeken ilk isimlerden birisi Bolşevik siyasetçi ve Marksist teorisyen Lev Troçki'dir. Troçki, 1923 yılında kaleme aldığı *Vodka, the Church, and the Cinema* isimli yazısında sinemayı propaganda için çok güçlü bir silah olarak görmektedir ve sinemanın, herkese rahatlıkla ulaşabilecek bir yapıya sahip olduğundan bahsetmektedir. Zaten o dönemlerde Komünist Parti liderleri, Sovyet Halkı'nın komünist pratiklere uygun olarak eğitilmesinde sinemaya önemli bir görev düşüğünü düşünmekteydiler (Kenez, 1985: 219). Sovyet yöneticileri için köylülerin politik aydınlanmasını sürdürmenin en etkili yolu sinemaydı ve o dönemde her Bolşevik'in bildiği gibi parti teşkilatı taşrada zayıftı ve köylülerin komünist düşüncüyü anlayışı belirsizlikler içermekteydi. Dolayısıyla da parti, sinemayı köylülere yönelik bir propaganda aracı olarak seçti (Kenez, 1985: 220).

Sinema, görüldüğü üzere, ilk dönemlerinde dahi propaganda aracı olarak kullanılmaktaydı. Toplum üzerindeki gücü ve sosyal niteliği sinemayı, özel bir araç

haline getirmektedir. Yönetici elit, sinema üzerinde etkin konuma gelmek istemektedir. O dönemin şartlarında sinema, taşra ile bağ kurabilmek için önemli bir araçtı. Okur-yazarlık ile ilgisi olmayan sinema, yüksek oranda görselliğe ve işitselliğe dayandığı için okuma yazma bilmeyen kişileri de rahatlıkla hedef olarak kullanabilmekteydi ve araçsallığın büyümesi, sinemaya karşı ilgiyi de daimi olarak yüksek tutmaktaydı.

Sinema, toplumla kurduğu ilişkide ideolojik bir unsur olarak da dikkat çekmektedir. Toplumsal gerçekliğin oluşturulmasında ideolojinin öneminden birinci bölümde bahsedilmiştir. Bu bölümde ise ideolojinin bir aktarıcısı olarak sinemadan bahsedilmektedir. Sinema, tüm teknik ve sanatsal yönleriyle bir ideoloji aktarıcısı olarak kullanılabilir. Egemen düşüncelerin ve topluma aktarılacak istenilen fikirlerin yalın bir şekilde aktarılması konusunda sinema, ayrıcalıklı bir yere sahiptir. İmajlar üzerinden anlatısını aktaran sinema, yazılı araçlara göre daha hızlı sonuçlar alabilmektedir. Bilindiği üzere ideolojiyi kitaplar üzerinden aktarmak, sinema ile aktarmaktan daha zahmetli bir uğraştır ve sonuç alma süreleri de buna paralel olarak farklılık göstermektedir. Sinema filmleri, rahatlıkla çoğaltılıp kısa bir sürede kitleye aktarılabilir için propaganda yapmak ve ideolojiyi aktarmak, sinema aracılığıyla daha etkili bir şekilde yapılabilir.

Sinema, bu bağlamda ideolojiyi topluma yaygın ve bireylerin zihinlerine farklı şekilde kodlanmış iletilerle eken bir araç olarak ele alınabilir. İdeolojiye dair çözümlenmelerin yapıldığı birinci bölümde ideolojinin ne olduğuna ve toplumsal gerçekliğin oluşturulması sürecindeki etkisine dikkat çekilmiştir sinemanın ideolojiyle olan ilişkisi ise biraz daha karmaşıktır. Slavoj Žižek'in öne sürdüğü "İdeolojinin etkili olabilmesi için tahakküm ilişkisini meşrulaştırma mantığının gizli kalması gerekmektedir." (Žižek, 2011: 53) önermesinden hareket edilirse sinema, gösterdiği kadar gizleyen olarak da işlev göstermektedir. Sinema filmleri, imajlar aracılığıyla anlatısını aktarmaktadır dolayısıyla göze ve görme duyusuna hitap etmektedir. Bu nedenle her an kurulu olan tahakküm ilişkisi deşifre edilebilir. Topluma aktarılacak ideolojik anlam ilişkileri, sinema anlatısının bütününe yayılarak sunulmaktadır.

Sinema, toplum ve ideoloji üçgeni bu çalışma için, üç önemli köşe taşı işlevi görmektedir. Toplumdan özerk hiçbir sosyal yapı bulunmadığından, sinemayı bir kitle iletişim aracı olarak inceleyebilmek için bu üçlünün arasındaki ilişkiyi kavrayabilmek önemli görülmektedir. Bir araç yani medya olarak sinema, toplum üzerinde dönüştürücü ve biçimlendirici etkiye sahiptir. Ünsal Oskay'ın genel anlamda medya üzerinden getirdiği yorumlamaya göre, bireyler yaşadıkları hayatı medyadan öğrenmektedirler. Dünyamızı, yaşadığımız hayatı, hatta kendimizi bile medyaların, bilinç endüstrisinin uygun gördüğü anlamsal içerikle anlamlandırıyor ve biliyoruz (Oskay, 2013: 63). Medya genelinde, sinema özelinde bireyler, üretilmiş ve kurgulanmış gerçeklikler üzerinden toplumsal yaşamlarını sürdürmektedir. Oskay'ın işaret ettiği medya kavramsallaştırması yapılan bu çalışma için genel kalmaktadır çünkü medya, içerisinde çok farklı unsurları barındırmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma, bilinç üretimi ve toplumsal gerçekliğin oluşturulması açısından sinemaya odaklanmaktadır.

Sinemanın toplumla ilişkisini Frankfurt Okulu'nun diğer üyelerinden farklı olarak yorumlayan Walter Benjamin'e göre, sinema bireylerin algı evrenini zenginleştirmiştir ve görsel algılar evreni ile akustik algılar evreninde tam algılama açısından bir derinlik boyutunun kaynağı olmuştur (Benjamin, 2013: 71). Benjamin'in bireylerin algı evrenlerini zenginleştirmek olarak yorumladığı şey, sinemanın sunmuş olduğu görsel ve işitsel öğelerle aktarılan anlatılar bütünüdür. Bu noktadan hareketle sinema sayesinde yeni bir anlatı türü gelişmiş olup, birey-toplum ilişkisi açısından ilk defa hareket eden görüntüler bütünüyle bir etkileşim olanağı doğmuştur. Sinema, bu hususta toplum ve birey arasında bir etkileşim kurma aracı görevi görmektedir ancak bu etkileşim ideolojik yapıdan bağımsız değildir. Sinema-toplum arasındaki ilişki, içerisinde ideolojik yapılar da barındırmaktadır, yukarıda belirtildiği üzere sinema-toplum-ideoloji üçlüsü bu bağlamda anlam kazanmaktadır.

Sinemanın toplumla ilişkisinin yanında ideolojik düzlemde incelenmesi de yapılmış olan bu çalışma için önem arz etmektedir. Üretilmiş olan her içerik, içerisinde bir şekilde ideoloji barındırmaktadır. Yapısalcı bir yaklaşım benimsenerek, ideolojiden bağımsız bir kültürel içeriğin varlığından bahsetmenin pek mümkün gözükmediği söylenebilmektedir. Sinema da nihayetinde bir toplumun içerisinde filizlendiği için,

toplumsal ilişkiler yumağından ideolojik yansımalar taşımaktadır. Sinema filmleri, ideolojinin hem göstereni hem de aktarıcısı olarak ele alınabilmektedir.

Sinema ve ideolojiye dair çalışmalar yapan Jean-Patrick Lebel, hakim ideolojinin sinemayı kullanım şekliyle sinemanın özündeki ideolojik kalıntıları birleştirerek sinemayı tümüyle bir ideolojik araç olarak görmektedir (Lebel, 1974: 33). İdeolojiyi gösteren, çoğaltan ve kitlelere aktaran bir araç olarak sinema filmleri Lebel'e göre, birer ideoloji iletme aracıdır ve her sinema filmi, ayrı ölçülerde ideolojiyi yeniden üretmektedir (Lebel, 1974: 35). Bahsedilmiş olan bu ideoloji, toplumdaki egemen ideolojidir ve toplum üzerinde hegemonya sağlanabilmesi adına sürekli olarak yeniden üretilmeye muhtaçtır. Sinema, bu bağlamda ideolojinin aktarıcısı işlevini yerine getirerek, oluşturulan ya da oluşturulmak istenilen toplumsal gerçekliğe katkı sağlamaktadır.

Sinema ve toplumsal gerçeklik ilişkisi bu noktada önem kazanmaktadır. Sinema, bir araç olarak toplumsal gerçekliğin oluşturulmasında etkin bir rol oynamaktadır. Sinemanın bu çerçevedeki analizi, ideolojinin çözümlenmesini gerektirmektedir. Toplumsal gerçekliğin oluşturulması, ideolojiden bağımsız bir olgu değildir. Her toplumsal gerçekliğin arka planında ideolojik birikimler bulunmaktadır. Searle'in birinci bölümde bahsedilen para örneğine tekrar dönülürse, selülozdan yapılmış ve çeşitli renklerle boyanmış bir nesnenin toplum tarafından değerli görülmesinin arkasında o nesnenin gerek toplum gerekse de egemen iktidar tarafından tanınıyor ve geçerli kabul ediliyor olduğunun ideolojik temeli bulunmaktadır. Dolayısıyla sinema filmleri de ideolojik birer temele sahiptirler ve bu ideolojiyi aktararak, oluşturulmuş olan toplumsal gerçekliği sürekli kılmak için ya da oluşturulmak istenilen toplumsal gerçekliğin temellerini atmak için kullanılmaktadırlar.

## **2.6. Sinema ve Toplumsal Gerçeklik**

Toplumsal gerçekliğin, doğanın kendisinde bulunmadığı, insan toplulukları tarafından dilsel bir uzlaşma sonucunda üretildiği çalışmanın birinci bölümünde belirtilmişti. Tekrar vurgulanacak olursa toplumsal gerçeklik, kaba olguların karşısında duran, yapay ve bireyler tarafından oluşturulan bir kavram olarak öne çıkmaktadır. Her

toplumun, kendine özgü gerçeklik biçimleri bulunmaktadır dolayısıyla tek bir toplumsal gerçeklikten bahsetmek mümkün olmamaktadır. Toplumsal gerçeklik, oluşturulurken birtakım araca da ihtiyaç duymaktadır. Dil, bu araçların temeli, kurucu ögesidir ancak dilde üretilen gerçekliğin aktarılması için bir dizi araçların da devreye girmesi gerekmektedir.

Teknik olanakların gelişmediği ya da günümüze oranla yetersiz kaldığı dönemlerde, insanlar yaşadıkları toplumlardaki gerçeklikleri, çeşitli şekillerde aktarmaktaydılar. Buna örnek olarak mitler verilebilir. Genel anlamıyla mitos ya da mitler, efsane ya da destan özelliği taşıyan, inançsal özellikler de barındıran simgesel anlatılar olarak tanımlanmaktadır (Tecimer, 2006: 13). Örneğin eski Yunan toplumunda mitler, gündelik hayatın gerçekliğini oluşturmaktaydı ve bireyler günlük rutinlerini, giyinmelerini hatta beslenme şekillerini bu mitlere göre düzenlemekteydiler. Dolayısıyla o dönemin toplumsal gerçekliğini bir noktada mitler şekillendirmekteydiler. Bu mitler, o dönemde baskı tekniklerinin henüz icat edilmemesinden dolayı sözel olarak aktarılmaktaydı. Dolayısıyla dil, toplumsal gerçekliğin aktarılmasında çok baskın bir konumda bulunmaktaydı.

Fotoğrafın icat edilmesiyle toplumların algılayış biçimlerini görsel unsurlar da şekillendirmeye başlamıştır. Fotoğraf ve fotoğraf makinesinin icadı, sinemanın da öncülü olmuş olup, görsel kültürün gelişmesine büyük katkılarda bulunmuştur. Bu bağlamda toplumsal gerçeklik ve kavrayış açısından iki ayrım ortaya çıkmaktadır. Bir tarafta sözel-ışitsel unsurlar bulunmaktayken diğer tarafta görsel unsurların varlığı söz konusudur. Sinema da görme duyusuna ve görselliğin gücüne dayandığı için, toplumsal gerçekliğin oluşturulmasın ikinci unsurun kurucularından sayılmaktadır. Yalnız bu noktada dil yetisi ve kullanılan gündelik dil arasındaki ayrıma dikkat etmek gerekmektedir. Dil yetisi, genel anlamda bir iletişim biçimi olan dile işaret etmekteyken; dil dediğimiz olgu, toplumların kendilerine has özelliklerini taşıyan anlamlı kodlar sistemine karşılık gelmektedir (Saussure, 1998). Toplumsal gerçekliğin kurgulanmasında dil, her ne kadar kurucu unsur olsa da, görsel unsurlar da toplumsal gerçekliğin oluşturulmasında önemli bir yere sahiptirler.

Bu noktada görme duyusunun kavrayış ve algılayış üzerindeki etkisine bakmak gerekmektedir. Görme eylemi, konuşma eyleminden önce gerçekleşen bir olgudur. Birey, konuşmayı öğrenmeden çok öncesinde görmeye başlamaktadır ve çevresini görerek, dünyadaki yerini bulur (Berger, 1995: 7). Birey, dil yetisini kazanmadan önce görme duyusu sayesinde çevresindeki nesnelere ve dünyayı görmeye başlamaktadır. Ancak bu noktada anlamlandırma, henüz gerçekleşmemektedir. Anlamlandırma, dil ve bilgi sayesinde gerçekleşmektedir. Dolayısıyla görmek, yap-bozun bir parçası iken dil, ikinci bir parçasıdır ve anlamlı bir bütün yalnız bu iki parçanın uygun şekilde bir araya gelmesiyle ortaya çıkmaktadır.

Toplumsal gerçekliğin salt görme duyusuyla algılanamayacağı, bilgiye ihtiyacının olduğu görülmektedir. Bilgi de bir noktada toplumsal olduğu için gerçekliği de toplumsal düzlemde aramak gerekmektedir. Sinema, gerek bir sanat formu gerekse de bir kitle iletişim aracı olarak, toplumsal özellikler barındırmaktadır. Ancak bu durum, beraberinde birtakım ilişkileri de getirmektedir. Sinema, toplumdaki güç odaklarının hakim olmak isteyeceği, en azından çıkarları için kullanabileceği bir araçtır ve egemen ideoloji, mevcut olan hakim düşünce sistemini sanat gibi estetik değerlerden yararlanarak dönüştürür, estetize eder ve topluma empoze eder (Adanır, 2003: 15). Dolayısıyla sinema, toplumsal gerçekliğin oluşturulmasında aktif bir araç olarak kullanılmaktadır. Toplumun içerisinden çıkan her düşünsel ürün, o toplumun bir yansıması olmasının yanında topluma tekrar bir ileti aktarmaktadır. Çünkü içeriği üreten bir özne bulunmaktadır ve özne, bakış açısını kaçınılmaz bir şekilde üretilen içeriğe yansıtmaktadır.

Sinema, toplumsal gerçekliğin yaratılması sürecinde - özellikle ilk evresini atlatıp kitleleşmeye başladığında - etkili bir araç olarak kullanılmaktadır. Bir sinema filminin üretim sürecinde sanatsal yapı dışarıda tutulursa en önemli unsur paradır. Dolayısıyla da para, güç ve film konusunda belirleyici role sahiptir ve Oğuz Adanır'a göre, para, sinema filmlerindeki anlamı belirlemektedir (Adanır, 2003: 4). Para, bu noktada iktidar ve gücün bir timsalidir dolayısıyla parayı elinde bulunduran iktidar yapıları, üretilen içerikleri de biçimlendirme olanağına sahiptirler. Bu hususta Berger ve Luckmann'ın öne sürdüğü gibi "sopası büyük olanın kendi gerçekliğini dayatma şansı da büyüktür" önermesi anlam kazanmaktadır.

Gücü elinde bulunduran iktidar odakları, kendi hegemonyalarının sürekliliğini sağlamak adına faaliyetlerde bulunurlar ve bu faaliyetler, genelde kendi ideolojik gerçekliklerinin kitlelere aktarılmasını sağlamaya yönelik olmaktadır. Sinema da bir araç olarak bu hususta önem kazanmaktadır çünkü her şeyin ötesinde sinema, bir kitle iletişim aracıdır ve geniş kitlelere aynı anda mesaj aktarabilme özelliğine sahiptir. İktidarlar da doğaları gereği kitlesel olmak zorunda olduklarından ötürü kitlesel olan araçlara ihtiyaç duymaktadırlar. İktidar mekanizmaların bu doğrultudaki amaçlarına hizmet edebilecek yegane araçlar, kitle iletişim araçlarıdır. Hakim düşüncenin pekiştirilmesi, kolektif bir niyetliliğin oluşturulması - ki bu toplumsal gerçekliğin yapısal bir unsurudur- için sinema, görsel ve işitsel unsurları aynı anda barındıran güçlü bir araçtır.

## 2.7. Sinema ve Propaganda

Propaganda olgusu, siyasal iletişimde önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında fazlasıyla tartışılmaya başlanılan propaganda olgusu, çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Esasen propaganda olgusunun kökeni 17.yy Roma Katolik Kilisesi'ne dayanmaktadır. Propaganda kavramı, o dönemlerde Papa tarafından Katolik inancını yaymak adına kullanılmıştır (Cull, Culbert ve Welch, 2003: 317). Sonraki dönemlerde propaganda kelimesi, anlamsal olarak dönüşüm geçirmeye başlayarak, içerisinde yalan, hile, ve kandırmayı da çağrışım yapmaya başlamıştır. Özellikle Nazi Almanya'sında II. Dünya Savaşı sırasında Propaganda Bakanı olan Joseph Goebbels, kullandığı propaganda teknikleriyle propagandanın günümüzde ifade ettiği anlam haritasını oluşturmuştur. Etimolojik olarak propaganda, Latince bir sözcük olan *propagare* sözcüğüne dayanıyor olup, bahçıvanın taze bir bitkinin filizlerini yeni bitkiler yetiştirebilmek amacıyla toprağa dikmesi anlamına gelmektedir. Propaganda da fikirleri yeşertmek, yaymak anlamında kullanılmaktadır (Atabek, 2003: 5).

Propaganda her ne kadar fikirlerin yayılması, yeşertilmesi anlamına gelse de genel olarak ele alındığında, olumsuz anlamların çağrışımına sahip bir kavramdır. Propagandanın olumsuz çağrışımlarını ifade eden propaganda tanımlarından birisi propaganda çalışmalarıyla ünlü Terence H. Qualter'a aittir.

Qualter'a göre, propagandanın (Qualter, 1980: 279);

Bir bireyin veya grubun başka bireylerin veya grupların tutumlarını belirleyip biçimlendirmek, kontrol altına almak veya değiştirmek için haberleşme araçlarından yararlanarak ve bu bireylerin veya grupların belirli bir durum veya konumdaki tepkilerinin kendi amaçlarına uygun tepkiler şeklinde olacağını umarak giriştikleri bilinçli bir faaliyet olarak tanımlanması mümkündür.

Qualter'in tanımlamasında da görüldüğü üzere, propaganda, iktidar ve güç ilişkilerini de içerisinde barındırmaktadır. Propaganda; tahakküm kurabilmenin ve hegemonyanın sürdürülebilmesinin bir aracı olarak iktidarlar tarafından kullanılabilen bir enstrümandır. Kitleleri mobilize edebilmek, egemen görüşün benimsenmesini sağlayabilmek adına propaganda, güçlü bir unsur olarak kabul edilmektedir. İktidarlar, iktidar alanları içerisinde ya da dışarısında yer alan bireyleri, egemen görüşün çizgisi içerisine sokabilmek adına propaganda faaliyetlerinde bulunmaktadır ve bu faaliyetleri farklı şekillerde yürütmektedirler. Bu bağlamda kitle iletişim araçları, propaganda faaliyetleri için önem teşkil etmektedirler. Propaganda, özü gereği kitleseldir dolayısıyla da kitlelere ulaşmayı hedeflemektedir.

Kitlelere ulaşmanın en kolay ve kısa yolu ise kitle iletişim araçlarıdır. Sinema da bir sanat formu olmasının yanında aynı zamanda bir kitle iletişim aracıdır ve propaganda yapmak amacıyla etkin olarak kullanılmaktadır. Sinemanın propaganda ile olan ilişkisi 1930 ve 1940'lı yıllarda zirve yapmıştır. Bu dönemde sinema, belirli bir dünya görüşünün, bir politik, ekonomik ya da sosyal düzenin doğrudan doğruya aşılması ya da savunulması görevlerini yerine getirmesi amacıyla kullanılmıştır (Gevgilili, 2014: 290-291).

Kitlesel bir özellik göstermesi nedeniyle sinema, propaganda sürecinde etkin olarak kullanılmaktadır. Sinemanın, propaganda süreçlerinde etkili şekilde kullanılmasına Nazi Almanyası ve Sovyetler Birliği'nin ilk dönemleri örnek olarak gösterilebilir. Sinema ve propagandaya dair en somut örneklerin ortaya çıktığı Nazi Almanyasında, Nasyonal Sosyalistlerin 1938 yılında iş başına gelmesiyle birlikte propaganda bakanı Dr. Goebbels, sinema yapımına direkt olarak el atmıştır (Gevgilili,

2014: 291). Propaganda hususunda sinemanın önemini kavrayan Goebbels, partisinin düşüncesini kitlelere benimsetebilmek adına birçok filmin yapılmasına öncülük etmiştir. Bu filmlerden en önemlisi, sinema-propaganda ilişkisi denilince akıllara gelen ilk filmlerden birisi olan yönetmenliğini Leni Riefenstahl'ın yaptığı *Triumph of the Will* (İrade'nin Zaferi) (1935)'dir. Nasyonal Sosyalist rejim adına güçlü bir propagandist yapıya sahip olan film, Nazizm doktrinin kitlelere aktarılması hususunda önemli bir yere sahiptir.

Nasyonal Sosyalistler, sinemayı diğer kitle iletişim araçları kadar güçlü kullanmışlardır. Özellikle Alman gençlerine Nazizm doktrinini ve politik kültürünü benimsetebilmek adına sinema, etkili bir silah olarak görülmüştür. Genç kuşağın sinemayı bir eğlence aracı olarak sevmesinin verdiği avantajla hareket eden Nasyonal Sosyalist yönetim için sinema, eğlence ve propagandanın bir arada bulunduğu mükemmel bir araçtı (Welch, 2001: 18). Sinemanın sahip olduğu bu çok yönlü yapı, sinemanın propaganda süreçlerinde etkin şekilde kullanılmasını kolaylaştırmıştır ve baskıcı rejimler, sinemayı bir sanat formu olmanın ötesinde propaganda aracı olarak kullanmışlardır. Oluşturulmak istenilen toplumsal gerçeklik süreçlerinde de sinema, etkin olarak faaliyet göstermektedir. Bu hususta propaganda ve toplumsal gerçekliğin oluşturulması arasındaki farka da işaret etmek gerekmektedir.

Propaganda, kısa süreli ve çözüm odaklı bir tekniktir, toplumsal gerçekliğin oluşturulması ise bir süreci gerektirmektedir. Ancak propaganda, toplumsal gerçekliğin oluşturulmasında bir bileşen olarak kabul edilebilir. Propagandist bir bakış açısıyla kurgulanan ve üretilen gerçeklik, yinelenerek kitlelere aktarılır ve bir süre sonra üretilmiş olan yapay gerçeklik, gerçeğin yerine geçerek toplumsal gerçekliği oluşturmaktadır. Bu nedenden ötürü propaganda ve toplumsal gerçeklik arasında da bir ilişki bulunmaktadır. Propaganda, toplumsal gerçeklik sürecinin içinde yer alan bir bileşendir ancak toplumsal gerçekliğin oluşturulması, salt propagandaya indirgenememektedir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### POTEMKİN ZIRHLISI FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

#### 3.1. Problem

Toplumsal yaşam, bir araya gelerek toplumu oluşturan bireylerin karşılıklı etkileşimine dayanmaktadır. Toplumsal yapı, bireylerarası ilişkiler olduğu kadar birey-kurumlar arasındaki ilişkileri de içermektedir. İktidar olgusu da toplumda kalıplaşmış ve kabul görmüş bir kurum olarak nitelendirilebilir. Dolayısıyla bireylerin, iktidarlara ilişkileri, toplumsal yapı açısından önem arz etmektedir. Bir toplumun paydaşları olan bireylerin, iktidar ile ilişkisi, kaçınılmaz hatta bir noktada zorunludur. İktidar mekanizmaları, toplumun paydaşlarıyla çeşitli şekillerde ilişkiye girebilirler ve kitle iletişim araçları, bu ilişkinin kurulması aşamasında önemli yer tutmaktadırlar. Bir kitle iletişim aracı işlevi gören sinema, bu hususta öne çıkmaktadır. Sinema, hem bir sanat formu olup, izleyicileri eğlendirip estetik zevk sunarken; hem de bir kitle iletişim aracı olarak izleyicilerine enformasyon sunmaktadır.

Sinemanın sunduğu estetik zevkin yanında içerik olarak ideolojik aktarım yapması, sinemayı diğer sanat formlarından farklı bir noktaya yerleştirmektedir. Sinema, ideolojik içeriğin kitlelere kolayca aktarılabilirdiği bir kitle iletişim aracı olarak dikkat çekmektedir. Propaganda faaliyetlerinin sinema aracılığıyla etkili bir şekilde yürütülebilmesi, sinemanın kitle iletişim araçları içerisinde ayrıcalıklı bir yerde konumlandırılmasını gerektirmektedir. Gerçekliğin kurgulandığı ve bir anlatı haline dönüştürüldüğü sinema filmlerinde, ideolojik içerikler gerçekmişçesine izleyiciye sunulmaktadır ve politik söylemler, üzeri örtük bir şekilde aktarılmaktadır. Toplumsal gerçekliğin oluşturulması noktasında sinema, bir araç olarak öne çıkmaktadır.

İdealize edilen egemen düşünce yapısı, belirli formattaki öykülere uyumlandırılarak izleyicilere sunulurlar. İdeolojik düşünce yapılarının, anlatının içerisine

yerleştirilmesi, izleyicide bir yanılsama yaratmaktadır. Yapılan bu tez çalışmasının problemi, toplumsal gerçekliğin oluşturulması hususunda kitlelere belirli düşünceleri yineleyerek aktaran sinemanın, kitleler üzerinde gerçekliği yeniden biçimlendirici ve toplumsal algılayışı şekillendirme üzerindeki etkisi olarak saptanmıştır. Ek olarak sinemanın egemen ideolojiden tamamıyla bağımsız olamayışı ve sinema ile egemen ideoloji arasındaki ilişkinin mevcudiyeti de bu çalışmanın diğer bir problemidir.

### **3.2. Amaç**

Yapılmış olan bu çalışmanın amacı; hem bir sanat formu hem de bir kitle iletişim aracı olan sinemanın toplumsal yaşam ile kurduğu ilişkiyi incelemektir. Ayrıca bu çalışmada sinemanın toplumsal gerçekliğin oluşturulması sürecinde iktidar mekanizmalarıyla olan ilişkisinin derinlikli bir şekilde incelenmesi amaçlanmış olup, ideolojik yapıyla iç içeliğinin ortaya çıkartılması amaçlanmıştır. Bu çalışmada, gerek propaganda filmleri arasında gerekse de üretilmek istenilen yeni bir gerçeklik anlayışı bakımından önem arz eden *Potemkin Zirhlisi* (1925) filmi örneğinden hareketle sinemanın toplumsal gerçekliğin üretilmesindeki rolünün sorgulanması amaçlanmıştır.

### **3.3. Önem**

Yapılmış olan bu çalışmanın önemi, sinemanın iktidar mekanizmaları tarafından yeni bir toplumsal gerçeklik oluşturabilmek adına nasıl etkin bir şekilde kullanılabilmiş ve sinemanın egemen düşünce yapısı tarafından nasıl şekillendirilebildiğinin gösterilmesidir. Ek olarak bu çalışma, tarihte insan ve toplum ekseninde sorgulamalar yapan önemli yönetmenlerden birisi olan Sergei Eisenstein'in (Gevgilili, 2014: 68) *Potemkin Zirhlisi* (1925) filmini propaganda bağlamının dışında farklı bir noktaya konumlandırarak, daha kapsamlı bir süreç olan toplumsal gerçekliğin inşası bakımından ele alınması nedeniyle önem arz etmektedir.

### 3.4. Varsayımlar

Yapılmış olan bu çalışmada, sinemanın bir kitle iletişim aracı olarak egemen söylemin kitlelere aktarılmasında güçlü bir araç olduğu temel varsayımından hareket edilerek;

- Sinemanın , toplumsal gerçekliğin üretilmesi aşamasında etkin rol oynadığı varsayılmıştır.
- Sinemanın, egemen ideolojiden bağımsız olmadığı ve dönem dönem egemen ideolojinin etkisi altında kalarak, şekillendiği varsayılmıştır.
- Sinemanın, kitlelere egemen ideolojinin aktarılması ve hegemonyanın sürekliliğinin sağlanması açısından etkili bir kitle iletişim aracı olduğu varsayılmıştır ve bu sav, *Potemkin Zırhlısı* (1925) film örneği üzerinden ele alınmıştır.

### 3.5. Sınırlılıklar

Yapılmış olan bu çalışma, toplumsal gerçekliğin oluşturulması sürecinde sinemanın etkisini ve rolünü araştırabilmek adına hem sinema tarihi açısından hem de siyasal iletişim, propaganda ve toplumsal gerçekliğin oluşturulması süreçleriyle ilintili olarak önem arz eden, Sovyet Yönetmen Sergei Eisenstein'in sessiz filmi, *Potemkin Zırhlısı* (1925) ile sınırlandırılmıştır.

### 3.6. Yöntem

Yapılmış olan bu çalışmada göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılmış olup, *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi, toplumsal gerçekliğin sinema aracılığıyla oluşturulması bağlamında göstergebilim yöntemiyle analiz edilmiştir. Bu yöntemin seçilmesinin en önemli nedeni, sinema filmlerinin göstergeler bütününden oluşmasıdır. Her sinema filmi, belirli göstergeler ve imajlar bütünüünün bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Bu nedenden ötürü göstergebilimsel yöntem seçilerek, *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi, toplumsal gerçekliğin oluşturulması çerçevesinde analiz edilmiştir. Seçilmiş olan yöntem bağlamında *Potemkin Zırhlısı* (1925)'nin incelenmesinin arkasında yatan en önemli nedenlerden birisi de Eisenstein'in anlatı dilinin sembollere dayalı olması ve film

genelinde güçlü metaforların kullanılmasıdır. Bu sembol ve metaforlardan bazılarında değinmek gerekirse, siyah-beyaz bir filmdeki tek renkli unsur olan Kızıl Bayrak (Bkz: Görsel 3.9), bir sembol olarak kullanılmaktadır ve kardeşlik, birlik ve beraberlik ekseninde Çarlık yönetimine karşı kazanılan zaferi sembolize etmektedir. Ayrıca film genelinde birtakım metaforlar da dikkat çekmektedir. Özellikle Hristiyanlık dini için önemli bir gösterge olan Haç (Bkz: Görsel 2.9), papazın elinde bir silah olarak betimlenmektedir. Filmde yer alan papaz karakteri, elinde tuttuğu haçı, bir balta gibi kullanmaktadır. Bu çerçevede, yönetmenin haçı Hristiyanlığın bir sembolü olarak kullanmak yerine, iktidar ve din arasındaki ilişkiyi göstermek amacıyla bir metaforik bir biçimde kullanılmaktadır. Film geneline hakim olan bu tip sembol ve metaforlar, *Potemkin Zirhlisi* filmini incelemek açısından göstergebilimsel yöntemi gerekli kılmaktadır.

### 3.6.1. Göstergebilimsel Yöntem

Gündelik hayatımız göstergelerle çevrilidir. Görme edimiyle ilgili olan ve yaşamı anlamlandırmak adına insanlara yol göstericilik yapan göstergeler, anlamlandırma evrenimizi şekillendirmektedir. Özellikle günümüzde kitle iletişim araçları ve yeni medya tekniklerinin gelişmişliğine paralel olarak göstergeler, yaşamımızı tam anlamıyla kuşatmaktadır. Gösterge kavramı genel anlamda, bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan, kendisinden farklı olarak herhangi bir şeyi gösteren/gösterebilen her türlü nesne, varlık ya da olgu olarak tanımlanabilir (Vardar, 2007: 106). Göstergeler, belli bir dünyanın maddesini oluşturarak, insanlara o şey hakkında bilgi sunarlar, bu nedenden ötürü göstergeler, her öğrenme eyleminin arkasında bulunmaktadır (Deleuze, 2004: 12).

Göstergebilim ise dilleri, düzgüleri ve belirtkeleri inceleyen bilim dalı (Guiraud, 1994: 17) olarak tanımlanmaktadır. Çevremizi kuşatan göstergelerin bilimsel olarak incelenmesini ve anlamlandırılması süreçleriyle ilgilenen göstergebilim, birbirinden farklı düşünürlerin etkisi altında gelişmiştir. Özellikle dilbilimci Ferdinand de Saussure'in fikirleri doğrultusunda şekillenen göstergebilim, Charles Sanders Peirce, Roland Barthes, Julia Kristeva, Christian Metz, Umberto Eco gibi birçok düşünürün katkılarıyla gelişim göstermiştir. Göstergebilimsel araştırmaların amacı ise, her türlü

yapısal etkinliğin, gözlemlenen konuların bir taslağını yaratıp dilin dışında kalan anlamlandırma sistemlerinin işleyiş şeklini belirleyip ortaya koymaktır (Barthes, 2014: 87). Dolayısıyla göstergebilim ve dil arasında güçlü bir ilişki bulunmaktadır. Saussure'ün dilbilimsel yaklaşımı çerçevesinde şekillenen göstergebilim yöntemi, sosyolojiden, iletişim çalışmalarına; reklamcılıktan, kültürel çalışmalara kadar birçok alanda kullanılmaktadır.

Göstergebilim yöntemini kavrayabilmek için, önce göstergenin doğasını anlamak gerekmektedir. Temelde bir göstergenin işlevi, bildiriler vasıtasıyla düşünceleri aktarmaktır. Bu çerçevede, göstergenin kendisine, göndergeye, alıcıya ve kaynağa ihtiyaç bulunmaktadır (Guiraud, 1994: 21). Ayrıca göstergenin, bir uyarıcı olarak zihinde uyandırdığı imge, başka bir uyarıcıyı tetiklemektedir ve bu bağlamda göstergenin amacının iletişim sistemi içerisinde zihinde farklı bir imgeyi uyandırmak olduğu söylenebilir (Guiraud, 1994: 39). Göstergelyi, iletişim boyutuyla ele alan dilbilimci Pierre Guiraud, göstergeleri iletişim sürecinde aktaran ve alıcı arasında mesaj ileten kavramlar olarak yorumlamaktadır (Guiraud, 1994: 40). Guiraud, bu durumu kavşakta bekleyen trafik polisi örneği üzerinden açıklamaktadır. Bu örneğe göre, resmi üniformasıyla trafik akışını düzenleyen ve bir yayaya gara nasıl gidileceğini gösteren polis, üç farklı gösterge düzlemine işaret etmektedir. Üniforma, polisin kimliğine işaret ederken, trafik akışını düzenlerken kullandığı değnek, durma eylemini buyurmaktadır. Son olarak da yayaya yol göstermesi, kent planına dair yayaların konumunu göstermektedir. Dolayısıyla bu örnek üzerinde Guiraud, göstergelerin belirtme, buyruk ve betimleme özelliklerinden bahsetmektedir. Aynı göstergelerin farklı bağlamlarda farklı anlamlara gelebileceğini ileri süren Guiraud, göstergeler sabit olmak şartıyla bağlamı değiştirmektedir. Bu sefer polis, üniformasını kuzeninün düğününe gitmek için giymiştir ve hareketleriyle de gösterini törenini düzenleyerek, görme engelli birisine yol göstermektedir (Guiraud, 1994: 54-55). Bu iki örnekte göstergeler sabit olsa da, koşulların değişmiş olması, göstergelerin anlamını değiştirmektedir. Sabit olan nokta ise göstergelerin birer mesaj aktarıyor olmalarıdır.

Göstergeler, bir gösteren ve bir de gösterilen birliğinden meydana gelmektedir, gösterenler anlatım düzlemine denk düşerken, gösterilenler ise içerik düzlemini ifade

etmektedir (Barthes, 2014: 47). Her bir gösterge, bir gösteren ve bir gösterileni zorunlu olarak içerisinde barındırmaktadır. Gösterilen, nesnenin ya da olgunun kendisi değildir, gösterilen, nesnelerin ya da olguların zihinsel bir tasarımı olarak kavamsallaştırılmaktadır, daha genel ifadelerle söylenecek olursa gösterilen, göstergeyi kullananın bundan anladığı şeydir (Barthes, 2014: 50). Gösteren ise, gösterilenin maddesel bir aracıdır (Barthes, 2014: 55). Gösteren ve gösterilen ilişkisi daha somut bir şekilde ifade edilecek olursa, bir gösterenin görüldüğü ya da işitildiği zaman zihinde oluşan anlam/çağrışım, gösterilen olarak tanımlanmaktadır. Somutlaştırılacak olursa gökyüzünde yer alan kara bulutlar, bir gösteren olarak kabul edilirler, kara bulutların çağrışım yaptığı yağmurun yağacak olması ise gösterilen olarak kabul edilmektedir. Tüm bu gösteren ve gösterilen birlikteliği, gösterge kavramını oluşturmaktadır. Bu noktada ise göstergebilim, tüm gösterge sistemlerinin anlamsal yapılarını çözmeye çalışan bir bilim dalı olarak görülmektedir.

Göstergebilim yönteminin ortaya çıkmasında ve sonraki süreçlerde gelişim göstermesinde birçok dilbilimci ve göstergebilimcinin katkısı olmuştur. Göstergenin doğasını anlamaya/anlamlandırmaya çalışan ve göstergebilimin gelişmesine katkı sağlamış bir diğer isim Danimarkalı dilbilimci Louis Hjelmslev'dir. Hjelmslev, göstergelerin düzenli ve tutarlı parçalara bölünmesi gerektiğini ileri sürerek, göstergelerin mantıksal olup görünmeyen yapılarını katmanlara bölmeyi amaçlamaktaydı (Kıran, 1990: 54). Hjelmslev, Ferdinand de Saussure'in gösteren/gösterilen ikilisini biçim/töz karşıtlığı üzerinden yeniden düzenlemiştir. Hjelmslev'e göre, gösterge, anlatım ve içerik düzlemlerinden oluşmaktadır. (Rifat, 2009: 37-38). Bu noktada Saussure'den farklılaşan Hjelmslev'in göstergebilim anlayışında, Saussure'un gösteren kavramı, anlatım kavramına; gösterilen kavramı ise içerik kavramına karşılık gelmektedir. (Karakul, 2014: 8). Hjelmslev'in göstergebilim'e dair önemli katkısı ise sonraki dönemlerde Roland Barthes'in de üzerinde çalışmaları yapacağı düzanlam/yananlam karşıtlığının açıklığa kavuşturulmasıdır (Kıran, 1990: 55, Rifat, 1998: 123). Hjelmslev'in açıklığa kavuşturduğu bu karşıtlık, filmlerin, resimlerin ve reklamların çözümlenmesinde kullanılan önemli bir araçtır (Kıran, 1990: 55). Son olarak Hjelmslev, göstergebilimi, doğal dilleri inceleyen bir üst dil olarak görmektedir ve bu görüşüyle, modern göstergebilimin önemli isimlerinden olan Algirdas Julien Greimas'ı etkilemiştir.

Göstergebilim alanında çalışmalar yapan A. J. Greimas, simgesel mantıktan, matematiğe; Hjelmslev'in dilbilim ve göstergebilim kuramından etnolojiye kadar geniş bir temele yaydığı göstergebilimsel anlayışıyla temelde insan-insan ve insan-dünya arasındaki ilişkileri anlamlandırmaya çalışmaktadır. Göstergebilim mantığını dünyadaki anlamlar evrenini çözmek amacıyla geliştiren Greimas'ın göstergebilim kuramı üç düzeyi barındırmaktadır. Birbirini içeren, tamamlayan ve hatta denetleyen bu üç düzey sırasıyla betimsel düzey, yöntembilimsel düzey ve bilimkuramsal düzeydir. İlk düzey olan betimsel düzey, çeşitli kavram ve işlemlerin kullanıldığı ve incelenecek gösterge sisteminin betimlendiği düzeydir. İkincil olarak yöntembilimsel düzeyde, betimsel düzeyde kullanılan kavram ve işlemlerin gözden geçirildiği ve aralarında tutarlılığın sağlanmaya çalışıldığı düzeydir. Sonuncu düzey olan bilimkuramsal düzey ise bir kalkış düzeyi olup, göstergebilim kuramı açısından tanıtlanmış birtakım kavramların karşılıklı olarak tanımlanması yoluyla tutarlı bir bütünün oluşturulduğu düzeydir (Rifat, 2009: 56-57).

Öncelikle dilbilim alanında gelişim gösteren göstergebilim, bir noktadan sonra sinema ile yakın ilişki kurmaya başlamıştır. Sinema, bir temsil aracıdır ve anlatısını göstergeler üzerinden aktarmaktadır. Bu sebepten ötürü sinema ile göstergebilim arasında yakın bir ilişki kurulabilmektedir. Yapılmış olan bu tez çalışmasında *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi, toplumsal gerçekliğin oluşturulması noktasında anlamlandırılabilirlik adına göstergebilimsel yöntemle analiz edilmiştir.

Sinema ve göstergebilim üzerine çalışmalarda öne çıkan isimler sırasıyla, Christian Metz, Peter Wollen ve Umberto Eco olmuştur. Metz, sinema ve göstergebilime dair yaklaşımını oluştururken dilbilimci Saussure'den beslenmiştir. Wollen ise Peirce'in fikirlerinden yararlanarak göstergebilimsel yaklaşımını geliştirmiştir. Eco ise her ne kadar Peirce ve Saussure'i eleştirerek ilerlemiş olsa da bu isimlerden açıkça etkilenmiştir. Her üç ismin ortak özelliği ise görsel göstergelerin, ne olduğunu ve işleyişini inceleyerek, sinemadaki yan anlamların oluşumunu araştırmıştır (Büker, 1985: 2-3).

Yapılmış olan bu yüksek lisans tez çalışmasında da *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi, Roland Barthes'in Hjelmslev'den yararlanarak geliştirdiği düz ve yananlam kalıplarına

göre analiz edilmiştir. Roland Barthes'in tanımlamasına göre, düz anlam, genel olarak bir göstergenin neyi temsil ettiği, yan anlam ise göstergenin nasıl temsil edildiğini ifade etmektedir (Barthes, 2014). Düz anlam bir noktada göstergenin salt göstermiş olduğu şeydir, yan anlamda ise anlam katmanları farklılıklar gösterebilmektedir. Dolayısıyla her gösterge, birden fazla yan anlam taşıyabilmektedir ve bu anlamların anlamlandırılması da özneye göre değişebilmektedir. Bu duruma film özelinde örnek verilecek olursa, filmde yer alan papaz karakterinin elinde tuttuğu haç (Bkz: Görsel 2.9), düz anlam olarak dini bir anlam taşımaktadır ancak papazın haçı tutuş şekli ve yönetmen tarafından betimlenişi, haça ideolojik bir silah olarak yan anlam yüklemektedir. Aynı şekilde film içerisinde yer alan kurtçuklu et (Bkz: Görsel 1.16) düz anlam olarak kurtlanmış, bozulmuş bir eti göstermektedir. Film anlatısı genelinde ise kurtçuklu etin birçok yan anlamı barındırdığı görülmektedir. Kurtçuklu et özelinde, Çarlık yönetimi altında Rusya halkının ekonomi-politik durumun betimlendiği görülmektedir.

### **3.7. Çarlık Rusya'sının Yıkılışı ve Ekim Devrimi**

Köklü bir devlet geleneğine sahip olan Rusya, geçtiğimiz yüzyılda önemli sayılabilecek siyasal, toplumsal ve kültürel değişimler yaşamıştır. Bu değişimlerin en etkili olanı ise, Dünya üzerinde de geniş yansımaları olan ve etkilerinin hala bazı coğrafi bölgelerde gözlemlenmekte olduğu Çarlık Rusya'sının yıkılışıdır. Birinci Dünya savaşının (1914-1918) Rus Çarlığı'na mali ve siyasi yansımaları çok ağır olmuştur. Üç kış süren savaş sonucunda Çarlık Rusya'sının ekonomisi iflas etmiş ve siyasi otorite gücünü kaybetmiştir. Savaşın ekonomik külfeti, hazinenin içini boşaltmış, askerlik ve durmaksızın yeni sınıfların savaşa dahil edilmesi de tarım alanında onulmaz derecede büyük işgücü açığı yaratmıştır (Rosenberg, 1969: 113). Bu döngü, iktisadi olarak Çarlık yönetimini oldukça zora sokmuştur. Gerek ekonomik zorluklar gerekse de insan sermayesi açısından Birinci Dünya Savaşı, Çarlık Rusya'sının çöküşünü hızlandırmıştır. Savaş döneminde iş görebilecek yaştaki 16 milyon erkek nüfusun %47'si silah altına alınmıştır. Bu nedenle de tarım, her geçen yıl üretim araçlarının da bir kısmını kaybederek gerilemiştir (Gorkiy ve diğerleri, 2004: 36-37).

Savaşın gerek politik gerekse de ekonomik yansımaları, Çarlık yönetimi nazarında otorite boşluğu yaratmıştır. Toplumsal olarak Çarlığa karşı bir memnuniyetsizlik durumu söz konusu olmuştu ve bu memnuniyetsizlik, ülke genelinde gözlemlenmekteydi. Ülke genelinde grevler hızla yayılmakta, yüzbinler sokaklara dökülmekteydi ancak Çarlık yönetimi (Çar Nikola) ve yönetim kademesi, bu hususta herhangi bir çare arayışına girişmemekteydi (Sadıkov, 2010: 102). Ülke genelinde meydana gelen kitlesel eylemler ve ihtilal yanlılarının örgütlenme çalışmaları, bu dönemde hız kazanmaktaydı. Ülke içindeki huzursuzluk ve memnuniyetsizlik, kitleleri alternatif aramaya sevk etmekteydi. Birinci Dünya Savaşı'nın maliyetinin yanı sıra Çarlık yönetiminin baskıcı politikaları da ihtilalin gerekçeleri arasında gösterilmektedir.

1881 yılında Çarlık yönetimi tarafından ilan edilen ve 1917 yılına kadar yürürlükte kalan sıkıyönetim, yeni basın yasası sonrasında gerçekleşen sansür ve basın yasağı uygulamaları (1882), üniversitelerin özerkliklerini kaybetmesi gibi baskıcı uygulamalar, Çarlık yönetimine karşı girişilen muhalefetin tetikleyicisi konumunda yer almaktaydı ve ihtilalin zeminini hazırlamaktaydı (Beydilli, 2008: 258). Çarlık yönetiminin bu denli baskıcı uygulamalarının yanı sıra, sosyal adaletsizlik ve ülke genelinde gözlemlenen yoksulluk/sefalet ortamı, olumsuz koşullarda gelişen sanayileşmenin taşra ve büyük kentlerde işsiz kitleleri ortaya çıkartması da Avrupa genelinde yayılan sosyalist hareketin, Rusya'da filizlenmesi için uygun ortamı sağlamaktaydı (Beydilli, 2008: 258). Tüm bunlara ilaveten Rusya'nın hızla sanayileşmesi ve buna paralel bir şekilde burjuvazi ve proletarya sınıflarının gelişmesi, ihtilalin diğer bir nedeni olarak gösterilebilmektedir (Gürkan, 1964: 158). Sosyalist bir düşünce etrafında birleşen Bolşevikler, Çarlık yönetimine karşı ihtilalin hazırlığı içerisindeydiler. Çarlık yönetiminin tamamen çöküşü ve Bolşeviklerin iktidarı ele geçirmelerine kadar geçen süreçte Rusya tarihi açısından önemli bir kırılmanın yaşandığı Şubat Devrimi'ne göz atmak gerekmektedir.

18 Şubat 1917 yılında Putilov Fabrikası'nın atölyelerinden birisi greve girmişti, fabrikada birtakım toplantılar yapıldı ve işçiler, yönetimden birtakım isteklerde bulundular. Yönetimin işçilerin isteklerini reddetmesi ve 22 Şubat gününde fabrikanın kapatılması, grevin kısa bir sürede ülke geneline yayılmasına yol açtı (Gorkiy ve

diğerleri, 2004: 88). 24 Şubat günü, gösteriler hız kazanmaya başladı. 200 bin işçinin iş bırakma eylemi, geniş yankılar uyandırmıştı ve yönetim, gösterileri durdurabilmek için güç kullanmaktaydı. Kitleler, “Kahrolsun Çarlık” ve “Ekmek İstiyoruz” diye Çarlık yönetimini protesto ediyordu (Gorkiy ve diğerleri, 2004: 89). 1917 yılının Ekim ayında gerçekleşecek olan Ekim Devrimi için önemli bir itici güç olarak kabul edilen Şubat Devrimi, Rusya’da patlak veren iç savaşın da tetikleyicisi olmuştur. Yönetim tarafından görevlendiren kolluk kuvvetleri ve askerlerden bir kısmının ihtilalcilerin yanlarında yer alması, protestoların seyrini değiştirmiştir. İşçiler ve askerlerin birlikteliği, Çarlık yönetiminin devrilmesine yol açmıştır ve 1917 yılının Mart ayında iktidara geçen liberal burjuvazi, Duma Meclisi’nden geçirdikleri kanuni hükümler doğrultusunda Çarlık yönetimini kanunen kaldırmıştır (Rosenberg, 1969: 114).

Vladimir Lenin liderliğinde örgütlenen sosyalistlerin iktidarı tam olarak ellerine geçirmesi ise 1917 yılının Ekim ayında gerçekleşmiştir, dolayısıyla bu devrim, *Ekim Devrimi* olarak adlandırılmaktadır. 1917 yılının 25 Ekim günü, Lenin önderliğindeki Bolşevikler, iktidarı ele geçirirler ve Rusya’da Sosyalist hükümetin iktidara geçtiği yeni bir dönem başlar. 1917 yılının öncesinde ve sonrasında sosyalistler, kitleleri mobilize edebilmek adına etkili propaganda faaliyetleri yürütmüşlerdir. Özellikle yıkılan Çarlık yönetiminin yerine ikame edilmek istenilen sosyalist düşünce temelli toplumsal gerçekliğin oluşturulması, bu aşamada Bolşeviklerin idealleri arasında yer almaktadır. Devrim düşüncesinin fikri temellerinin oluşması ve devrimin gerçekleşmesi arasında geçen süreçte, Rusya’da siyasal anlamda çalkantılı olayların yaşandığı görülmektedir.

İktidar mekanizmasının değişmesi, siyasal sistemdeki değişiklikler ve beraberinde gelen toplumsal dönüşümler, Rusya’yı yeni bir döneme sokmuştur. Bu noktada Rusya’da birçok köklü değişik yaşandığı söylenebilir. Kültürden, siyasete; sanattan, bilimsel çalışmalara kadar birçok alanda dönüşümler yaşanmıştır ve bu dönüşümlerin çoğu, sosyalist düşünce temelli dönüşümler olarak dikkat çekmektedir. Çarlık yönetiminin yerine geçen Bolşevikler’in iktidar yapılanması, öncelikli olarak Çarlık yönetiminin gerçekliğini yıkıma uğratma yolunu seçmiş, sosyalist düşünce temelli bir toplumsal yaşamın idealize edilmesini öncelikli hedef olarak belirlemiştir.

Rusya’da meydana gelen iktidar değişiminin öncesinde ve sonrasında, sosyalist düşünce temelli toplumsal gerçekliğin inşasına yönelik birçok unsurun varlığı gözlemlenmektedir. Çarlık Rusya’sının gerçekliğinin yıkıma uğratılması ve sosyalist düşünce temelli gerçekliğin inşası hususunda sanatın etkin rolü dikkat çekmektedir. Edebiyattan, sinemaya; mimariden, resme kadar birçok sanat formunda sosyalist düşünce temelli gerçekliğin inşa edilmesi durumu söz konusu olmaktadır (Morss, 2004).

Edebiyat alanında Rus yazar Maksim Gorki’nin *Ana* (1906) romanı, Ekim Devrimi öncesinde yaşanan toplumsal olayları dramatize ederek ele almaktadır. Gorki’nin öncülüğünü yaptığı, kahramanların efsaneleştirilmesi ve devrime katkı sağlayanların kutsanarak, toplumun sosyalist düşünceye karşı inancını pekiştirme anlayışına dayanan sosyalist gerçekçilik akımı, bu noktada önem kazanmaktadır (Uygur, 2005: 6). Sosyalist düşünce temelli gerçekliğin inşası noktasında edebiyat alanında öncü olarak Gorki kabul edilse de farklı isimlerin de öne çıktığı görülmektedir. Aleksander Serafimoviç’in *Demir Tufanı* (1924), Fyodor Gladkov’un *Çimento*’su (1925) ve Aleksander Fadeyev’in *Bozgun* (1927) romanı, bu türe ait eserler arasında kabul edilmektedir (Uygur, 2005: 7). Tüm bu romanların ortak özelliği, sosyalist düşünce temelli toplumsal gerçekliğin oluşturulmasında, sosyalist pratikleri olumlayıp, idealize etmektir. Gerek sinema gerekse de edebiyat alanında üretilen sanat eserlerinin sosyalist bir toplum inşası yolunda etkili olarak kullanıldığı görülmektedir. Özellikle sinemanın, Sovyet Rejimi için önemi ve toplum mühendisliği noktasındaki rolü, dikkat çekicidir (Feigelson, 2017).

### **3.8. Sergei Eisenstein Sineması**

Sergei Mikhailovich Eisenstein, günümüzde Letonya’nın başkenti ve bir deniz kasabası olan Riga’da 23 Ocak 1898 yılında dünyaya gelmiştir. Bir deniz kasabasında doğması ve hayatının belirli bir dönemini burada geçirmesi, bir noktada Eisenstein’in sanat anlayışını da şekillendirmiştir. Bu durum, başyapıtı olan *Potemkin Zirhlisi* (1925) filminde denizin etkili olarak kullanılmasında görülmektedir. Film anlatısı genelinde yer alan deniz sahneleri, Eisenstein’in doğup, büyüdüğü yer olan Riga’nın etkisini göstermektedir. Eisenstein’in resimden, karikatüre; tiyatrodan mizaha kadar sanatın

birçok dalına karşı ilgisi bulunmaktaydı. 1915-1918 yılları arasında Petrograd Üniversitesi Mühendislik Bölümü'nde eğitim gören Eisenstein, iç savaş çıkınca eğitimine ara vermek zorunda kalmıştır. Sonraki dönemlerde ise Eisenstein, kariyerini güzel sanatlar alanında ilerletmeye karar vererek, Güzel Sanatlar Fakültesine gitmiştir. 1917 yılında Ekim Devrimi'nden sonra Kızıl Ordu'ya katılan Eisenstein, bir yandan da tiyatroyla ilgilenmektedir.

1921 yılında, Moskova'da yer alan ve orijinal adı *Proletkult Theater* (Halk Sahnesi) olan tiyatrodaki sahne yardımcısı olarak görev yapmaya başlamıştır. Eisenstein, kısa bir sürede ilerleme kaydetmiş ve yönetmenliğe yükselmiştir. Yapmış olduğu filmlerle Sovyet yönetiminin yanında yer alan ve kitlelere Sovyet ideolojinin aktarılmasında önemli payı olan Eisenstein, sinema sanatına yaptığı katkılardan ötürü de önemli bir isim olarak kabul edilmektedir. Özellikle kurgu alanında sinema sanatına yön gösteren Eisenstein, sinema tarihi açısından birçok kült filme imza atmıştır. Sergei Eisenstein'in uzun metraj filmleri sırasıyla, *Grev* (1925), *Potemkin Zirhlisi* (1925), *Ekim* (1928), *Eski ile Yeni* (1928), *Yaşasın Meksika* (1932), *Bejin Bataklığı* (1937), *Aleksandr Nevskiy* (1938) ve son olarak *Korkunç Ivan* (1944)'dir.

Sergei Eisenstein'in sinema anlayışını kavrayabilmek için öncelikli olarak Sergei Eisenstein'in iyi anlaşılması gerekmektedir çünkü Eisenstein'in sineması, politik kimliğinden, düşünce yapısından ve entelektüel birikiminden beslenmektedir. Kendisine düşünsel olarak öncül kabul ettiği Marx ve Lenin'e karşı saygısını her zaman koruyan ve onların teorilerine büyük çoğunlukla bağlı kalan Eisenstein, çok yönlü bir yönetmen olarak kabul edilmektedir (Andrew, 2010: 103). Sosyalist düşünce yapısını hemen hemen her filmine aktaran Eisenstein, filmlerinde yaratmış olduğu biçimle de ön plana çıkmayı başarmış yönetmenler arasında yer almaktadır. Eisenstein sinemayı, kitleleri harekete geçirebilmek için etkin bir araç olarak görmektedir ve nihai erek, Rus Devrimi'ne kendisini adanmış insanları ve devrime neden olan olayları idealize edip, efsaneleştirerek bir sınıf bilinci oluşturmaktır (Clarke, 2012: 151, Nesbet, 2003: 52). Eisenstein için kitleleri, tarihi olayların kahramanı olarak gösteren bir kalabalık yönetmeni olduğu söylenebilir (Morss, 2004: 161, Gevgilili, 2014: 49).

Sergei Eisenstein, sinema sanatında önemli bir figür olarak görülmektedir ve tezleri, günümüzde hala geçerliliğini sürdürmektedir. Eisenstein'in sinema anlayışında sinema, hiçbir zaman salt yaşamın gösterilmesi, kaydedilmesi ve olduğu gibi sunumu anlamına gelmemektedir. Eisenstein'e göre, sinema daha çok izleyici üzerinde bir reaksiyon yaratabilmeliydi. Eisenstein, izleyiciyi pasif bir alıcı ve sinyallerin yürütücüsü olarak değil, duygusal olarak harekete geçebilen aktif bir akıl olarak görmektedir (Elsaesser ve Hagener, 2015: 172). Bu yüzden de filmin hammaddesinin, seyircilerde gözlemlenebilir, ölçülebilir bir etki yaratması gerekmektedir (Andrew, 2010: 112). Eisenstein'in perspektifine göre yönetmen, gerçek anlamda bir yaratıcıysa, çekimin doğasında yer almayan anlamları, inşa etmeliydi, aleni bir biçimde aktarmaktan ziyade anlamı yaratmalıydı (Andrew, 2010: 115). Eisenstein, film yapma sürecini bir inşa olarak görmekteydi ve bunu yapmış olduğu filmlerle de hayata geçirmekteydi.

Her anlamda devrimci bir anlayışa sahip olan Eisenstein, bu özelliğini icra ettiği sinema sanatında da sergilemektedir. Mevcudiyet gösteren hiçbir koşulun, katlanılır nitelik taşımadığı düşüncesiyle hareket eden Eisenstein, daimi olarak bir devrim arayıcısıdır (Gevgilili, 2014: 48).

Sergei Eisenstein, sinemaya dair en önemli açılımları kurgu tekniği hususunda gerçekleştirmiştir. Tiyatro geçmişi de bulunan Eisenstein'in sinema anlayışı bir noktada tiyatro deneyiminden beslenmektedir. Tiyatroculuk yıllarından getirdiği deneyimlerle film kurgusunu cezbediciliğin ve çekiciliğin bir montajı olarak gören Eisenstein, filmlerinde birtakım psikolojik ve duygusal şoklar kullanarak seyircilerinin algısını şekillendirmektedir. Eisenstein'in işaret ettiği cezbedilik ve çekicilik mantığında amacın seyirciyi nihai ideolojik sona ulaştırmak olduğu söylenebilir (Robertson, 2009: 7-8, Baker, 2015: 139).

Bir film teorisyeni olarak film dilini anlamaya çalışan Eisenstein, aynı zamanda bir yönetmen olarak da kurguyu, filmi bir ifadeye dönüştürmek amacıyla kullanmıştır (Turner, 1999: 36). Eisenstein'e göre, "sinema, her şeyden önce kurgudur" (Eisenstein, 1985: 42). Görüldüğü üzere Eisenstein, kurguya, büyük bir önem atfetmektedir. Eisenstein için sinemanın zorunlu bir parçası olan kurgu (montaj), filmin yaratıcı gücüdür

ve kurgu sayesinde tekil bir halde duran görsel parçalar, bir araya gelerek anlamlı bir bütünü oluştururlar. Dolayısıyla kurgu, ham görüntülere, anlam kazandıran bir araç olarak görülmektedir (Andrew, 2010: 118). Hamile bir kadın, ateşlenen silahlar ve korku dolu bakışlar gibi kendi başına hiçbir anlam ifade etmeyen görseller, Eisenstein'in kurgusunda yan yana gelerek efsaneleşmektedir (Gevgilili, 2014: 49).

Eisenstein, kurgu konusunda işi ileri boyutlara taşıyarak, esasen çekimlerin de kurgu için olduğunu ifade etmektedir (Eisenstein, 1985: 53). Amorf ya da düzenli bir plan dahilinde kameraya alınan görüntülerin bir araya getirilmesi, bir sinema filminin oluşturulması açısından önemli bir işlemdir çünkü görüntülerin bir dizimi söz konusudur. Dolayısıyla kurgu, işlevsel bir özellik göstermektedir. İzler-kitlede belirli bir etkinin yaratılabilmesi açısından kurgu, hedeflenen etkinin gerçekleşebilmesi hususunda yardımcı bir araç olarak kabul edilmektedir (Eisenstein, 1975: 42).

Eisenstein'in kurguya bu denli önem vermesi ve geliştirmiş olduğu kurgu teknikleri söz konusu olduğunda, Eisenstein'in işlevselleştirdiği diyalektik kurgudan da bahsetmek gerekmektedir. Diyalektik kurgu, peşi sıra gelen görüntülerin, birbirleriyle ilintili ve ilişkili olarak birbirlerinden güç alması ve aldıkları bu güç sonrasında anlam kazanması olarak tanımlanmaktadır (Küçükdoğan, 2010: 59). Diyalektik kurguda, görüntülerin çarpışarak anlam kazanması durumu söz konusu olmaktadır. Eisenstein'in kurgu anlayışı için, çatışan iki imgenin ortaya çıkarttığı duygunun izler kitleyi, Marksist bir devrimsel bilince ulaştırmayı hedeflemesi durumunun söz konusu olduğu söylenebilir (İri, 2011: 4). Esasen çarpışma, karşıtlık gibi durumlar Eisenstein'in sanat anlayışını yansıtmaktadır. Eisenstein'in gerek kendi sanatını gerekse de genel anlamda sanatı, bir çatışma olarak gördüğünü söylemek gerekmektedir. Eisenstein'e göre, sanat, bir çatışmadır ve Eisenstein sanatı, toplumsal işlevinden dolayı, doğasından dolayı ve yöntemibiliminden dolayı çatışma olarak görmektedir (Eisenstein, 1985: 61-63).

Sinemayı, kurgu ekseninde şekillenen bir sanat olarak gören Eisenstein, film dilini de bu doğrultuda şekillendirmektedir. Kurguyu, temel bir yapı, kurucu yasa olarak gören Eisenstein; genel bir düzlemde kurgu mantığıyla uyum sağlamayan görüntülerin, anlamsız olduğunu öne sürer ve onları "estetik birer oyuncak" olarak nitelendirmektedir

(Eisenstein, 1985: 133). Bu aşamada Eisenstein'in sistemselliğine geçiş yapılmaktadır. Kurgu mantığıyla şekillendirilen bu sistemde, tümel bir yapıyı meydana getiren her kısmın, bu yapıyı yöneten yasalara tabi olması gerekmektedir. Yani kurgunun ya da genel olarak ilgili film anlatısının sistemselliğine uyum sağlamayan hiçbir kısım, filmde yer almamalıdır. (Eisenstein, 1985: 206). Bu çerçevede, Eisenstein'in amacının, tüm görüntülerin kurgu aracılığıyla bir araya getirilerek, filmin anlam bütünlüğünü oluşturacak yeni bir anlatım biçimi kurmak olduğu ifade edilebilir (Demirbilek, 1994: 69).

### 3.8.1. Potemkin Zırhlısı (Bronyenosyets Potyomkin) Filmi

#### **Film Künyesi**

**Yönetmen:** Sergei M. Eisenstein

**Yapımcı:** Jacob Bliokh

**Senaryo:** Nina Agadzhanova, Nikolay Aseev, Sergei M. Eisenstein, Sergey Tretyakov

**Görüntü Yönetmeni:** Eduard Tisse, Vladimir Popov

**Kurgu:** Grigoriy Aleksandrov, Sergei M. Eisenstein

**Müzik (Besteci):** Edmund Meisel

**Oyuncular:** Aleksandr Antonov, Vladimir Barskiy, Grigoriy Aleksandrov

**Yapım Yılı:** 1925

**Yapım Yeri:** Sovyetler Birliği

**Süre:** 72 dakika

**Dil:** Rusça

**Tür:** Drama, tarih

Sovyetler Birliği yönetimi tarafından 1905 yılında meydana gelen ayaklanmanın 20. yılını anmak için sipariş edilen (Fabe, 2004: 24) ve Sergei Eisenstein tarafından çekimi tamamlanan *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi, sessiz bir film olup, dram/tarih filmi kategorisinde yer almaktadır. *Potemkin Zırhlısı*, birçok eleştirmen tarafından en iyi filmler arasında gösterilmektedir. Güçlü bir prodüksiyon ve usta işi çekim tekniği sayesinde *Potemkin Zırhlısı* filmi, sinema tarihi açısından özel bir öneme sahiptir. Filmde kullanılan epik tarza uygun tekniğin ilk olarak kullanılması, toplumsal bir amaçla

kullanılabilecek sinemanın gücünü de göstermiştir. Filmin propaganda hususundaki gücü, 1930 yılında Almanya’da propaganda bakanı olan Goebbels’in dikkatini çekmiş ve bu film üzerine film stüdyo sahiplerine, “Sizden ne istediğimi gösteren bir numunedir bu film” demiştir (Onaran, 1986: 173). Ayrıca Goebbels, *Potemkin Zırhlısı* filmi için sinemada eşinin ve benzerinin olmadığını belirterek, siyasi fanatizmi olmayan herhangi birisinin bu filmi izledikten sonra Bolşevik olabileceğini söylemiştir (Welch, 2001: 12).

*Potemkin Zırhlısı* filmine genel olarak bakıldığında birkaç unsur dikkat çekmektedir. Öncelikle film, sessiz olup, anlatı içerisinde yer yer sözel ifadeler bulunmaktadır. Bu sözel ifadeler, anlatı bütünü açısından görsel unsurları, tamamlayıcı nitelik taşımaktadırlar. Filmin bölümlerinin belirtilmesi, karakterlerin tanıtılması (Kaptan Golikov) gibi sözel ifadeler, film genelinde belirli aralıklarla görülmektedir. Okur-yazar kitleyi bilgilendiren bu sözel ifadeler, her ne kadar okur-yazar olmayan kitle için bir handikap olsa da, film anlatısında yer alan güçlü görsel unsurlar, bu eksikliği kapatıcı nitelik taşımaktadır. Yakın plan çekimler, teatral oyunculuklar ve yönetmen Eisenstein’in oluşturduğu mizansenler, anlamın seyirciye aktarılması hususunda, başarılı görülmektedir.

Filmin güncel versiyonunda, her ne kadar müzik, film anlatısına teknik olarak dahil olsa da, *Potemkin Zırhlısı* filminin gösteriminin yapıldığı ilk dönemlerde müzik, kurguya dahil değildir. Bu dönemlerde müzikler, dış unsurlar olarak kullanılmaktaydı. Sessiz filmlere genellikle orkestralar eşlik etmekteydi ve filmler, film için bestelenen özel müziklerle birlikte seyirciye sunulmaktaydı (Erdoğan ve Solmaz, 2005: 75). 1925 yılının aralık ayında Bolshoi Tiyatrosu’nda *Potemkin Zırhlısı* filminin ilk gösterimi yapıldığında da filme bir orkestra eşlik etmiştir. Filmin 1926 yılında Berlin’de yapılan gösteriminde ise film, filmin orijinal müziklerinin bestecisi Avusturyalı Edmund Meisel’in müzikleri eşliğinde gösterilmiştir. Müzikler, film anlatısıyla paralel bir özellik gösteriyor olup, hikayenin ritmini tutmaktadır. Filmin ritminin düştüğü yerlerde müzik de vurgusunu kaybetmekte, ritmin yükselişe geçtiği yerlerde ise müzik de yükselmektedir. Bu noktada müzik, anlatıyı tamamlayıcı bir unsur olup, filmin etkisini güçlendirmektedir. Sırf bu nedenden dolayı birçok ülkede, *Potemkin Zırhlısı* filminin, Meisel’in müzikleri eşliğinde gösterilmesi yasaklanmıştır (Onaran, 1986: 173).

*Potemkin Zırhlısı* filminin sahip olduğu güçlü anlatım dili, çok farklı unsurlardan beslenmektedir. Gerek görsel unsurların etkili kullanımı gerekse de güçlü mizansenler, filmi özel kılmaktadır. Bunlara ek olarak, filmin bütünü için önem teşkil eden Odessa Kenti de sembolik önem arz etmektedir. Günümüzde Ukrayna'ya bağlı, Karadeniz'in en büyük liman şehri olan Odessa, dönem koşullarında Sovyetler Birliği için önemli görülmekteydi. Hem ticari hem de askeri olarak önemli görülen Odessa, aynı zamanda mimari yapılar bakımından da dikkat çekmektedir. Film genelinde, Odessa'nın bir özne olarak anlatıya dahil edilmesi, *Potemkin Zırhlısı* filminin anlatısını güçlendirmektedir.

Tarihi gerçekliklere kısmen dayandırılarak sinemaya aktarılan film, *Potemkin Zırhlısı* Ayaklanması olarak da bilinen, tarihi olayın bir canlandırması niteliğindedir. 1905 yılında Rusya'nın Karadeniz filosuna bağlı savaş gemisi olan *Potemkin Zırhlısı*'ndaki mürettebatın yaşadıkları baskı sonrasında ayaklanarak, gemiyi ele geçirmelerinin anlatıldığı film, 1905 devriminin tüm dinamiklerini de somutlaştırmaktadır (Gevgilili, 2014: 49). Bu çerçevede *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminin bir noktada tarihi yeniden ürettiği ve tarihsel olayları kurgusal bir anlatıya dönüştürerek, ideolojik içerikli mesajlar taşıdığı görülmektedir (Rizvi, 2014: 79, Aaronovitch, 2017: 16). Sergei Eisenstein'in gerek kurgu mantığıyla gerekse de çekim teknikleriyle sunduğu *Potemkin Zırhlısı* (1925) anlatısı, aynı zamanda propaganda filmleri içerisinde yer almaktadır. Esasen Eisenstein, sinema sanatını devrim için bir araç olarak görmekteydi ve filmlerinin birçoğunda sinema sanatının devrimci pratiklerin kitlelere benimsetilmesinde etkin bir araç olarak kullanılabileceğini göstermekteydi. Bu durum *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminin ilk gösteriminin devlet tarafından destekleniyor olmasında görülmektedir (O'Mahony, 2008: 59, Fabe, 2004: 24). *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi, toplumsal gerçekliğin oluşturulması noktasında önem arz eden yapımlar arasında yer almaktadır. Çarlık yönetiminin gerçekliğinin yıkıma uğratıldığı, yerine devrim sonrasındaki hakim ideolojiyle örtüşen gerçekliğin inşa edilmeye çalışıldığı *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi anlatısı, 5 bölümden oluşmaktadır. Filmin göstergebilimsel açıdan analizine geçilmeden önce film anlatısının kurgusundan bahsetmek yerinde olacaktır.

Filmin “insanlar ve kurtlar” isimli birinci bölümünde, *Potemkin Zırhlısı*'ndaki

mürettebatın yaşam koşulları seyirciye aktarılmaktadır. Çarlık yönetiminin temsilcileri ile işçiler arasındaki karşıtlık, bu bölümde etlerin üzerindeki kurtlar üzerinden aktarılmaktadır ve anlatıda ilk çatışma bu noktada başlamaktadır. Mürettebat, etin kurtlu olduğunu ve bu etin yenilemeyeceğini söyleyerek, yönetime karşı duran bir tutum sergiler.

“Limanda drama” isimli ikinci bölümde ise başkaldırı sistemli bir hal almaktadır. Zırhlının mürettebatı, ısrarla eti yemeyeceklerini söyler, zırhlının kaptanı ısrar eder ve mürettebat ile zırhlı yönetimi arasında çatışma meydana gelir.

“Ölü bir adam adalet arıyor” isimli üçüncü bölümde, Potemkin Zırhlısı, Odessa Limanı’na yanaşmaktadır. Gemide yaşamını yitiren Vakulinçuk’un cenazesi sahile indirilmektedir. Odessa halkının bu durumu dehşetle karşılaması sonrasında isyan büyümekte ve kitleler akın akın isyana katılmaya başlamaktadır.

“Odessa merdivenleri” isimli dördüncü bölümde, geniş halk kitleleri, Odessa Merdivenlerine toplanmaktadır. Epik sahnelerle aktarılan bu bölüm, filmde tansiyonun zirve yaptığı sahnelerdendir. Çarlık yönetimi, halkın üzerine ateş açmaya başlar ve birçok kişi yaşamını yitirmektedir.

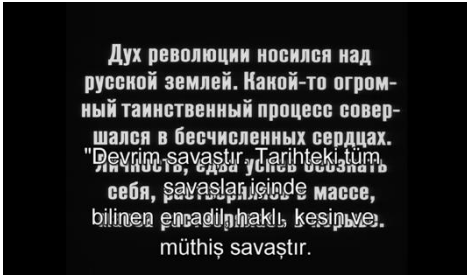
“Filoyla karşılaşma” isimli son bölümde ise halk ve denizcilerin kucaklaşması görülmektedir. Ele geçirilen zırhlı, Çarlık yönetiminin gemisiyle karşılaşır, her şey hazırdır ama toplardan ateş edilmez. Potemkin Zırhlısı, gemilerin arasından süzülerek kaybolur.

### **3.9. Potemkin Zırhlısı Filminin Göstergibilimsel Analizi**

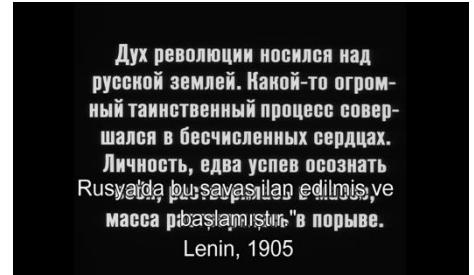
1917 yılının Ekim ayında Bolşevikler tarafından gerçekleştirilen Ekim Devrimi sonrasında Rusya’da yönetim değişikliği yaşanmıştır. Bu süreçte Rusya’da Çarlık rejimi yıkılmış, İlyiç Vlademir Lenin başkanlığındaki Bolşevik Parti, iktidarı devralmıştır. Değişimle birlikte iktidarını güçlendirmeye başlayan Bolşevikler, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) dağılına kadar (1991), iktidarlarını sürdürmüşlerdir.

Mevcut bir yönetimin yıkılması ve yerine yeni bir yönetim mekanizmasının geçmesi, yani iktidarın el değiştirmesi durumu birtakım gereklilikleri de beraberinde getirmektedir. Bir toplumda hüküm süren mevcut toplumsal gerçekliğin değiştirilmesi/dönüştürülmesi, bu gereklilikler arasında yer almaktadır. *Potemkin Zirhlisi* (1925) filmi bu noktada, Rusya’da gerçekleşen ihtilal sonrasında sosyalist ve komünist idealler doğrultusunda şekillendirilmek istenilen toplumsal gerçeklik adına önemli bir film olarak kabul edilmektedir. Ekim Devrimi öncesindeki yönetimin gerçekliğinin yıkıma uğratılması ve yerine devrimci pratiklerle uyumlu bir gerçekliğin inşası noktasında *Potemkin Zirhlisi* (1925) filmi, önem arz etmektedir. Film genelinde kullanılan semboller ve göstergeler, oluşturulmak istenilen toplumsal gerçeklik formuna uygun olarak kullanılmıştır. Bu çerçevede göstergebilimsel yöntem, filmde yer alan göstergeler ve sembollerin yorumlanması açısından önemli görülmektedir. Bu bölümde Roland Barthes’in yananlam/düzanlam kavramsallaştırması üzerinden filmin göstergeleri yorumlanacaktır. Filmde yer alan sözel/görsel göstergeler, film anlatısıyla uyumlu bir şekilde beş bölüm altında kategorize edilmiş olup, her bölüme ait görseller alt başlık formatında verilmiştir (örneğin Görsel 1.1).

## 1.Bölüm: “İnsanlar ve Kurtlar” Görselleri



Görsel 1.1



Görsel 1.2

Odessa Limanı’ndaki hırçın dalgalarla başlayan filmin açılışında devrimin - ki bu devrim, Çarlık Rejimini yıkıp yerine Bolşeviklerin iktidara geçmesine yol açan Ekim Devrimi’dir- tarihteki en haklı, en adil ve müthiş savaş olduğuna gönderme yapılmaktadır (Bkz: Görsel 1.1 ve Görsel 1.2). Rusya’da da bu savaşın ilan edildiğine ve başladığına dair Lenin’in ifadesinin geçtiği başlangıç cümleleri, Çarlık yönetimine karşı girişilen

mücadelenin haklılığını ve gerekliliğini vurgulamaktadır ve bu durumda sinema, bir meşrulaştırma aracı olarak kullanılmaktadır. Sosyalist ve komünist düşünüşle örtüşen bir toplumsal gerçekliğin oluşturulabilmesi adına *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmindeki ilk gösterge, görsel 1.1 ve görsel 1.2 de yer almaktadır.

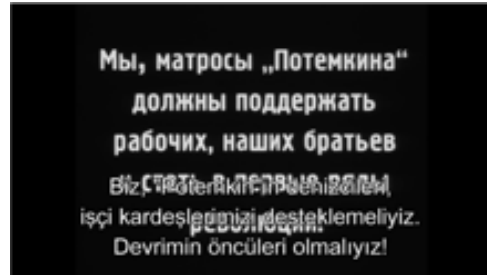


**Görsel 1.3**

Lenin'in devrime dair söylemiş olduğu sözlerin hırçın dalgalar (Bkz: Görsel 1.3) görüntüsüyle art arda gelmesi de devrim ile dalgalar arasında bir ilişki geliştirmektedir. Dalgaların şiddetli bir şekilde kayalıklara çarpması, gösterge düzleminde devrimin de şiddetini ve gücünü göstermektedir. Görsel 1.3'te görüldüğü üzere *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminin başlangıcında devrim ve hırçın dalgalar arasında bir ilişki kurulmaktadır.



**Görsel 1.4**



**Görsel 1.5**

Filmin Lenin'in sözü ile şiddetli dalgaların yer aldığı açılış sekansından sonra *Potemkin Zırhlısı* görülür ve iki denizci Vakulinchuk (soldaki) ve Matyushenko (sağdaki) güvertede konuşmaktadırlar (Bkz: Görsel 1.4 ve Görsel 1.5). *Potemkin Zırhlısı*'nın işçileri olarak devrimin öncüleri olmaları gerektiğini vurgulayan iki denizci, film anlatısı açısından da önemli karakterlerdir çünkü zırhlının içerisindeki isyanın itici gücü olarak

Vakulinchuk tasvir edilmektedir. Devrimin öncüleri olmalıyız vurgusu, *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi anlatısı için önemli bir ifadedir çünkü zırhlıda başlayacak olan isyanın temelleri bu ifadeye dayanmaktadır.



**Görsel 1.6**

Vakulinchuk ve Matyushenko'nun konuşmalarından sonraki sahnede işçiler, uykuda olarak gösterilmektedir (Bkz: Görsel 1.6). Rahatsız bir ortamda ama derin bir uyku anında gösterilen işçiler, yananlam düzleminde devrim döneminde pasif bir halde olan Rus halkını betimlenmektedir. İşçilerin uykuda oldukları sahnenin Vakulinchuk ve Matyushenko'nun devrimin öncüsü olmalıyız konuşmasından sonra gelmesi, devrim öncesi dönemdeki kitlelerin durumunu tasvir etmektedir. İşçiler yorgun ve bitkin bir haldedirler, bu noktada yıkıma uğratılacak olan Çarlık yönetimi altındaki işçilerin durumu gösterilerek, toplumsal gerçekliğin inşa edilmesi noktasında hedef, açık bir şekilde belirtilmektedir.



**Görsel 1.7**



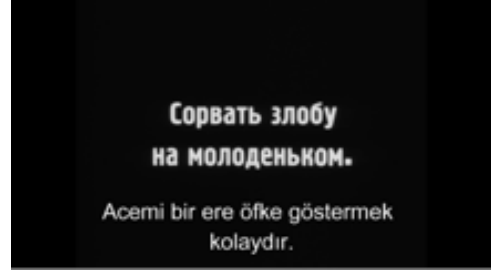
**Görsel 1.8**

İşçilerin uykudaki hallerinin gösterilmesinin ardından devrim öncesinde pasif olan kitlelere bir gönderme yapılarak, tetikte fakat hantal oldukları söylenmektedir (Bkz:

Görsel 1.7 ve Görsel 1.8). Çarlık yönetimi altında kitlelerin (Rus Halkının) hantal oldukları vurgusu, önem arz etmektedir. Vakulinchuk'un devrimin öncüsü olmalıyız ifadesinden sonra kitlelerin hantallığına vurgu yapılması bir noktada Çarlık yönetiminin mevcut toplumsal gerçekliğine bir eleştiri getirmektedir.

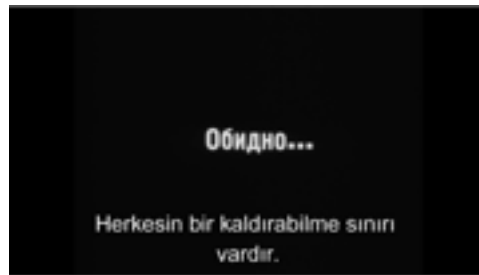


**Görsel 1.9**



**Görsel 1.10**

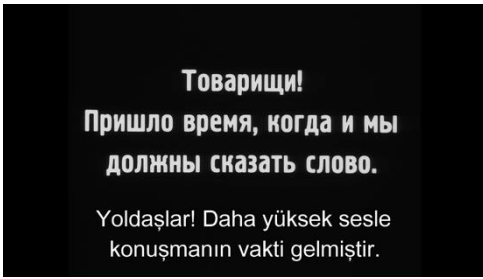
*Potemkin Zirhlisi* (1925) filmi anlatısı açısından önemli olan uyku sahnesinde, işçilerin şiddete maruz kaldıkları da görülmektedir. Uykudaki bir işçinin sırtına kırbaç ile vurulmaktadır (Bkz: Görsel 1.9). Çekim tekniğinin de etkisiyle kırbacın çıkarttığı ses sonrasında tüm işçiler uyanmaktadır. Bir göstergeler sanatı olan sinemanın anlatı tekniklerinden hareketle Barthes'in yananlam kavramsallaştırmasına göre, kırbacın hantal olan tüm Rus halkına vurulduğu söylenebilir. Ardından acemi bir ere öfke göstermenin kolay olduğunun altının çizilmesi, (Bkz: Görsel 1.10) birlikteliğin gerçekleşmesi gerektiğine işaret etmektedir. Kırbaç sahnesinden sonra film anlatısında bir hareketlenme görülür ve isyanın hareketliliği film genelinde gözlemlenir.



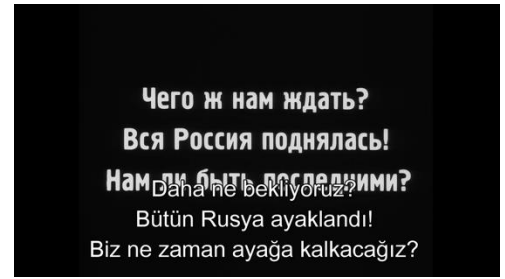
**Görsel 1.11**

Kırbaç sahnesinden sonra herkesin bir kaldırabilme sınırının olduğunun söylenilmesi de Çarlık yönetimine karşı hantal olan kitlelerin bile sabrının taşmaya

başladığını göstermektedir (Bkz: Görsel 1.11). Çarlık yönetimi altında Rus halkının zulüm altında olduğunun altının çizildiği bu sahnede, devrimci anlayışla şekillenen bir toplumsal gerçekliğin şekillenmeye başladığı gözlemlenmektedir. Sosyalist ve komünist düşünce yapısıyla paralel olarak ikame edilmeye çalışılan toplumsal gerçeklik formunun en önemli bileşenlerinden olan birliktelik, dayanışma ve eylem halinin altı çizilmektedir. Çarlık yönetimi hantallığı ve devrimci eylemsellik arasında bir karşıtlık oluşturulmaktadır.



**Görsel 1.12**



**Görsel 1.13**

Kırbaç sahnesi, film anlatısı genelinde de bir kırılma noktası olarak kabul edilebilir. Kırbaç sahnesinden sonra Vakulinchuk, işçilere karşı söylev verirken görülmektedir ve söylevinde daha yüksek sesle konuşmanın vakti geldiğini söyleyerek, ayağa kalkmak gerektiğini vurgulamaktadır (Bkz: Görsel 1.12 ve Görsel 1.13). Vakulinchuk'un söylevi sırasında diğer işçilerin de söyleve katılımları görülmektedir. İşçiler de aynı hisleri paylaşmaktadırlar ancak hantal durumdadırlar, bir lidere ihtiyaçları vardır ve bu lider rolünü Vakulinchuk üstlenmektedir.



**Görsel 1.14**

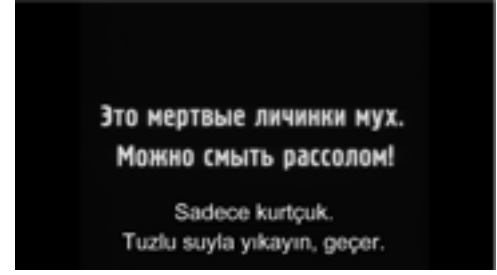


**Görsel 1.15**

Vakulinchuk'un söylev sahnesinin ardından güvertedeki işçilerin hareketliliği görülür. İşçiler yemek yemek üzere güverteye çıkarlar. Etler asılı bir şekilde gösterilir ancak işçiler kokmuş et yemekten bıktıklarını söylerler (Bkz: Görsel 1.14 ve Görsel 1.15). Çarlık yönetimi altında işçileri daimi olarak kokmuş et yediğine gönderme yapılan bu sahnede, ideolojik çarpıtmanın da bir sunumu yapılmaktadır. İşçiler, bu etlerin domuzlara bile verilmeyeceğini söylemektedirler.



**Görsel 1.16**

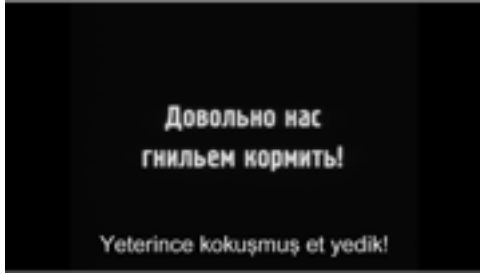


**Görsel 1.17**

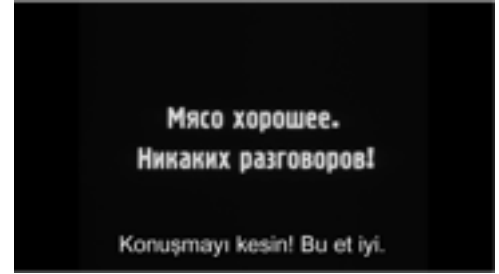
Etin üzerinde gerçekten de solucanlar bulunmaktadır. Filmin birinci bölümünün isminde bu gönderme görülmektedir. "İnsanlar ve kurtçuklar" isimli bölümde geçen bu sahnede geminin doktoru Smirnov, gözlük merceğiyle eti kontrol eder (Bkz: Görsel 1.16). İşçilerin bu etlerin solucanlarla dolu olduğunu ve denize atılması gerektiğine dair söylemlerine karşı geminin doktoru Smirnov, onların solucan olmadığını sadece kurtçuk olduğunu söyler ve tuzlu suyla yıkamaları gerektiğini salık verir (Bkz: Görsel 1.17). Bu sahne, ideolojik çarpıtmanın bir örneği olarak görülebilir. Eagleton'un insanların birbirlerini zaman zaman tanrı ya da böcek katına koymalarına yol açan şeyin ideoloji olduğunu (Eagleton,1996) tanımlaması, bu noktada anlam kazanmaktadır. Geminin doktoru Smirnov karakteri özelinde somutlaşan Çarlık yönetimi, gerçekliği

çarpıtmaktadır ve kendi gerçekliğini sunmaktadır. Etler üzerindeki solucan-kurtçuk karşıtlığı üzerinden Çarlık yönetimi ve devrimci görüş arasında bir karşıtlık sunulmaktadır.

Görsel 1.16’da yer alan çürümüş et göstergesi, Eisenstein’in kendisinin de ifade ettiği üzere, yananlam düzleminde sadece askerlerin ve denizcilerin değil, aynı zamanda işlerinden çıkartılan işçilerin de insanlık dışı durumlarını sembolize etmektedir (O’Mahony, 2008: 59).



**Görsel 1.18**



**Görsel 1.19**

İki farklı bakış açısının sunulduğu görsellerden de görüldüğü üzere geminin işçileri yani bir noktada Çarlık yönetimi altında baskı altında yaşayan Rus halkı, yeterince kokuşmuş et yediğini söylemektedir (Bkz: Görsel 1.18). Bu duruma karşıt olarak, Çarlık yönetiminin somutlaştığı doktor Smirnov karakteri ise konuşmayı kesmeleri gerektiğini ve etin iyi olduğunu söylemektedir (Bkz: Görsel 1.19). İdeolojik çarpıtmanın somutlaştığı sahnede, Çarlık yönetimine dair bir genelleme yapılmaktadır. Yıkıma uğratılmaya çalışılan Çarlık yönetiminin gerçekliğinde insanların kokuşmuş et yediği genellemesi yapılmaktadır ve bu noktada bir kolektif niyetlilik oluşturulmaya çalışılmaktadır. Çarlık yönetiminin gerçekliğinin yerine inşa edilmeye çalışılan devrimci gerçekliğin temelleri bu sahneler özelinde atılmaktadır.



**Görsel 1.20**

Sergei Eisenstein'in film genelinde kullanmış olduğu bir diğer önemli göstergelerden olan bugün "Bize günlük ekmeğimizi verin" yazılı tabak da film anlatısı açısından önem arz etmektedir (Bkz: Görsel 1.20). Bulaşık yıkayan bir işçinin bu tabağı görmesi ve ardından öfkelenerek tabağı kırması sonrasında gelişen olaylar, film anlatısını şekillendirmektedir. İşçiler, kendilerine gemi yönetimi tarafından verilen yemeği yememekte ısrar etmektedirler. Gemi yöneticileri bu durumu aralarında değerlendirirler ve tüm işçileri geminin güvertesine çağırırlar.

## **2.Bölüm: "Limanda Drama" Görselleri**



**Görsel 2.1**

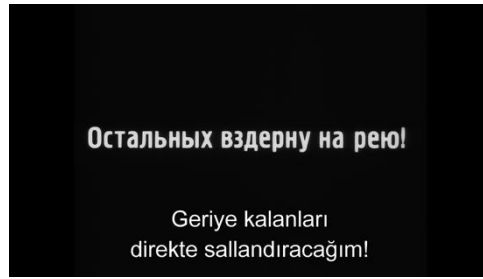


**Görsel 2.2**



**Görsel 2.3**

Geminin kaptanı Golikov, adamları ve geminin tüm mürettebatı, güvertede toplanmıştır (Bkz: Görsel 2.1 ve Görsel 2.2). Bu çerçevede Eisenstein, çekim tekniğini de kullanarak Çarlık yönetimini temsil eden otorite figürlerini topların ucunda göstermektedir (Bkz: Görsel 2.3). Yıkıma uğratılacak olan Çarlık yönetimi gerçekliğinin tezahür ettiği otorite figürleri de yıkılması amaçlanan toplumsal gerçeklik kalıplarıyla birlikte silinecektir. Bu durumun *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi genelinde defalarca altı çizilmektedir.



**Görsel 2.4**

Golikov, Çarlık yönetiminin bir temsilcisi, otorite figürü olarak tüm mürettebatı sıraya dizer ve çorba içenlerin bir adım öne çıkmasını emreder. Geriye kalanları ise geminin direğinde sallandıracağını bildirir. Bu sahnede, film anlatısında bir kırılma yaşanır çünkü başkaldırı, bu sahnede somutlaşmaya başlayacaktır (Bkz: Görsel 2.4). Kaptan Golikov'un emri sonrasında Çarlık yönetimi ve işçiler arasındaki karşıtlık Eisenstein'in oyuncuların yüzlerine yapmış olduğu yakın çekimlerden okunabilmektedir.



**Görsel 2.5**



**Görsel 2.6**

Çarlık yönetiminin bakış açısı (Bkz: Görsel 2.5)'de somutlaşırken, işçilerin ve Rus halkının durumu (Bkz: Görsel 2.6)'da betimlenmektedir. Bu durumdan Çarlık

yönetiminin hoşnutluğu söz konusudur ve mevcut gerçeklik alanında Çarlık rejiminin zorbalığı sergilenmektedir. Devrimin meşrulaştırıcı zemininin alt yapısı bu noktada oluşturulmaktadır. Geminin kaptanı Golikov, yemek yemeyi reddeden işçilere sizleri köpekler gibi vuracağım der ve bu söylem, Çarlık yönetiminin, Rus halkına karşı bakış açısını göstermektedir.



**Görsel 2.7**

Kaptan Golikov, yemek yemeyi reddeden işçilerin üzerlerinin örtülmesini emreder (Bkz: Görsel 2.7). Çarlık yönetiminin, Rus halkına karşı tutumunu gösteren bu sahnede örtü, önemli bir gösterge olarak yorumlanabilir. Başkaldıran ve otoriteye karşı gelenlerin üzerinin örtülmesi, yananlam düzleminde yönetimin karşısında yer alanları izole etmeyi ve toplumsal tecriti göstermektedir.



**Görsel 2.8**

İşçilerin üzerleri örtüldükten sonra ekrana elinde haçıyla papazın girdiği görülür. Silahlara, geminin toplarına yakın çekim yapıldıktan sonra, papazın birden elinde haçla belirmesi (Bkz: Görsel 2.8), iktidar ve din arasındaki ilişkiye işaret etmektedir. Nitekim sonraki planlarda haç ve kılıç arasındaki ani geçişler, din ve otorite arasındaki birlikteliği simgelemektedir.



**Görsel 2.9**



**Görsel 2.10**

Yakın plan haç çekiminin hemen ardından yapılan yakın plan kılıç çekimi, Çarlık yönetimi ve kilise arasındaki işbirliğine işaret etmektedir (Bkz: Görsel 2.9 ve Görsel 2.10). İşçilere karşı papazın, gemi kaptanı Glikov özelinde çarlık yönetimi yanında yer alması, bu işbirliğini göstermektedir. Papaz'ın "kitapsız yola getir Tanrım" sözü, otoritenin buyruklarına uyum sağlamayanların otorite nezdinde kitapsız olarak görüldüğünü göstermektedir. Kilise ve Çarlık yönetimi işbirliği, mevcut toplumsal gerçekliğin de yapısına işaret etmektedir ve bu gerçekliğin karşısında ikama edilecek olan toplumsal gerçeklik formunda kilise, otoritenin bir uzantısı olarak görülmektedir.



**Görsel 2.11**

Papaz ve Vakulinchuk arasındaki itişme sonucunda haç yere düşer ve bir bıçak gibi saplanır (Bkz: Görsel 2.11). Haçın yere saplanması, gösterge düzleminde dinin ideolojik bir silah olarak kullanılabilirliğinin bir göstergesidir. Althusser'in (1994) ideolojik aygıtlar arasında saymış olduğu din, bir ideolojik aygıt olarak kullanılmaktadır ve *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminde görsel 31'de görüldüğü üzere somutlaştırılmaktadır. Çarlık yönetiminin toplumsal bir gerçekliği olarak sunulan kilise-Çarlık birlikteliği yıkıma uğratılmaktadır.



**Görsel 2.12**

Güvertede atış için hazırlık yapan askerler, verilen emre itaat etmezler ve güvertede karışıklık çıkar. Çarlık yönetimine ait güçler ile işçiler arasında çatışmalar yaşanır. Egemen ideoloji olan Çarlık yönetimi ile işçi hareketi arasındaki karşıtlık, bu sahnede somutlaşmaktadır. İşçiler, üzerlerindeki örtüyü atarlar ve bu sefer örtü, Çarlık yönetimine ait güçleri sarmak için kullanılır (Bkz: Görsel 2.12). Örtü bu noktada bir hegemonya göstereni olarak kabul edilmektedir.



**Görsel 2.13**



**Görsel 2.14**

Çarlık güçleri ve işçiler arasındaki çatışma anında papaz tekrar belirir ve elindeki haçı, bir silah olarak kullanarak Vakulinchuk'a saldırır (Bkz: Görsel 2.13). Vakulinchuk'a Tanrı'yı hatırlamasını salık veren papaz (Bkz: Görsel 2.14) özelinde kilise-çarlık yönetiminin birlikteliğinin altı çizilmektedir. Çarlık yönetimi altındaki Rusya'ya dair toplumsal gerçekliğe göndermede bulunulan kilise ve çarlık arasındaki ilişkiyi gösteren planların peş peşeliği, devrim sonrası toplumsal gerçekliğin inşası için Çarlık yönetimi, bir öteki, düşman olarak konumlandırılmaktadır.



**Görsel 2.15**



**Görsel 2.16**

Potemkin Zirhlısı'nda çatışma devam etmektedir. Çarlık güçleri ve işçiler arasında çatışma şiddetlenmektedir ve Çarlık yönetimine bağlı bir askerin görsel 2.15'de görüldüğü üzere piyanoyu bir basamak olarak kullandığı görülmektedir. Piyano göstergesi, genel anlamda sanatın göstereni olarak kabul edildiğinde Çarlık yönetiminin bir aygıt olarak sanatı da kendi çıkarları doğrultusunda kullandığı söylenebilir. Bir ideolojik aygıt olarak dinin kullanılması gibi sanat da iktidarın ideolojik bir aygıtı olarak kullanılabilir (Althusser, 1994). Çarlık yönetimine bağlı askerin, piyanoyu basamak olarak kullanması aynı zamanda kriz dönemlerinde iktidarın sanatı değersizleştiren yönüne de işaret etmektedir. Piyano özelinde sanat, genel anlamda bir araç görevi üstlenebilmektedir. Çarlık yönetiminin karşıtı bir toplumsal gerçeklik yaratılabilmesi açısından Çarlık yönetimine bağlı güçlerin bu şekilde sunumu, *Potemkin Zirhlısı* (1925) filminin toplumsal gerçekliğin oluşturulması hususundaki rolüne işaret etmektedir.



**Görsel 2.17**



**Görsel 2.18**

Potemkin Zirhlısı'nda güç dengeleri değişmektedir. İşçiler, geminin denetimini ele geçirmeyi başarırlar ve geminin doktoru Smirnov'u denize atarlar. Smirnov, işçilere etin üzerindeki solucanları denize atmaları gerektiğini salık vermiştir, güç dengesi değiştiğinde kendisi bir solucan gibi denize atılır (Bkz: Görsel 2.17). Görsel 2.18'de

görüldüğü üzere ideolojik çarpıtmanın bir aracı olarak sembolleştirilen merceğin sallanması gösterilmektedir. İktidarın bir aracı olarak merceğin sembolik düzlemdeki ölümü, Çarlık yönetiminin gerçekliğinin yıkılmaya başladığının bir göstergesidir.



**Görsel 2.19**

Doktor Smirnov'un işçiler tarafından denize atıldığı sahnede, papaz tekrar görülür ve rol yaptığı baygınlığından bir an kalkar, doktorun yerde sürüklendiğini görür ve tekrar uykuya dalar (Bkz: Görsel 2.19). Papazın bu şekilde sunulması, iktidar el değiştirdiğinde kilisenin tutumuna dair bir gösterge olarak yorumlanabilir. Kilisenin korkak tavrının altının çizildiği ve sadece bir araç olarak kullanıldığının altının çizildiği bu sahnede, devrimci toplumsal gerçeklikte kilisenin durması gerektiği yer işaret edilmektedir.

### **3.Bölüm: “Ölü Bir Adam Adalet Arıyor” Görselleri**



**Görsel 3.1**

Film anlatısındaki bir diğer önemli kırılma noktası ise, Vakulinchuk'un öldürülmesidir. Vakulinchuk, Çarlık yönetimine bağlı asker tarafından vurularak öldürülür ve sonrasında isyan, Potemkin Zırhlısı'ndan taşarak kitleleşmeye başlar. Vakulinchuk'un cansız bedeni, ufak bir tekne ile limana götürülür ve sergilenmeye

başlanır (Bkz: Görsel 3.1). Vakulinchuk'un cansız bedenine "Bir tabak çorba için öldürüldü" yazan bir yazı asılır. Görüldüğü üzere ideolojik çarpıtma bu kez oluşturulmak istenilen devrimci gerçeklik adına devrededir. Toplumsal gerçekliğin oluşturulması noktasında ideoloji, önemli bir yer tutmaktadır. Hantal olan kitlelerin Çarlık yönetimine karşı tutumunu değiştirebilmek ve kitleleri mobilize edebilmek adına böyle bir yaklaşım benimsenmiştir. Eisenstein'in bakış açısında Çarlık yönetimi, halk düşmanı olarak resmedilmektedir. İnsanların bir tabak çorba için öldürülmeleri, yıkılmak istenilen gerçeklik açısından önemli bir ifade olarak nitelendirilebilir.



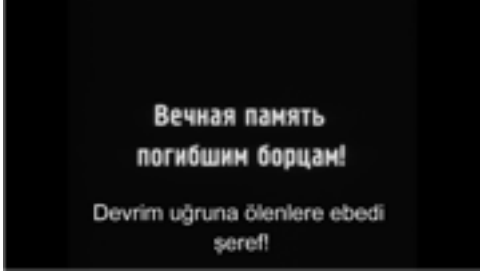
**Görsel 3.2**



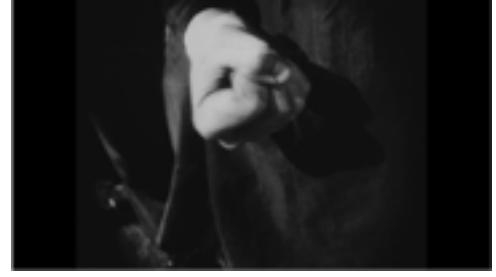
**Görsel 3.3**

Vakulinchuk'un cansız bedeninin kamuya açık bir yerde teşhir edilmesi insanların dikkatini çeker. Bu noktadan sonra söylentiler kente yayılır ve kısa bir süre sonra geniş halk kitleleri, limana doğru akın etmeye başlar (Bkz: Görsel 3.2 ve Görsel 3.3). Direniş büyümektedir ve kitleler, küçük gruplar halinde birbirlerine söylevler çekerek, intikam yeminleri etmektedirler. Vakulinchuk'un ölümü bir kırılma noktası olmuştur ve Potemkin Zırhlısı'ndaki direniş, kitleselleşmeye başlamıştır. Çarlık yönetiminin gerçekliği yıkılmaktadır ve yerine devrimci pratiklerle örtüşen bir toplumsal gerçeklik formu inşa edilmektedir.

Geniş halk kitlelerinin akın akın limana geldiğinin gösterildiği çekim sahneleri, birlikteliğin ve Çarlık yönetime karşı tek vücut olmanın bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Bu noktada hantal olarak adlandırılan kitleler, gerçekle yüzleşmiş ve bilinçlenmişlerdir. Devrim için kendilerine düşen ödevi yerine getirmek üzere limana inmektedirler.



**Görsel 3.4**

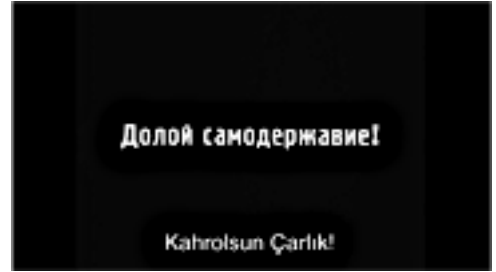


**Görsel 3.5**

Vakulinchuk'un ölümü devrim uğrunadır ve devrim uğruna ölenlere ebedi şeref olduğu söylenmektedir (Bkz: Görsel 3.4). Bu çerçevede devrimci bir gerçekliğin inşası söz konusudur. Devrim üzerine kolektif bir niyetliliğin oluşturulduğunu ve devrim uğruna ölenlere de ebedi şerefe ulaşma işlevinin yüklendiği söylenebilir. Devrim için kitleler hazırlık içindedir ve kitlelerin sabırlarının taşıdığı söylenebilir. Bunun açık bir göstergesi olarak Eisenstein'in yakın plan yaptığı yumruk şeklinde sıkılan el çekimleri gösterilebilir (Bkz: Görsel 3.5). Yumruk şeklinde sıkılmış el göstergesi, sabrın sonuna geldiğini işaret ederek halkın Çarlık yönetimine karşı sabrının kalmadığının altı çizilmektedir.

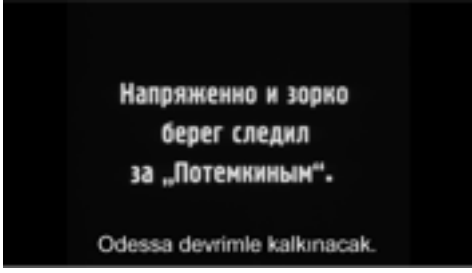


**Görsel 3.6**



**Görsel 3.7**

Limanda toplanan kitleler, birliktelik vurgusu yaparak sloganlar atmaya başlar. Sol ellerini, devrimin ve direnişin bir sembolü olarak havaya kaldırıp, “kahrolsun kasaplar” ve “kahrolsun çarlık” sözleriyle direnişe katılırlar (Bkz: Görsel 3.6 ve Görsel 3.7). Bu hususta Çarlık yönetimi kasap olarak nitelendirilmektedir. Film anlatısında güç odağının kaymaya başladığı gözlemlenmektedir. Güç, artık devrim isteyen Çarlık karşıtı kitlelerin elindedir.



**Görsel 3.8**



**Görsel 3.9**

Odessa limanındaki halk, Odessa'nın devrimle kalkınacağını vurgulayarak devrimin kaçınılmazlığına vurgu yapmaktadır (Bkz: Görsel 3.8). Diğer yandan Potemkin Zırhlısı'nda yönetim, işçiler tarafından ele geçirilmiştir ve göndere siyah-beyaz filmdeki tek renkli unsur olan kızıl bayrak çekilmektedir. Kızıl bayrağın göndere çekilmesi (Bkz: Görsel 3.9), Potemkin Zırhlısı'nın yönetiminin devrimci işçilere geçtiğinin en açık göstergesidir. Kızıl bayrağın göndere çekilmesi, limandaki halk tarafından coşkuyla karşılanmaktadır. Genç - yaşlı demeden herkes, bayrağı selamlamaktadır.

#### **4.Bölüm: “Odessa Merdivenleri” Görselleri**



**Görsel 4.1**

Kızıl bayrağın göndere çekilmesi sonrasında ekranda bir kadın ve küçük çocuk görülmektedir (Bkz: Görsel 4.1). Kadın, küçük çocuğa Kızıl bayrağı göstermektedir. Devrimle özdeşleşmiş bir sembol olan kızıl bayrak, bu noktada bir ideal olarak genç çocuğa sunulmaktadır. Genç çocuk özelinde Rusya gençlerine devrim ideali gösterilerek, bir amaç belirtilmektedir. Bu açıdan devrimci toplumsal gerçekliğin oluşturulması noktasında ve gelecek kuşakların toplumsal kabulü hususunda bu pratik önemli bir yere sahiptir.



**Görsel 4.2**

Kitleler, Odessa Limanı'nda beklerken aniden Çarlık askerleri saldırıya geçer ve kitleler kaçışmaya başlar (Bkz: Görsel 4.2). Askerler, genç-yaşlı bakmaksızın insanların üzerine ateş açarlar. Birçok insan yaralanır ve yaşamını yitirir. Çarlık yönetiminin birliktelik içerisindeki Rus halkına karşı tutumu, şiddetle özdeşleştirilmektedir. Dramatize edilmiş planların eşliğinde Çarlık yönetimine dair toplumsal gerçekliğin altı oyulmaya devam edilmektedir.



**Görsel 4.3**



**Görsel 4.4**

Çarlık yönetimine bağlı askerlerin, Odessa Merdivenleri'nde bulunan halka, arkadan saldırıyor olması da, nefret söyleminin bir göstergesidir. Çarlık yönetiminin arkadan saldıran, halk düşmanı olarak sunulması, (Bkz: Görsel 4.3 ve Görsel 4.4) inşa edilmek istenilen toplumsal gerçeklik formunda, Çarlık yönetimi'nin konumlandırıldığı noktaya işaret etmektedir.



**Görsel 4.5**



**Görsel 4.6**

Çarlık yönetimi'ne ait askeri güçlerin yaralı çocuğunu kucağında taşıyan anne ile (Bkz: Görsel 4.5), bebek arabasıyla küçük çocuğunu taşıyan anneyi (Bkz: Görsel 4.6), öldürüyor olması da Çarlık yönetiminin zulmünü ve amansızlığını göstermektedir. Bu denli trajik/dramatik göstergelerin kullanılmış olması, inşa edilmek istenilen toplumsal gerçeklik formunda, Çarlık yönetiminin düşmanlaştırılmasına/ötekileştirilmesine hizmet etmektedir.



**Görsel 4.7**

Askerlerin vurduğu insanlar arasında, Rusya'nın genç kuşağının sembolize edildiği çocuk da bulunmaktadır (Bkz: Görsel 4.7). Kendisine, annesi tarafından devrimci bir hedef gösterilmiş olan çocuk, Çarlık yönetimine bağlı askeri güçler tarafından öldürülmüştür. Bu sahne için Çarlık yönetiminin genç ve devrimci mirasa sahip çıkması gereken kuşağa bir saldırı gerçekleştirdiği yorumu yapılabilir. Devrimin takipçisi olacak kuşak, Çarlık yönetimi nazarında ölü bir kuşaktır çünkü Çarlık yönetiminin gerçekliğiyle örtüşen bir anlayışa sahip değildir.



**Görsel 4.8**

Çarlık yönetiminin uygulamalarının dramatize edilerek sunumu ve bu amaçla Eisenstein'in kullanmış olduğu göstergeler, güçlü anlamsal katmanlar barındırmaktadır. Genç bir çocuğun öldürülmesi ve ölü bedeninin üzerinden askerlerin geçmesi, Çarlık yönetimi açısından, başkaldırıya katılanların durumunu göstermektedir (Bkz: Görsel 4.8).



**Görsel 4.9**

Çarlık yönetimine bağlı askerler tarafından annesi öldürülen çocuğun Odessa Merdivenleri'nde savrulması da, Barthes'in yananlam düzlemine göre, bilinçsiz ve lidersiz kalan genç bir kuşağın savrulması olarak yorumlanabilir. Anne figürüne yüklenen anlam ve görev nedeniyle, annesiz kalan bir çocuk benzetmesi yapılan Rus halkı, devrimci pratiğin benimsetilmesinde ve devrimci anlayışın yeşermesinde etkili olabilecek bir figür olmadan tıpkı arabadaki bebek gibi savrulacaktır (Bkz: Görsel 4.9).



**Görsel 4.10**

Yaşlı bir kadının gözünden vurulması sahnesi de göstergesel anlam açısından önemli görülmektedir (Bkz: Görsel 4.10). Çarlık yönetimi altında yaşamını geçirmiş yaşlı bir insanın durumunu betimlemek açısından Eisenstein, yaşlı kadını gözünden vurularak betimlemiştir çünkü devrimci pratiklerin şekillendirmiş olduğu toplumsal gerçeklik kalıplarına göre, Çarlık yönetimi kitleleri körleştirerek hegemonyası altında tutmuştur. Bunun bir göstergesi olarak yaşlı kadının gözünden vurulması hem dramatik bir sahne olarak dikkat çekmekte hem de görme ve iktidar arasındaki ilişkiye işaret etmektedir.

## 5.Bölüm: “Filoyla Karşılaşma” Görselleri

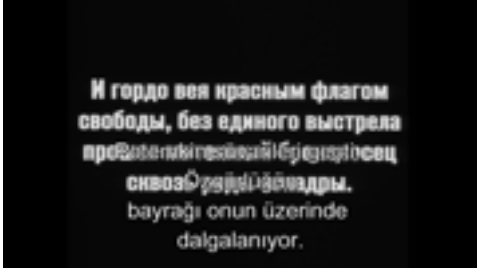


**Görsel 5.1**



**Görsel 5.2**

*Potemkin Zırhlısı* (1925) filminde Çarlık yönetimi ve devrime katılan Çarlık karşıtı kitleler genelinde kurulan bir diğer önemli karşıtlık ise *bir* ve *herkes* vurgusu üzerinden gerçekleştirilmektedir (Bkz: Görsel 5.1 ve Görsel 5.2). Bir olarak nitelendirilen Çarlık yönetimi tekil olarak adlandırılırken, karşısında yer alan devrimci halk kitleleri, herkes olarak nitelendirilmektedir ve birin, herkese karşı olduğu vurgulanmaktadır. Herkes, bire karşı vurgusu ise karşıtlığın diğer yönüne işaret ederek, tek vücut olmuş kitleleri tümel bir yapıda, tekil olan Çarlık yönetiminin karşısında konumlandırmaktadır.



**Görsel 5.3**



**Görsel 5.4**

Filmin sonunda Çarlık yönetimine bağlı güçler de devrimcilerin yanında yer alır ve Çarlık yönetimine ait gerçeklik yıkıma uğratılır. Özgürlüğün bayrağı olarak nitelendirilen kızıl bayrağın *Potemkin Zırhlısı*'nda dalgalandığının vurgusu yinelenerek, Kızıl Bayrak üzerinden zafer vurgusu yapılmaktadır (Bkz: Görsel 5.3 ve 5.4). Görüldüğü üzere Kızıl Bayrak, zaferin, birlikteliğin ve devrimin bir sembolü olarak betimlenmiştir. Barthes'in düzanlam düzleminde Kızıl Bayrak, komünizmin ve işçi hareketinin bir sembolüyken, yananlam düzleminde birliktelik, kardeşlik ve zaferin bir göstergesi durumundadır.

## SONUÇ

Toplumsal yaşam her ne kadar bireylerin birbirleriyle girdikleri etkileşimler sonucunda meydana gelmiş olsa da, toplumsal yaşamı anlamak ve anlamlandırmak daha bütüncül bir bakış açısını gerektirmektedir. Toplum olgusu, içerisinde çok farklı bileşenleri barındırmaktadır. Öncelikle toplumsal yaşam, beraberinde kültürel bir alanı getirmektedir. İlkel ya da modern fark etmeksizin her toplumsal yaşayış, bir kültüre sahiptir. Bu açıdan kültür, toplumsal yaşamın önemli bir bileşenidir. Kültür, toplumun paydaşları olan bireylerin toplumsallaşmasının bir aracı olmasının yanı sıra, bireylerin benliğinin şekillendirici bir unsuru olarak da kabul edilmektedir (Smith,2007). Dolayısıyla birey-toplum ve kültür arasında önemli bir bağ bulunmaktadır.

Toplumsal yaşam ve kültür birlikteliği, içerisinde farklı yapılar barındırmaktadır. Toplumsal yaşama ilişkin olarak kültür, toplumsal yaşamın bir şekillendiricisi olarak etkileşimsel bir yapıya sahiptir. Toplumun paydaşı olan bireylerin oluşturduğu kültür, hem etkilenen hem de etkileyen durumundadır. Bireyler kültürü oluştururken, kültür de bireylerin benliğini oluşturmaktadır. Böyle bir gerçek söz konusuysen, kültürün toplumlar üzerinde geniş bir etkisi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Toplumsal yaşamı anlamlandırabilmek için, kültürel yaşamı anlamlandırmak gerekmektedir.

Her toplumsal yaşayış, farklı bir kültür demektir. Bu nedenle her toplumun kültürü, bir farklılığa işaret etmektedir. Toplumsal gerçeklik olgusu da toplumlara göre farklılıklar göstermektedir. Doğal olanın karşısında yer alan ve yapay olarak bireyler tarafından kurgulanan/üretilen toplumsal gerçeklik, dönemsel ya da mekânsal olarak farklılıklar gösterebilmektedir. Bu noktadan hareketle toplumsal gerçeklik, olmuş bitmiş bir duruma işaret etmemektedir. Her toplumsal gerçeklik formu, belirli bir dönem geçerliliğini sürdürmekte ve sonraki dönemlerde gerçekliğini yitirmektedir. Yapılmış olan bu yüksek lisans tezi çalışmasının birinci bölümünde de belirtildiği üzere, toplumsal gerçekliğin yapısal unsurları olan, *kolektif niyetlilik*, *işlev yükleme* ve *kurucu kurallar* toplumsal gerçekliğin belirleyicileri konumundadırlar. Bu üç yapısal unsur, değişkenlik arz edebilir ve mevcut toplumsal gerçeklik, zamanla gerçekliğini yitirebilmektedir.

Toplumsal gerçeklik denilen olgu, farklı etkenlerin etkisi altındadır. Bu noktada iktidar, söylem ve ideoloji gibi olgular devreye girmektedir. Toplumsal yaşayışa ilişkin önemli kavramlardan birisi iktidardır. Russell'in (1990) da belirttiği üzere, iktidar kavramı, sosyal bilimler açısından temel bir kavramdır. Toplumsal yaşamı incelemek, bir noktada, iktidarı da anlamlandırmayı gerektirmektedir. Çünkü her toplumsal gerçeklik, iktidar ilişkileri doğrultusunda şekillenmektedir. Bu açıdan iktidar, salt siyasi iktidar odaklı düşünülmemesi gereken bir olgu olarak görülmektedir. Toplumsal düzlemde gücü elinde bulunduran her yapılanma, bir iktidar alanına işaret etmektedir. Belirli bir toplumsal gerçekliğin oluşabilmesi/oluşturulabilmesi açısından iktidar olgusu, önem arz etmektedir. Toplumsal gerçekliğin oluşturulmasında ise iktidarın araçları olarak dil ve söylem kullanılmaktadır.

Dil, toplumsal yaşam ve kültür için önemli bir araçtır ve toplumsal gerçeklik için de önem arz etmektedir. Dil, kültürün aktarıcısı olduğu kadar, şekillendiricisi olarak da faaliyet göstermektedir. Dil ve söylem, iktidarın bir aracı olarak toplumsal gerçekliğin oluşturulması hususunda önem kazanmaktadır. Dilin ve söylemin belirli bir toplumsal gerçekliğin oluşturulmasında ya da sürdürülmesindeki rolü belirleyici bir konumdadır. Toplumsal gerçekliğe dair gerekli tüm yapısal unsurlar, bir noktada dilin aracılığıyla şekillenmektedir. Ortak bir iletişim dili olmadan herhangi bir toplumsal gerçekliğe dair kolektif niyetliliğin oluşması mümkün değildir. Aynı şekilde, kurucu kuralların bir toplumsal gerçekliği şekillendirmesi için de, dilsel bir uzlaşma zorunluluk arz etmektedir. Tüm bunların ışığında dil, söylem ve toplumsal gerçeklik arasında güçlü bir ilişki ortaya çıkmaktadır.

İktidarın dilsel yolla kendisini göstermesi ve iktidarın ideolojisinin aktarıcısı olarak söylem, oluşturulmak istenilen toplumsal gerçeklik adına önemli bir role sahiptir. Egemen ideolojinin dilsel yolla aktarılması ve toplumsal gerçekliğin şekillendirilmesi hususunda, iktidar-söylem ve ideoloji arasında güçlü bir bağ bulunmaktadır. İktidar mekanizmaları, ideolojilerini çeşitli söylemlerle topluma aktarmakta ve kendi düşünce yapılarıyla örtüşen gerçekliklerini bu doğrultuda şekillendirme gayretindedirler.

Belirli bir toplumsal gerçekliği oluşturabilmek/inşa edebilmek için, bu çerçevede

İktidarlar aynı zamanda birtakım araçlara ihtiyaç duymaktadırlar. Kitle iletişim araçları, toplumsal gerçekliğin inşa edilmesi sürecinde sıkça kullanılmaktadırlar. Hem bir kitle iletişim aracı olması hem de bir sanat formu olması sinemayı, kitle iletişim araçları arasında özel bir yerde konumlandırmaktadır. Görsel ve işitsel unsurların etkili bir şekilde kullanılabilmesi, sinemayı önemli bir kitle iletişim aracı haline getirmektedir. Sinema, bir kitle iletişim aracı olarak, iktidar mekanizmaları için hakim ideolojinin kitlelere aktarılmasında önemli bir aygıt konumundadır.

Toplumsal yönünün güçlü olması bakımından sinema, hem toplumsal yaşamı gösteren bir aygıt hem de toplumsal yaşamı şekillendiren bir araçtır. Toplumsal gerçekliğin oluşturulması ya da belirli bir toplumsal gerçeklik formunun yıkıma uğratılması hususunda sinema, işlevsel bir araç olarak görülmektedir. Toplumsal gerçekliğin sinema aracılığıyla inşası bağlamında incelenmiş olan *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi, bu savı doğrular nitelik taşımaktadır. Yönetmenliğini Sergei Eisenstein'in yaptığı film, öne çıkan propaganda filmlerinin arasında yer almasının yanı sıra, ayrıca belirli bir toplumsal gerçekliğin inşası/yıkıma uğratılması bağlamında da önem arz eden bir yapımlar olarak ön plana çıkmaktadır.

Uzun bir dönem Rusya'da hüküm süren Çarlık yönetiminin mevcut toplumsal gerçekliği, *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi aracılığıyla yıkıma uğratılmaktadır. Yıkıma uğratılan Çarlık yönetiminin toplumsal gerçekliğinin yerine, devrimci pratiklerle örtüşen bir toplumsal gerçeklik inşa edilmektedir. Film genelinde gözlemlenen bu yaklaşım Rusya'da değişen iktidar mekanizmasının bakış açısını yansıtmaktadır. Ekim Devrimi sonrasında kurulan yönetimin bakış açısıyla şekillenen *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminde, Çarlık yönetiminin gerçekliği derinlikli olarak sorgulanmaktadır. Devrimci ideolojinin aktarıcısı olarak sinemanın, bu noktada önemli bir ideolojik araç olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir. 1917 yılında gerçekleşmiş olan Ekim Devrim'inden 8 yıl sonra gösterime giren *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminin, propagandanın ötesinde bir toplumsal gerçeklik inşa etme amacı güttüğü görülmektedir. El değiştiren iktidar mekanizmasının, Çarlık yönetimine dair sahip olduğu bakış açısı, kitlelerde bir kolektif niyetlilik oluşturabilmek adına, sinema aracılığıyla sunulmaktadır. Bu aşamada propaganda ve toplumsal gerçeklik arasındaki sınırın tekrar belirtilmesinde fayda vardır. Propaganda,

kısa vadede sonuçlar elde etmeyi amaçlarken, bir toplumsal gerçekliğin inşa edilmesi, daha kapsamlı bir sürece işaret etmektedir. Toplumsal gerçekliğin oluşturulması, propagandayı içerisinde barındırmakta ancak propagandaya indirgenmemelidir.

Film genelinde kullanılan göstergeler ve çekim teknikleri, oluşturulmak istenilen toplumsal gerçeklik formuna hizmet etmektedir. Çarlık yönetimine karşı belirli bir algının oluşturulmaya çalışıldığı filmde, Çarlık yönetimi, mevcut iktidarın karşısında gösterilerek, tüm olumsuzlukları bünyesinde barındırır bir şekilde betimlenmektedir. Despotik ve insanlık dışı uygulamalarla özdeşleştirilen Çarlık yönetimine karşı oluşturulmaya çalışılan toplumsal gerçeklik kalıbında; birlikteliğin, kardeşliğin ve devrimin altı çizilerek devrim sonrasındaki iktidar, idealize edilmektedir. Film genelinde kullanılan kitlesel birliktelik imajları, birliği ve beraberliği vurgulamaktadır. Toplumsal gerçekliğin inşasında sinema, önemli bir araç olarak öne çıkmaktadır. Devrim sonrasındaki iktidar yapılanmasının söylemini ve bakış açısını taşıyan göstergeler, film genelinde yinelenerek kullanılmaktadır.

*Potemkin Zirhlısı* (1925) filminde dikkat çeken bir diğer unsur ise film için bestelenen müziklerdir. Film, her ne kadar “sessiz sinema” dönemine ait bir film olsa da, *Potemkin Zirhlısı* (1925) filmi gösterimleri, müzik eşliğinde yapılmıştır. Avusturyalı besteci Edmund Meisel’in besteleri, filmin etkisini güçlendirmektedir. Film anlatısını takip eden müzikler, anlatının ritmiyle orantılı olarak ilerlemektedir. Trajik sahnelerin yükselişe geçtiği yerlerde müziğin nabızı da yükselmektedir. Filmin müziklerinin bu çerçevede anlatıyı tamamlayıcı bir unsur olduğu gözlemlenmektedir. Duygunun seyirciye aktarılmasında, gösterilemeyen anlatılmasında, filmin müzikleri dikkat çekmektedir. Dolayısıyla sinema aracılığıyla inşa edilmeyen çalışılan toplumsal gerçeklik için, müziklerin etkili olarak kullanıldığı görülmektedir.

Toplumsal gerçekliğin sinema aracılığıyla oluşturulması noktasında *Potemkin Zirhlısı* (1925) filmi, dikkat çekmektedir. Belirli bir toplumsal gerçekliğin inşa edilebilmesi için öncelikle mevcut toplumsal gerçeklik yıkıma uğratılmaktadır. Film genelinde Çarlık yönetimine dair toplumsal gerçekliğin altının oyulduğuna tanıklık edilmektedir. Çarlık yönetimi, Ekim Devrimi sonrasında kurulan iktidarın karşısında

konumlandırılmaktadır ve bu doğrultuda tasvir edilmektedir.

Göstergebilimsel yöntemle analiz edilen çalışmada, Louis Hjelmslev'in netlik kazandırdığı ve Roland Barthes'in derinleştirdiği düzenlam/yananlam çözümlemesi ışığında analiz edilen göstergeler, Çarlık yönetiminin gerçekliğinin yerine inşa edilmek istenilen yeni toplumsal gerçeklik formunun içeriğini göstermektedir. Birer mesaj aktarıcısı olarak göstergeler, film genelinde anlatıya uygun olarak kullanılmış olup, güçlü çağrışımlar yapmaktadırlar. Çarlık yönetiminin Rus halkına karşı yaklaşımı ve iktidar pratikleri, sinemanın anlatı tekniğiyle şematize edilerek sunulmaktadır. Ekim Devrimi sonrasında kurulan Bolşevik iktidarının pratikleriyle örtüşmeyen bir biçimde betimlenen Çarlık yönetiminin gerçekliği, film genelinde eleştirilmekte ve sorgulanmaktadır. Eisenstein'in gerek çekim tekniği gerekse de kullandığı göstergeler, devrim sonrası ideolojiyle örtüşen bir toplumsal gerçekliğin inşasına hizmet etmektedir. Bu noktadan hareketle yapılan bu yüksek lisans tez çalışmasının, temel varsayımlarından olan sinemanın toplumsal gerçekliğin üretilmesi aşamasında etkin rol oynadığı savı doğrulanmaktadır. *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminde de görüldüğü üzere, sinema filmleri, egemen ideolojinin aktarılması ve iktidarların hegemonyasının sürdürülmesi hususunda etkili olabilmektedirler. Toplumsal gerçekliğin oluşturulması noktasında sinemanın etkisi, *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminin göstergelerine dayanan çözümlemelerden elde edilen bulgularla doğrulanmıştır.

## KAYNAKÇA

- AARONOVITCH, D. (2017). The Revolution Will Be Dramatised: Filmmaker Sergei Eisenstein Manipulated The Past In His Work, But Was It For Dramatic or Propaganda Purposes?. *Index on Censorship*. 26.2, 16-18.
- ABİSEL, N. (2003). *Sessiz Sinema*. İstanbul: Om Yayınevi
- ADANIR, O. (2003). *Sinemada Anlam*. İstanbul: Alfa Yayınları
- ADORNO, T. W. (2003). Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken. *Cogito*. 36. 76-83.
- ALTHUSSER, L. (1994). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Y. Alp ve M. Özışık (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- ALTHUSSER, L. (2004). *Sanat Üzerine Yazılar*. A. Tümertekin ve Z. İlkelen (çev.). İstanbul: İthaki Yayınları
- ANDINA, T. (2016). *An Ontology for Social Reality*. London: Palgrave Macmillan
- ANDREW, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. Z. Atam (çev.). İstanbul: Doruk Yayınları
- ARISTOTELES. (1987). *Poetika*. İ. Tunalı (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi
- ARNHEIM, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. R. Ünal (çev.). Ankara: Öteki Yayınevi
- ATABEK, N. (2003). Propaganda ve Toplumsal Kontrol. *Selçuk İletişim*. 2.4, 4-12.
- BAKER, U. (2015). "Montaj-düşünce: Şok İmaj: Eisenstein, Güney, Lanzmann", *Beyin Ekran*. E. Berensel (drl.). İstanbul: Birikim Yayınları
- BAL, H. (2015). *Bilgi Sosyolojisi*. İstanbul: Sentez Yayıncılık
- BARTHES, R. (2014). *Göstergebilimsel Serüven*. M. Rifat ve S. Rifat (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- BAZIN, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. N. Özön (çev.). İstanbul: Bilgi Yayınevi
- BAZIN, A. (2011). *Sinema Nedir ?*. İ. Şener (çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık
- BENJAMIN, W. (2013). *Pasajlar*. A. Cemal (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- BENVENISTE, E. (1995). *Genel Dilbilim Sorunları*. E. Öztokat (çev.). İstanbul : Yapı Kredi Yayınları
- BERGER, J. (1995). *Görme Biçimleri*. Y. Salman (çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- BERGER, P. ve T. LUCKMANN. (2008). *Gerçekliğin Sosyal İnşası Bir Bilgi Sosyolojisi*

- İncelemesi*. V. S. Öğütle (çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık
- BEYDİLLİ, K. (2008). Rusya. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C.35, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- BLIOKH, J. (Yapımcı). (1925). Sergei Eisenstein (Yönetmen). *Potemkin Zırhlısı* [Film]. Rusya: Mosfilm
- BORDWELL, D. ve K. THOMPSON. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill
- BÜKER, S. (1985). *Sinemada Anlam Yaratma*. Eskişehir: Milliyet.
- BÜYÜKKANTARÇIOĞLU, N. (2006). *Toplumsal Gerçeklik ve Dil*. İstanbul: Multilingual Yayınları
- CANETTI, E. (2006). *Kitle ve İktidar*. G. Aygen (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- CHOMSKY, N. (2001). *Dil ve Zihin*. A. Kocaman (çev.). Ankara: Ayraç Yayınevi
- CLARKE, J. (2012). *Sinema Akımları*. Ç. E. Babaoğlu (çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları
- COLLIN, F. (1997). *Social Reality*. London: Routledge Press
- CULL, N. J, D. CULBERT ve D. WELCH. (2003). *Propaganda And Mass Persuasion A Historical Encyclopedia 1500 to the Present*. California: Abc Clio Press
- ÇAKIR, M. (2015). *Sanatta Eleştirelilik*. İstanbul: Doğu Kitabevi
- ÇOBAN, B. (2003). “Söylem, İdeoloji ve Eylem: İktidar ve Muhalefet Arasındaki Mücadeleyi Çözümleme Denemesi”, *Söylem ve İdeoloji*. B. Çoban ve Z. Özarslan (drl.). İstanbul: Su Yayınları
- ÇOBAN, S. (2013). *Hegemonya Aracı ve İdeolojik Aygıt Olarak Medya*. İstanbul: Parşömen Yayıncılık
- DELEUZE, G. (2004). *Proust ve Göstergeler*. A. Meral (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları
- DEMİRBILEK, A. (1994). *Dünya Sinema Taribi: I.Bölüm*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi GSF Yayınları
- DİKEN, B. ve C. B. LAUSTSEN. (2011). *Filmlerle Sosyoloji*. S. Ertekin (çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- DUVERGER, M. (2014). *Siyaset Sosyolojisi*. Ş. Tekeli (çev.). İstanbul: Varlık Yayınları
- EAGLETON, T. (1996). *İdeoloji*. M. Özcan (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- EAGLETON, T. (2011). *Kültür Yorumları*. Ö. Çelik (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

- EISENSTEIN, S. (1975). *Bir Sinemacının Düşünceleri*. A. Arna (çev.). İstanbul: Yol Yayınları
- EISENSTEIN, S. (1985). *Film Biçimi*. N. Özön (çev.). İstanbul: Payel Yayınevi
- ELSAESSER, T. ve M. HAGENER. (2015). *Film Theory: An Introduction Through The Senses*. New York: Routledge Press
- ELSBACH, K. D. (2003). Organizational Perception Management. *Research in Organizational Behavior*. Vol.25, 297-332.
- ERDOĞAN, İ. ve K. ALEMDAR. (2005). *Öteki Kuram*. Ankara: Erk Yayınları
- ERDOĞAN, İ. ve P. B. Solmaz. (2005). *Sinema ve Müzik*. Ankara: Erk Yayınları
- FABE, M. (2004). *Closely Watched Films: An Introduction to the Art*. London: University of California Press
- FEIGELSON, K. (2017). Politik Kamera *Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar*. E. Bedisel (çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınları
- FISKE, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. S. İrvan (çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- FOUCAULT, M. (1987). *Söylemin Düzeni*. T. Ilgaz (çev.). İstanbul: Hil Yayınları
- FOUCAULT, M. (1993). *Ders Özetleri*. S. Hilav (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- FOUCAULT, M. (2011). *Entelektüelin Siyasi İşlevi*. F. Keskin, O. Akınhay ve I. Ergüden (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- FOUCAULT, M. (2014). *Özne ve İktidar*. I. Ergüden ve O. Akınhay (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- GERBNER, G. (2014). *Medyaya Karşı*. G. Ayas, V. Batmaz ve İ. Kovacı (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- GEVGİLİLİ, A. (2014). *Çağını Sorgulayan Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- GIANVITO, J. (Der). (2009). *Şiirsel Sinema Andrey Tarkovski*. E. Kılıç (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı
- GIDDENS, A. (2012). *Sosyoloji*. İstanbul: Kırmızı Yayınları
- GOFFMAN, E. (2014). *Damga*. Ş. Geniş, L. Ünsaldı ve S.N. Ağırnaslı (çev.). Ankara: Heretik Yayıncılık
- GORKIY, M, V. MOLOTOV, K. VOROSILOV, S.KIROV, A. JDANOV ve J.STALIN. (2004). *1917 Sovyet Devrimi Cilt I*. A. Bilgi (çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın
- GÖKBERK, M. (1993). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi

- GUIRAUD, P. (1994). Göstergebilim. M. Yalçın (çev.). Ankara: İmge Yayınları
- GÜRKAN, Ü. (1964). S.S.C.B. Siyasi Rejiminin Ana Hatları. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*. Cilt:21, Sayı:1, 155-198.
- HASLANGER, S. (2012). *Resisting Reality: Social Construction and Social Critique*. New York: Oxford University Press
- HITCHCOCK, L. A. (2015). *Kuramlar ve Kuramcılar*. S. Pekşen (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- İNCEOĞLU, M. (2010). *Tutum Algı İletişim*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınevi
- İRİ, M. (2011). “Erken Dönem Sinema Kuramcıları-Münsterberg, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim”, *Sinema Araştırmaları*. M. İri (drl.). İstanbul: Derin Yayınları
- JARVIE, I. C. (2013). *Towards a Sociology of the Cinema*. New York: Routledge Press
- KARAKUL, S. A. (2014). “Kapı”nın Dili: Göstergebilimsel Bir Yaklaşım. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 35,7. 7-14.
- KARL, M. ve F. ENGELS. (2013). *Alman İdeolojisi*. T. Ok ve O. Geridönmez (çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın
- KELLNER, D. (2013). *Sinema Savaşları*. G. Koca (çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- KENEZ, P. (1985). *The Birth Of The Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*. New York: Cambridge University Press
- KIRAN, A. E. (1990). Dilbilim-Göstergebilim İlişkileri. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 1.1, 51-62.
- KÜÇÜKERDOĞAN, B. (2010). *Sinemada Kurgu ve Eisenstein*. İstanbul: Hayalperest Yayınları
- LARRAIN, J. (1995). *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*. N. N. Domaniç (çev.). İstanbul: Sarmal Yayınevi
- LEBEL, J. P. (1974). Sinema ve İdeoloji. *Çağdaş Sinema*. 1, 30-37.
- MANNHEIM, K. (2002). *İdeoloji ve Ütopya*. M. Okyayuz (çev.). Ankara: Epos Yayınları
- MARDİN, Ş. (1992). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları
- MARTINET, A. (1998). *İşlevsel Genel Dilbilim*. B. Vardar (çev.). İstanbul: Multilingual Yayınları
- MATTELART A. ve M. MATTELART. (2013). *İletişim Kuramları Tarihi*. M. Zıllıoğlu (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- MCLELLAN, D. (2005). *İdeoloji*. B. Yıldırım (çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi

Yayımları

MONACO, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur*. E. Yılmaz (çev.). İstanbul: Oğlak Yayıncılık

MORGAN, C. T. (2011). *Psikolojiye Giriş*. S. Karakaş ve R. Eski (çev.). Konya: Eğitim Kitabevi Yayınları

MORSS, S. B. (2004). *Rüya Alemi ve Felaket*. T. Birkan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları

NESBET, A. (2003). *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and The Shape of Thinking*. New York: Tauris Academic Studies

O'MAHONY, M. (2008). *Sergei Eisenstein*. London: Reaktion Books

ONARAN, A. Ş. (1986). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Filiz Kitabevi

OSKAY, Ü. (2011). *İletişimin Abc'si*. İstanbul: Der Yayınları

OSKAY, Ü. (2013). *"Yıkanmak İstemeyen Çocuklar" Olalım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

OSKAY, Ü. (2014). *Çağdaş Fantazy*. İstanbul: İnkılap Yayınları

ÖZÖN, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı

QUALTER, T.H. (1980). Propaganda Teorisi ve Propagandanın Gelişimi. *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*. 35, 255-308.

RIZVI, W. R. (2014). Politics, Propaganda and Film Form: Battleship Potemkin (1925) and Triumph of the Will (1935). *The Journal of International Communication*. 20.1, 77-86.

RİFAT, M. (1998). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1: Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

RİFAT, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınları

ROBERTSON, R. (2009). *Eisenstein on the Audiovisual: The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*. New York: Tauris Academic Studies

ROSENBERG, A. (1969). *Bolşevizm Tarihi*. A. Emeç (çev.). İstanbul: E Yayınları

RUSSELL, B. (1990). *İktidar*. M. Ergin (çev.). İstanbul: Cem Yayınları

RYAN, M. ve D. KELLNER. (2010). *Politik Kamera*. E. Özsayar (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

SADIKOV, R. (2010). Şubat Devriminden Sonra Rusya'da İktidar Mücadelesi: Ekim Devrimi'ne Giden Yol. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Araştırmaları Dergisi*. Cilt:29, Sayı:48, 101-108.

- SAUSSURE, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. B. Vardar (çev.). İstanbul: Multilingual Yayınları
- SEARLE, J. (2005). *Toplumsal Gerçekliğin İnşası*. M. Macit ve F. Özpilavcı (çev.). İstanbul: Litera Yayıncılık
- SEARLE, J. (2006). *Zihin Dil ve Toplum*. A. Tural (çev.). İstanbul: Litera Yayıncılık
- SEARLE, J. (2010). *Making the Social World: The Structure of Human Civilization*. New York: Oxford University Press
- SIEGEL, P. C. (2005). Perception Management: IO's Stepchild?. *Low Intensity Conflict & Law Enforcement*. 13(2), 117-134.
- SIMMEL, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. T. Birkan (çev.). İstanbul: Metin Yayınları
- SMITH, P. (2007). *Kültürel Kuram*. S. Güzelsan ve İ. Gündoğdu (çev.). İstanbul: Babil Yayınları
- ŞERİATİ, A. (2002). *Kültür ve İdeoloji*. O. Bekin (çev.). İstanbul: Birleşik Yayıncılık
- TECİMER, Ö. (2006). *Sinema: Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan B Yayıncılık
- TEKSOY, R. (2009). *Sinema Tarihi Cilt I*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık
- THOMPSON, J. B. (2013). *İdeoloji ve Modern Kültür*. İ. Çetin (çev.). Ankara: Dipnot Yayınları
- THOMPSON, K. ve D. BORDWELL. (2002). *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill
- TURNER, G. (1999). *Film As Social Practice*. London: Routledge Press
- TÜRKÇE SÖZLÜK (1998). "Söylem", Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi
- UYGUR, E. (2005). Sosyalist Realizm Kavramının Ortaya Çıkış Süreci. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 9, 1-2, 23-30.
- VARDAR, B. (2007). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual
- VOLOSINOV, V. N. (2001). *Marksizm ve Dil Felsefesi*. M. Küçük (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- WEBER, M. (2005). *Bürokrasi ve Otorite*. H. B. Akın (çev.). Ankara: Adres Yayınları
- WELCH, D. (2001). *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*. New York: I.B. Tauris Publishers
- WILLIAMS, R. (1993). *Kültür*. S. Aydın (çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları
- WILLIAMS, R. (2012). *Anahtar Sözcükler*. S. Kılıç (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- WILSON, E. D. (2012). *Yeryüzünün Sosyal Fethi*. G. Tonak (çev.) İstanbul: Say

Yayımları

WOLLEN, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. Z. Aracagök ve B. Doğan (çev.).

İstanbul: Metis Yayınları

YILDIRIM, E. (2007). *Bilginin Sosyolojisi*. Ankara: Ekin Yayınları

ZIZEK, S. (2011). *Kırılğan Temas*. T. Birkan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları