



LİSANSÜSTÜ PROGRAMLAR ENSTİTÜSÜ

**NAZİ PROPAGANDA SİNEMASINDA TOPLUMSAL
ETKİLEŞİM**

Orçun AYDOĞAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İstanbul, Mayıs 2022

**NAZİ PROPAGANDA SİNEMASINDA TOPLUMSAL
ETKİLEŞİM**

Orçun AYDOĞAN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
İLETİŞİM TASARIMI VE GÖSTERGEBİLİM ANABİLİM
DALI**

**İLETİŞİM TASARIMI VE GÖSTERGEBİLİM TEZLİ
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Pınar Seden MERAL

YÜKSEK LİSANS TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Prof. Dr. Filiz Aydoğan BOSCHELE

Dr. Öğr. Üyesi Emre Ahmet SEÇMEN

ÖNSÖZ

Nazi partisinin iktidara geldiği yılların Almanya'sında geçen, toplumun nasıl değiştiğini eserlerinde gözlemleyerek bu çalışmanın fikrini aldığım yazar Philip Kerr'e, araştırma ve yazım süreçleri boyunca bana destek olan sayın Prof. Dr. Pınar Seden Meral hocama ve aileme teşekkür ederim.



ÖZET

Sinema yalnızca bir sanat olmanın dışında toplumu birçok açıdan etkileyen bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemanın yalnızca toplumu etkilemediği aynı zamanda toplumun içinde bulunduğu durumlara göre şekil aldığı da düşünüldüğünde sinema ve toplumun birbirinden ayrılmayacak derece yakın bir ilişki içerisinde olduğunu söylemek mümkündür. Bu çalışma ile birlikte Nazi iktidarında sinema ve toplum konusu ele alınmıştır. Çalışma, nitel yöntemlerden ilişkisel tarama modeline başvurularak meydana getirilmiştir. Bu doğrultuda alan yazında konu ile alakalı olan makale ve tezler taranmak sureti ile belirli başlıklar altında sistematik bir tarama gerçekleştirilmiş, ulaşılan bulguların derlenmesi ile sonuçlar elde edilmiştir. Çalışma sonucunda Nazi iktidarının toplumu yönlendirme konusunda sıklıkla sinemaya başvurduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Nazi, Sinema, Toplum

ABSTRACT

Apart from being just an art, cinema emerges as a field that affects society in many ways. Considering that the cinema not only affects the society, but also takes shape according to the situations of the society, it is possible to say that cinema and society are in an inseparable relationship. With this study, the subject of cinema and society in the Nazi rule was discussed. The study was created by applying the relational survey model, one of the qualitative methods. In this direction, a systematic search was carried out under certain headings by scanning the articles and theses related to the subject in the literature, and the results were obtained by compiling the findings. As a result of the study, it is seen that the Nazi government often resorted to cinema to direct the society.

Keywords: Nazi, Cinema, Society.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
SİMGELER VE KISALTMALAR	ix
GİRİŞ	1
1. SİNEMA VE TOPLUM İLİŞKİSİ	5
1.1. Sinema Kavramı	5
1.2. Sinema'nın Tarihçesi.....	6
1.3. Sinema ve İdeoloji.....	9
1.4. Sinema ve Kültürel Unsurlar.....	12
1.5. Sinema ve Sosyoloji İlişkisi	14
1.6. Sinema ve Toplumsal Etkileşim İlişkisi	18
1.6.1. Sinema ve Toplumsal Cinsiyet.....	21
2. PROPAGANDA	41
2.1. Propaganda Kavramı	41
2.2. Sinema ve Propaganda ilişkisi.....	44
2.3. Propaganda Sineması	45
3. NAZİ İKTİDARINDA SİNEMA VE TOPLUM.....	50
3.1. Nasyonal Sosyalizmin Ortaya Çıkışı.....	50
3.2. Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin Kuruluşu	50
3.3. Adolf Hitler'in Yükselişi.....	51
3.4. Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin İktidar Oluşu.....	52
3.5. Nazi İktidarının Sinema Politikası	53
3.6. Nazi Dönemi Alman Propaganda Sineması	56
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	66
KAYNAKLAR	70

ÖZGEÇMİŞ.....	78
---------------	----



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Üstün Alman Erkeği	38
Şekil 2. Erkeklik Alanı.....	39
Şekil 3. Gönüllü Asker Olan Alman Erkeği	40
Şekil 4. Bir Nazi Filmi Posteri.....	42
Şekil 5. İradenin Zaferi Adlı Nazi Filminde Geçmişteki Felaketler Yazısı.....	43
Şekil 6. İradenin Zaferi filminden bir plan.....	56
Şekil 7. İradenin Zaferi Filmindeki açılış sahnesi.....	58
Şekil 8. İradenin zaferi Filminde yakın plan Hitler planı.....	59
Şekil 9. Vatanseverler Filminden bir plan.....	60
Şekil 10. Genç Hitler Filminden bir plan.....	62
Şekil 11. Genç Hitler Filminden bir plan.....	63

SİMGELER VE KISALTMALAR

DAP

Alma İşçi Partisi

NSDAP

Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin



GİRİŞ

Sinema kavramı ele alındığında pek çok kültürel ögenin taşıyıcılığını yapmak ile beraber halkın hareket şekillerini idarecilerin emelleri dahilinde biçimlendirmek amacı ile kullanılabilen bir kitle iletişim aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Muharebe dönemlerinde çekilen filmler propaganda faaliyetleri doğrultusunda bir aracı rolü üstlenmiştir Nazi Almanyası örneği ele alındığında toplumu yönlendirebilmek doğrultusunda sinemaya sürekli olarak başvurduğu görülmektedir. Bu durumdan ötürü bu tarz filmlerde esas probleminin, diğerlerini oluşturan, ayrıştırıcı ve faşist ifadelere kaynak teşkil ettiği durumudur.

Filmler, ruh bilimi, toplum bilimi, politika bilimi, iktisat, tarih ve kültür sahalarında izleyicilere pek çok veri göstermiştir. Ayrı görüşlerin bir arada kullanılması, sosyal verilerin iletilmesi ve halihazırdaki durumu anlamakta farklı anlamlar söylenmesi, neden genel olarak yararlanıldığıнын işareti olabilir. Sinemanın düşünce tarzını vurgulamak ve daima belirtmek istediği mesele vardır. Mühim olan izleyicilerin bu filmleri ne minvalde kavradığıdır. Sinema, dahil olduğu uygarlığın geleneklerini göstermelidir. Ulusların öz siyasetleri biçiminde bir sinema geleneği vardır. Kimi uluslar bu imkanları ideal şekilde işlemektedir.

Zihnin görsel ve işitsel belleği, insanların ilime ulaşmasına, algılamasına ve sonra anımsamasına dayanak olur. Sistematik gözlemlere göre aynı anda duyulan ve görülenin akılda kalıcılığı sadece okunanlara göre daha fazladır.

Beyaz perde icat edilmesinden bu yana daima halkların sevgisini görerek toplumları etkilemiştir. İlk zamanlarda toplulukların birlikte eğlenceli aktivite yapmaları için kullanılan sinema, daha sonra istenilen iletilerin topluma fark ettirilmeden ulaştırarak bir araç olduğu görülmüştür ve bilhassa devletlerin siyasetleri paralelinde propaganda faaliyetleri için işlenmiştir.

Propaganda anlayışı Birinci Dünya Savaşın da emeklemiş ardından gelen yıllarda ise düzenli, belli yöntemleri olan bir kavram haline gelmiştir. Günümüz dünyasında ise kompleks bir yapıya bürünmüştür.

Bu çalışma Nazi Almanyası’da devrinde çekilen filmleri göz önünde bulundurarak, Nazi düşünce tarzının toplumun her bir kesimine benimsettirilerek partinin idealleri çerçevesinde nasıl yönlendirildiğini ele alınmıştır.

Nazi iktidarında sinema ve toplum konusunun ele alındığı bu çalışmanın amacı Nazi yönetimi altında yaşayan halkların sinema sanatı kullanılarak nasıl savaşa sürüklendiğini, toplumun kutuplaştırılarak birbirinden nefret eder duruma hangi araçlar sayesinde ulaşıldığını göstermek ve bunu yaparken neden sinemanın bir numaralı araç olarak seçildiğini anlatmaktır. Çalışmanın diğer araştırmalardan ve akademik çalışmalardan farkı ve özgünlüğü, sinemanın hangi kesimleri etkilemek adına nasıl sahneler tasarladığını, hangi karakterlere önem verdiğini, çekim ölçeklerini nasıl ve neden kullandıklarını aktarma çabasıdır. Bu kapsamda sinemanın ne olduğu ve tarihsel gelişmesine yer verilmesinin ardından sinemanın farklı değişkenlerle ilişkisi ayrı başlıklar halinde ele alınmıştır. Bu noktada ideoloji, kültürel unsurlar, sosyoloji, toplumsal etkileşim ve toplumsal cinsiyet gibi değişkenlere yer verilmiştir. Burada toplumsal cinsiyete yer verilmesinin sebebi ise toplumsal cinsiyetin uzun yıllar sinemadan oldukça beslendiği aynı şekilde de faşist iktidarların toplumsal cinsiyet kapsamında erkek egemen toplumlardan beslendiği durumudur. Bu noktada bu bölüm Nazi iktidarında toplumsal cinsiyete değinilerek sonlandırılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde propaganda kavramı ve gelişim süreci işlenmiş ve sinema ile nasıl bir bağlantısı olduğu vurgulanmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Nazilerin iktidara geliş süreçleri ele alınmış bu kapsamda Nasyonal Sosyalizm kavramını doğuran sebepler, Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi’nin kuruluş süreci, Hitlerin parti içinde öne çıkması ve partinin iktidara gelmesi gibi konulara değinilmiştir. Bu bölüm çalışmanın ana konusundan sapmamak doğrultusunda kısa tutulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın son bölümünde ise Nazi iktidarında sinema ve toplum konusu ele alınmaya çalışılmıştır. Bu noktada da sinema ve toplum ilişkisinin bir faşist iktidar doğrultusunda propaganda kavramından ayrı ele alınmayacağı düşünülerek Nazi iktidarında sinema ve toplum konusu örnek filmler eşliğinde propaganda temelinde irdelenmiştir.

Rahatlıkla erişilebilir bir gösteri sanatı olması nedeni ile son asırda en tesirli düşünceyi yayma organı olarak sinema kabul edilir. Bir eğlence aracı olarak tanımlanan sanat dalı içerisinde kodlanan fikirlerin izleyiciye kolayca anlatılmasını sağlamıştır.

Araştırmamız sinemanın bir propaganda elemanı olarak Naziler tarafından nasıl işlendiğini göstermek amacı taşımaktadır. Halkın geleneksel davranış özelliklerini etkileyebilmek adına sanat eserlerinin içine bilinçli şekilde yerleştirilen kodları göz önünde bulundurarak, sıradan insanların Nazi sempaticianları haline getirilmesi için çekilen filmleri inceleyeceğiz.

Naziler sistemli propaganda usulleri geliştirmiş bu usuller ile kendi ideallerini topluma benimsetmeyi amaçlamış ve çekilen filmler aracılığıyla açık neticeler almışlardır.

Araştırma Nazilerin iktidar dönemi boyunca tezlerini topluma empoze edip, halkı düşmanları olduğuna inandırıp onlara karşı nasıl mücadele etmeleri gerektiğini anlatmaya çalışılacak. Bunu yaparken Nazi propaganda sinemasından örnekler verilip bir sonuca ulaşılacak istenmektedir.

Diğerlerinin katledildiği ya da baskılarla susturulmak istendiği faşist siyasetin var olduğu dönemde, sinema iktidarın elindeki en önemli propaganda unsuru olarak karşımıza çıkar. Bu döneme ışık tutabilmek sadece dönemin sinema eserlerinin gözlenmesi ile inandırıcı olabilir. Bu nedenle çekilen sahnelerin içinde bilinçli şekilde kullanılan unsurların yan anlam olarak neleri simgelediklerini ve nerelere göndermeler yapıldığını araştırmamız gerekir. Bunları yaparken göstergibilimden faydalanmamız gerekir.

Faşist söylemleri heveslendiren, toplumun önemli bir kesiminin takip ettiği filmlerin göstergibilim çerçevesinde tahlili yapılmış ve propaganda amacı taşıyan öğeler gözlenmiştir. Elde edilen bilgiler analiz edilerek değerlendirilmiştir.

Bu metinde sinemanın propagandayla bağlantısını gözlemleyerek, propaganda sinemasının evrimini, Nazi dönemi Alman filmlerinin örnekleri eşliğinde inceleyerek, toplumun sistemli bir biçimde büyük savaş için nasıl yapılandırıldığı anlatılmaya çalışılmıştır.

Yedinci sanatın siyasal tezlerin göstergesi olduğu kanaatinden başlayarak, inandırma süreçlerini düzenli gösteriler şeklinde belirttiği anlaşılmaktadır. Eserler halkı yansıtmaktadır ve sergilendiği devire ilişkin durumu, kaygıları, sevinçlerini yahut hüznlerini anlatım yöntemidir. Nazi Almanyası'nın en etkili şekilde uyguladığı bildirim unsuru olarak sinema, fertlerin hangi fikirlere sahip olması gerektiğini gösterme yöntemidir. "Sinema devrinin aynasıdır" söyleminden esinlenerek çekilen sahnelerin kendi devirlerinde gerçekleşen durumları açıkça göstererek dönemlerinin toplumsal yapılandırmasını kurduğuna işaret etmektedir. Bunları göz önünde bulundurarak incelemenin varsayımları şu biçimde şekillendirilmiştir.

- "Öteki" kavramı şeklinde gerçekleştirilen propaganda unsurları, düşmanlık temelinin yaygınlaşmasına sebep olmuştur.
- Bu dönemin eserlerinde gerçeklerin çarpıtılarak toplumu başka düşüncelere kanalize etmiştir. Bu şekilde Nazi düşünce tarzının benimsenmesi sağlanmıştır.
- Propaganda unsuru taşıyan eserlerdeki düşmanlık ifadesi halkı faşist düşüncelere alıştırmaya yardımcı olmuştur.

1. SİNEMA VE TOPLUM İLİŞKİSİ

Bu bölümde sinema kavramı ve sinema-toplum ilişkisi ele alınmaktadır.

1.1. Sinema Kavramı

Sinema icat edildiği tarihte, o güne kadar alışılmışın dışında bir şeyler sunan, daha ilerisine ulaşma hayalini kurduğu yaşamın karakter tiplerini ve hayal gücünü meydana çıkaran bir sanattır. İnsanlar hayal ettikleri ve özledikleri hayatları sinemada kolayca bulabilmektedir. Bahsedilen sürecin oluşmasında, beyaz perdenin gelişim göstererek insanlar üzerinde film kültürünün meydana gelmesine yardımcı olan unsurların da desteğiyle insanların bir karakter sepması ve beklentisi oluşmakta ve arz talebin olduğu pazar şartlarında gerek takip eden gerek ise izleten hem de filmi meydana getiren oyuncunun, yönetmenin, kameramanın ve yapımcı ekibinin kazandığı win-win ortam meydana gelmiştir. Bahsedilen ortamda bazı gruplar maddi bazıları ise manevi kazanç kazanmış olup ayrıca eksiklikleri içine alan bir kültür dizesinin parçası haline gelmiştir (Tezcan, 2012: 171).

Günümüzde gelişmiş olan uygulamalı bilimlerin yardımı ile sinema izleyicisi sadece sinema salonlarına gereksinim olmadan evde de bu aktivite ve heyecandan yararlanabilmekte televizyon, internet, cep telefonu, tablet vb. cihazların yardımıyla boş vakitlerini evlerinde değerlendirebilirler.

Beyaz perdenin meydana çıkışı, oluşum ve gelişimi ve günümüzün seviyesine ulaşımını değerlendirmek için, beyaz perdenin özelliklerinin merkezindeki kişiler üzerinde nasıl bir etkide bulunduğunu daha iyi değerlendirmek gereklidir. Bu sebeple ilk önce “sinema aslında nedir?” sorusunun cevaplanması gerekmektedir. Daha sonra beyaz perdenin, geçmişinin ele alınması ve neden resimlerin hızlıca oynatılması ile bir hareket kuketi oluşturduğunun araştırılması gereklidir. Böylece şekilde film kültürü ve karakterinin, senaryo ile nasıl can bulduğu anlaşılmaktadır.

Sinema sözcüğü, sinematografi kelimesinin kısaltılmasından meydana gelmektedir. Lumiere Kardeşler ismiyle bilinmekte olan kardeşlerin icadları olan cihaza sinematograf adı koyulmuştur. Yunancada kinema, atos = devinimiyle graphein = yazmak kelimelerinden türetilmiş olan sinematograf, “hareketi yazan, hareketi

belirleyen” manasına; sinematografi de “hareketi yazma, belirleme” anlamına gelmektedir. Sadece Lumiere Kardeşler değil; ötesinde sinemanın, keşifler döneminde farklı kaydedici aletlerini kullananlarda da beyaz perdenin içerisindeki unsurlar ile devinim, canlılık ve yaşam kavramları ile alakalı adlar yansıtabilmektedir. Bu günlerde yaygın olan, neredeyse tüm ülkelerde kullanılmakta olan sinema sözcüğünün yanında Amerika’da çok kullanılmakta olan “motion Picture, moving Picture = devinimli resim” de bu yaklaşımı yansıtmakta (Özön, 2008: 3-4).

1.2. Sinema’nın Tarihçesi

Beyaz perdenin kısa film olduğu ve anlaşılmaya çalışıldığı zamanlardan bu günlere dek gelişen süreç içerisinde sinemanın manası da farklılaşmakta ve devamlı kendini değiştirmektedir. Bu durumun nedeniye kendini geliştirmesi ve yenilemesidir. Beyaz perde sektöründe çalışmakta olanların amaçları, ilgilendikleri alanlar da değişmektedir. Hala farklı anlamlarla keşfi devam etmekte olan beyaz perdenin hedefi gerçeğin yalnızca kendisinden ibaret olduğu bilincini yaymak istemesidir (Teksoy, 2009: 15).

İnsanlar, tarihsel süreçte gördüklerini aktarma gereksinimi duymuşlardır. Bu süre boyunca bazı zamanlarda taş duvarlara bazı zamanlarda ise sinema perdesine yansıtmaya kullanılmıştır. Böylece insanlar düşünsel isteklerini giderme ve yansıtmaya fırsat bulmuşlardır. İnsanların iletişimleri de bu durumu etkilemiştir. Tarihsel süreçte beyaz perde bir resimden hareketli imgeler haline evrilmiştir. Bunu yapar iken devinim süreciyle hareketliliğin akışkan ve birbiri ile bağlantıda olması hususuna dikkat edilmelidir. Gölge oyunları, örneğin Hacivat ve Karagöz sinema sektörünün temeli olarak görülmektedir. Bunun nedeni bu aşamanın ilk olarak tiyatro sonraysa sinemaya evrilmesidir. Bu dönüşümle kendi özünü kaybetmemekte yalnızca değişik alanlara ayrılarak farklı türlerini meydana getirmektedir.

Devinim içeren bir sanat dalı olarak, insanlık tarihinin ilk zamanlarına kadar varan dans ve tiyatro sayılabilir. Fakat bu sanat dalları doğadaki bütün devinimi aktaramıyordu. Ayrıca bunlardaki devinim de yalnızca bir kere yaratılabiliyor, bir daha yaratılması ayrıca bir çaba gerektiriyordu. Hiçbir zaman bir öncekiyle aynı olmuyor, ilk devinimin aynısı şeklinde geleceğe aktarılması imkânsız oluyordu. Bu durum, görünüşü açısından beyaz

perde görüntülerini andırmakta olan bütün gölge oyunları içinde geçerlidir (Özön, 2008: 5).

Beyaz perdenin tarihi süreçteki değişimi endüstrileşme ile beraber gerçekleşmiştir. Dünya çapında büyük bir kitleye hitap eden büyük bir mekanizma haline gelmiştir. Tarihsel sürece bakıldığında sinema endüstrisi devrimine görsellik ve değişik bir hava katan üretim stiline kendisine özgü bir boyut kazandırmıştır.

Büyük kentlerde konumlanmış olan, dünyanın her yerinde film satmakta ve kiralamakta olan bir dağıtım şirketlerince sağlanmakta olan filmleri izletmek için özel alanlar oluşturulmuştur. 1910 senesinde Paris, Londra veya New York en mühim sunum merkezi niteliğinden çıkmıştır. Los Angeles -Hollywood- en mühim merkez olmuştur (Nowell ve Smith, 2003: 30). Beyaz perde endüstriyel hale gelmiş, küresel bakımdan kişileri etkilemeye başlamıştır. Az bir zamanda sanat olan sinema, iktisadi ve toplumsal hayatla olan ilişkilerine uyum sağlamıştır (Giddens, 2012: 635).

Günümüzde sinemada sergilenmiş olan filmlerdeki aktörler mesleki bakımdan iş sahibi durumundadır. Aktörlük bir meslek haline gelmiştir. Öte yandan başka mesleklerin meydana gelmesi ve değişik çalışma saatleri sinemaya olan alakayı artırmıştır. Beyaz perdede işlenmekte olan konular ve içerikleri de sinemaya alakanın artmasına yol açmıştır.

Bu noktada endüstrileşmeye değinmeden sinema tarihini gelişimsel boyutta anlamak imkansızdır. Sinemanın endüstrileşmesi ve değişik üretim tarzları ile başka bir sektörel terime ve görüntüye dönüşmüştür. Hem sesli hem de sessiz ayrımı olan sinema, sektörel bakımdan başka dönemlerde gelişmeye başlamıştır. Kronolojik bakımdan bakıldığında James Monaco'nun (2002: 220) eseri olan gelişim takvimi sadedir:

- Beyaz perdenin tarih, filme uyarlandığında mühim etkisi olan farklı sanatların belli yönlerinin değişimi kadar cinematographe'ın tüm habercilerinin de gelişmesini içermektedir.
- 1896 ve 1912 senelerinde sinema tamamen mali değerleri olan bir sanat dalı olma yolunda değişime uğradı. Bahsedilen dönemin sonu, uzun metrajlı filmin icadıdır.
- 1913 senesinden 1927 senesine kadar ki dönem sesiz sinema dönemi olarak nitelendirilebilir.

- 1928 ve 1932 seneleri arası dünya sinemasında bir geçiş dönemidir. Bahsedilen dönem estetik bakımdan ilgi çekici değil ise de sinema bu zamanlarda mali ve teknolojik bakımdan mühim bir aşamadır.
- 1932 senesinden 1946 senesine kadar Hollywood'un en önemli çağı idi; bu süreçte filmler önemli ekonomik başarılar kazandı.
- II. Dünya Savaşı ardından sinema, televizyonun meydan okuması ile karşılaşmıştır. Ekonomik bakımdan değil ise de görsellik bakımından Hollywood artık hâkim güç olarak kabul edilemezdi.
- 1960 senesinde Fransa'da Yeni Dalganın oluşunu, sinema tarihinin 7. Döneminin başlangıcıdır.
- 1980 senesi dünya sinemasında “Yeni Dalga” hareketinin sonu ve postmodern film olarak adlandırabileceğimiz bir başkasının başlangıcını belirlemek için doğru bir dönemdir. Günümüzde filmler, televizyonun tüm tarzlarının bildiği değişik eğlence ve iletişimin bir parçası şeklinde görülmektedir.

Monaco'nun sözünü ettiği 3 ana unsur ile kurulmuş olan sinema ekonomik, politik ve görsellik açısından araştırılmaktadır. Gösterimdeki filmlere bakıldığında bu unsurlar göz önünde bulundurularak yapım ve sunum aşamalarına önem gösterilir. Uzun metrajlı filmlerin yapımı gerek alakanın artmasına gerek ise kazanç boyutunda önemli kazanımları sağlamıştır.

Sinemanın tarihi sürecini anlatmakta olan bu zaman bilimsel yapılanmanın en kısa ve net şeklini Oğuz Adanır'ın söylemi ile iletmek gerekirse:

Sinema, Batı dünyasında ortaya çıkmıştır. İlk olarak bir çiraklık, sonra kalfalık, daha sonra ustalık ve nihayet bir sanatkârlık dönemi yaşamıştır. Bu bölümlleme, günümüzün sinema koşulları ve kavramından yola çıkılarak gerçekleştirilmiş bir bölümlmedir (Adanır, 2003: 12).

Özetle, sinema tarihi için önemli olan şey “ne, neye ilişkilike hüküm vermekten çok; neyin, neyle alakalı olabileceğini” kavramaktır. Film tarihinde gerçekleşen tüm tuhaf olgular için bazı olağan açıklamalar mevcuttur. Bu beyanlardan hangisinin doğru olduğu mühim değildir. Mühim olan şey bunların birbirleri ve dünya ile nasıl ilişkide olduklarını kavrayabilmektir (Monaco, 2002: 222).

1.3. Sinema ve İdeoloji

İdeoloji, fikirlerin insanların inançları ve davranışlarında oldukça büyük etkiye sahiptir. Sosyolojinin diğer bölümlerinde olduğu kadar medya incelemelerinde de yaygın şekilde kullanılır. İdeoloji kelimesi ilk olarak 1700'lü yılların sonunda Fransız kökenli Destutt de Tracy tarafından dile getirilmiştir. Kendisi bu kelimeyi “düşünce bilimi” alanında kullanılmaktadır (Giddens, 2012: 651).

Gerçeğin montajlanması ve bu montajın gelişen olanakların yardımı ile gerçekmiş gibi sunulması, toplumun fikirlerini biçimlendirmek arzusunda olanlar için etkili bir elemandır (Aydoğan, 2021:61).

Althusser, egemen sınıf iktidarını devletin ideolojik baskı aygıtı ile devam ettirdiğini ifade etmiştir. Althusser'e göre; kişilerin hali hazırdaki düzene eğilmesi, devletin ideolojik aygıtları ile yapılmaktadır. Devletin ideolojik aygıtlar olarak nitelendirdiği din, eğitim, aile, medya vb. kurumlar ile ideolojinin oluşturulup, sürekliliğin olduğu vurgulanır. Belki de bu günlerde beyaz perdeyi de ideolojik aygıtlar arasında saymak mümkün olacaktır (2003: 168-170).

Beyaz perde, bir yandan hâkim düşünce tarzının önemini benimser iken bir başka yandan da bu üstün ideoloji haricinde ona karşı bir tavırda olan farklı düşünce tarzı yaklaşımları amacıyla da cazip öge haline gelmiş ve kusursuz bir araç halini almıştır. Fakat egemen sınıf, kendi hegemonyasını sağlama bakımından, televizyon programı, şovlar, diziler, tür romanlar, uyarlamalar, müzik parçalar vb. diğer sanatsal unsurların yanı sıra sinemayı da çok mühim ölçüde kullanmıştır. İstenen düşünce, slogan vb. pek çok fikir, ideolojik bakımdan sinemada rahatlıkla işlenmekte ve seyirciye sunulmaktadır.

Toplumsal egemenliği elinde tutanlar, düşünce ve isteklerini gerek zorla gerek ise kültür, okul, sanat vb. dallar yardımı ile kabul ettirirler. 18. Asırdan başlayarak bireyi de kapsayan her olgu birer metaya dönmüştür. Meta üretiminin yapısı sebebiyle, üretilmiş olan her şey üreticiden uzaklaşmaktadır. Sanat da buna dahildir. Sanatın da metaya dönüştüğü ve özünü kaybettiği ileri sürülmektedir. Bugünün şartlarında, bunun olabilmesi için eserin pazarlama olanaklarının en düşük seviyeye düşürülmesi şarttır. Günümüzde beyaz perdenin hayattaki kabul edilen ideolojiyi, tekrar ürettiği ifade edilmektedir. Bunu yapar iken burjuvalardan, varoluşlara dek tüm toplumsal katmanlara ulaşabilme özelliği vurgulanmaktadır (Onur, 2012: 36).

Sinema, bir yaratıcılık olarak belirli bir sürede, görsel bakımdan, aktarmak istediği düşüncelerin bazı mecralarca nasıl anlaşılması gerektiğini belirlemektedir. Bu süreçte kendini özellikler açısından güncel hale getirerek kendi kültürünü oluşturabilmektedir. Kendi taraftarını oluşturabilmekte ve mevcut sloganını filmle izleyiciye göstermektedir. Kendi üstünlüğünü kurmak istemektedir.

Egemen ideolojinin en mühim özelliklerinden biri ise durumun doğal ve gerçek olduğuna inandırmaktır. Bu ideoloji hayat tarzının az sorgulanmasına neden olmaktadır. Bunların sonsuz olduğu düşüncesini vurgulayarak sistemin değişmesine yönelik tehditleri yok etme hedefi taşır (Yılmaz, 2008: 71).

Beyaz perde denildiğinde ilk düşünülen şey Hollywood sinemasıdır. İdeolojik olarak seyirciye verdiği fikirsel türdeki filmlerle dünyanın en iyi film yapım örgütüdür. Bu öncülüğü yapar iken tüm seyircinin zevkine uygun bir film sunmayı hedeflemektedir. Birbirine benzer öyküler ve karakterler üzerinden film çeşitleri sunmak ticari bakımdan kazanç getiriyordu. Tür filmlerle aynı anda sistemli bir yeryüzü tecrübesi ve alışla gelmişlik kazandırır. Tür sineması yalnızca konusuyla değil ayrıca içerisindeki karakterleri de seyircinin bu düşünce tarzına uygun film türlerine sempatisi ve bağlılığını da yükseltmektedir.

Filmler, karakterleri ya ikonografik araçlar ile oluşturmakta veya bir karakteri oyuncu ile bütünleştirmektedir. Standart film karakterleri hem kolay hem de hızlı kavramaya yardımcı olurlar. Tür karakterleri, gerçeklikten ve derinlikten uzak oldukları için, izleyici onunla güvenli şekilde bütünleşmekte ve kendi hayatının günlük, olağan gerçekliğinden kurtulmaktadır. Bu karakterler, istediği şeyleri yapmakta ve kötüyü belirleyerek imha edebilmektedir. Durum böyle olunca da izleyici rahatlatmaktadır. Tür filmlerinin, izleyici için çekici bir kapsamında bu sahnelerde bireysel değişikliklerin yumuşatılması ve toplum menfaatlerinin, hedefin önüne geçmesidir. Özetle, esas tematik prensibi, müşterek sistemin, olağan duruma gelmesidir. Gerek görsel gerek ise politik bakımdan tutucu bir niteliği vardır (Onur, 2012: 40-41).

Tür filmlerine ait alışlagelmiş bir hikâye yoktur. Tür filmleri, betimleme değil hareket ile canlandırma olarak kabul edilir. Tür filmlerinin belli bir ortamları ve karakterleri bulunmaktadır. Karakterler hikâyeyi belli bir olay örgüsüyle vermektedirler. İyi bilinmekte olan ve tanınan olay örgüleri kullanılır. Kötüler ile, kahramanlarda olan iyi

ve kötü zıtlığını gösteren nedensellik ve doğrusal bir süre sistemine dayanır. Bu filmlerin kişilikleri belli bakımdan topluluk oluşturmaktadır. Yani kitlesel bir birliktelikle dönemsel düşünce ortaklığı sayesinde filmin ideolojik iletisini başarıya ulaştırabilmektedirler (Arslantepe, 2012: 183).

Meydana gelen film tiplerinin bireyleri bir hedef ile bir araya getirmesi ve bunun davranışsal bakımdan hedeflenen ideolojik düşüncenin yansıtılması amaçlanmaktadır. Yıldız sözcüğünde belirtilen, yıldız aktöre göre filmlerin yazılması tamamıyla istenilen ideolojiye varabilmek ve seyirciyi yönlendirmek demektir. Ekonomik, sosyal, siyasi vb. unsurları gelişen teknolojiyle daha hızlı bir şekilde tüm evlere, her ailelere yani her kişiye bu düşünceleri ulaşılabilir ve hızlı biçimde dayatabilmektedirler. Bunu yapar iken çeşitli kültüre, çeşitli karaktere sahip seyirciye göre film türleri ve karakter tiplerini oluşturmaktadır. Herkese yönelik iş yapabilmenin pek çok yolu vardır. Böylelikle ideolojik hedefe ulaşılabilir.

Diken ve Laustsen, Filmler ile Sosyoloji kitaplarında anlattıkları ideolojik film sözcüğünde sinemanın dışında olan bir şeylerin olmadığı, sinemanın, kendisine yetebilen bir bütün olduğunu belirtmiştir. Film kendisi sergileyen, kendisi konuşan, kendini geliştiren bir düşünce tarzıdır (2010: 31). Artık filmler kendi kurgusu ile, kendisine ait anlamsal boyutuyla kendi realiteleri düşünce tarzı bakımından gerek yansıtmakta gerek ise yeni boyut oluşturmak suretiyle devamlı olarak gelişmek ve büyümektedir.

Gerek gerçeklik gerek ise ideoloji münakaşalarını tamamlayacak bir biçimde, filmin üretim sürecine değinilmelidir. Sinema filmleri, kolektif olarak yapılmakta olan çalışmalar ile meydana çıkmaktadır. Diğer sanat dallarının aksine bireysellikten uzak bir iştir. Filme katkısı olan kişiler oluşan eserde bir iz bırakarak emek harcamışlardır. Filmin değişik kısımlarında bulunan bu kişilerin arka planları, film üstünde bir etki bırakmakta. Gelmiş oldukları sosyal tabakaların ve sınıfın, cinsiyetin, öğretimin, ideolojik fikirlerinin ya da yaşam tarzlarının yansımalarıyla bu filmlerin üzerindeki etkisi güçlenmektedir. Bir insana değil pek çok insana hitap etmeyi amaçlayan bir sanat dalıdır.

Adanır, toplumsal yaşamda kişinin huyu içerisinde bulunduğu çevrelerce belirlendiğini ifade eder. Sanatçınınki de tıpkı böyle oluşmaktadır. Kişiliğin oluşabilmesi içi iki bireyin olması gerekmektedir; çünkü bireyler sadece birbirine oranla belirlenirler. Toplumsal yapılarda farklı benlik türleri bulunmaktadır. Bu bakımdan incelendiğinde

sanat da umumi ürün olarak değerlendirilebilir. Müşterek yaşam haricinde sanatın da var olabileceği izlenimi yanıltır. Sanatçı, yaşamakta olduğu toplumun bir parçası durumundadır ve bu toplumsal zihniyet yapısı ile bütünleşmekten kaçması çok zordur (2003: 15-30).

1.4. Sinema ve Kültürel Unsurlar

Kültür, gündelik yaşamda gösterilmekte olan unsurların birbirlerinden değişik pek çok manada kullanılabilir. Kültür, insanlar tarafından üretilmekte ve aktarılan, değişebilen, ideali arayan bir yoldur.

Kültür hem bireysel hem de bütünsel olarak değişik manaların ve simgelerin dağıtım ve üretimini de ifade eder. Bu tanım dikkatli bir şekilde düşünüldüğünde sinema sanatı, işlevsel kültür öğelerini taşır. Bu sebeple sinemanın işlevi, kültürden bağımsız değildir.

Yapılmakta olan filmlerin, sinemada yani karanlıkta izlenmesi izleyicinin odağı, dikkatini bozacak bir olayın meydana gelmemesi etkilenme oranının artması bakımından önemlidir. Ayrıca televizyonlarda girmesi, internet ortamında rahat bir şekilde izleyebilme fırsatı, filmlerin insan hareketlerinde etkisini arttırmıştır. Her izleyicide başka bir etkisi olsa da sinema bir kitle kültürü meydana getirerek seyircinin, seyrettiklerini hayatlarına yansıtma ve hayatlarının bir bölümü olma fırsatı sağlamıştır. Bu fırsat toplumsal yaşamda değişik kültürel etkileşimlerin meydana gelmesinde ve yeni kültürlerin ortaya çıkmasında da etkili olmuştur.

Eleştirel kuramcılar, kültürün yaşamı pek çok bakımdan yapılaştırdığı ve kültürün “ussallaşmayı, standartlaşmayı ve uyumluluğu” getirdiği fikrindedir. Bu günlerde dünyanın birçok değişik kültürü sanat eserleriyle birbirlerine yakınlaşmaktadırlar. Fakat yeni dünya düzeni hedefiyle kültürün yozlaşmasına neden olmaktadır (Uludağ, 2009: 8).

Yeni düzende medeniyet bakımından oluşmakta olan değişim beyaz perdeye de yansımaktadır. Oyuncu da en az film kadar önemli hale gelmiştir. Oyuncu mevcut kültürü farklı anlamlarda seyirciye iletebilecek en iyi elçidir. Bunun nedeni izleyicinin saygısını hak eden oyuncu yansıtmak istediğini yakın çevresine rolünün icap ettirdiklerini iletebilmektedir. İzleyici bunlara müsaade etmiştir. İzleyicinin fikrine göre aktör artık kültürel bakımdan “içlerinden birisidir” dir.

Beyaz perde kültürel anlamda, hayattan yaşanmış olaylardan feyz aldığı, yanı sıra yazarın hayal gücü, oyuncunun performansı, sahne ortamıyla birleşerek yeni bir kültür meydana getirmektedir. Gerçek ve sanal dünyayı bir araya getirerek değişik, melez bir kültür yaratılarak, sosyal yaşamda kişinin yaşayışı ve davranışı bakımından etkileyerek kendi film kültürünü meydana getirmiştir. Tüm filmler mevcut kültürü işleyerek veya kültürleri bir araya getirerek, yeni bir kültür meydana getirmektedir. Kısacası tüm filmler, kültürün kendisini oluşturmaktadır.

Sinema, kitle iletişim araçları, kültür ve kültürel sosyal arka planını en iyi yansıtmakta olan araçlardan biridir. Sinema yalnızca, içinde bulunduğu kültürü, yansıtmasının ötesinde yönetmen ve onun beslemiş olduğu kaynakların aynası niteliğindedir. Kökenini dramaya kadar uzanan sinema, dirsek temasında olduğu pek çok sanat dalı ve Sosyal Bilimler haricinde mitolojik unsurlardan da beslenmekte. Öte yandan, çağın insanları mitleri sanat dalları ve kitle iletişim araçlarıyla yeniden üretmektedir. Kültürel yapı sinema filmlerinin beslenmekte olduğu bir alan olduğundan dolayı ve sinema filmlerinin, dramadan, tragedyadan yani arkaik dönem sanatlarından etkilendiğinden dolayı kültür kavramlarını birbirlerinden ayrı hayal etmek mümkün değildir (Gürses, 2007: 55).

Sinema kültürden yoğun olarak beslenmektedir. Bunun nedeni kültür sayesinde oluşacak filmin konusunun hitap edeceği hedef kitleye ulaşması gayesidir. Sinema artık değişik kültürlerden etkilenmesi ile kültürünü oluşturmaktadır. Dünyada yayılan sinema kültürünü küresel çapta yansıtmaktadır.

Sinema iletileriyle büyük insan kitlelerinde ortak bir görüş oluşturma özelliği olan, kültürel hayatı biçimlendirebilen bir sanat dalıdır. Ait olduğu toplum ve kültürün direkt ya da dolaylı bir şekilde yansımasıdır.

Dolayısı ile film ve kültür arasındaki karşılıklı etkileşim kaçınılmaz bir unsurdur. Bunun nedeni filmin kültür ile özdeşleşmesidir (Gürses, 2007: 56). İnsan zihninde kalıcılık bakımından estetik çok önemlidir. Sinemada, yalnızca estetik değil, gelişmiş teknolojiyle görseller artık dokunma hissi de vermektedir. Böylelikle sinema, her yerdedir.

Sinemada bir şeyler aktarmada, düşünsel bakımdan ilk olarak içerisinde bulunan toplumu tanımak şarttır (Özkan, 2014: 345). Küresel bir kültüre sahip olan sinema içinse kendi yapay kültürünü harmanlayabilme fırsatıyla döngüsel bir boyuta getirmiştir.

Sinema toplumdaki değişimleri, sosyal yönelimleri anlamak ve toplumun düşüncelerini yoklamak açısından oldukça önemlidir. Toplulukların yaşam tarzları, kentsel farklılaşmalar, sosyo-kültürel pek çok olgu sinemada yankılanmaktadır. Bu sebeple filmler, sosyolojik çözümlemeler yapabilmek açısından mühim bir etken görevini üstlenmektedir (Osmanoğlu, 2016: 82).

Beyaz perde, suni kültürlerin meydana gelmesinde etkinli noktalarındandır. Bireyleri sinema yardımı ile etkilemek karşılıklı etkileşim ritüellerine farklı bir açı getirmiştir. Bunun nedeni sinemanın bir ortam, mekân, insan, canlı ve ölü olmasıdır. Sinema seyircisinin tutumuyla birlik de tefsir edilir, seyircinin aklında biçimlenir ve davranışlarına da etkiler. Beyaz perde, insanı etki altına alan bütün unsurlar ile kişiyi etkileyen ve yönlendiren bir istasyon görevindedir (Diken ve Laustsen, 2010: 28).

İnsanlar içerisinde bulundukları topluluğun kültürel değerlerinden etkilenmektedir. Sosyalleşme ve sosyalizasyonla etkileşimi karşılıklı olarak aktarıma dönüşür. Sinema da bu etkileşime geçiş sağlar. Bunu ödül törenleri ve galalar ile etkileşim ortamında özel bir ambiyans yaratarak yapmaktadır. Gerek film izlemek gerek ise o film için düzenlenmiş olan özel bir etkinlik ile bağlılığını arttırmaktadır. Böylece kültürel aktarımı da izleyici ve katılımcılara aktarmaktadır.

1.5. Sinema ve Sosyoloji İlişkisi

Sinema sosyolojisi, dünyanın sinemaya, sinemanınsa hayata etkisini incelemektedir. Bu inceleme sırasında sinemanın meydana geldiği zamandan günümüze gelen toplumsal olayların tesirini daha büyük kalabalıklara ulaştırmasını işlemiştir. Zamanla gelişmekte olan teknolojinin yardımıyla etkileşimin birey üzerinde etkisi de değişmiştir. Sinema yapımcıları, yaşanan ve yaşanma olasılığı olan büyük olayları hesaba katarak sinemaya uyarlamış ve sinemanın, gerçeklik oranını yükseltmişlerdir.

Sinemanın getirisinin hem maddi hem de manevi bakımdan çok olması yapımcıları sinemaya daha çok yönlendirmektedir. Maddi bakımdan bir endüstriye

dönüşen sinema birçok sosyologca mali kazanç göz önünde bulundurularak incelemişlerdir.

Anthony Giddens, küresel bakımdan güçlü olan sinemanın endüstriyel bakımda ilerleme sürecine değinmektedir. 1920 yılında konulu filmler ilk defa açıklığa kavuştuğunda, tüm dünya da gösterime giren filmlerin 4/5'ini Hollywood yapıyordu; günümüzde de film endüstrisinde ki en büyük olmaya devam ediyor. Birçok devlette hükümetler, sinema endüstrisini desteklerler fakat hiçbir devlet kurmaca sinema ihracatında Amerika Birleşik Devletleri'yle yarışacak bir pozisyonda değildi. Hollywood stüdyoları, gelirlerinin çoğunu denizaşırı film dağıtımı sayesinde kazanmaktadır. Bunun yanı sıra videolar ve DVD oynatıcıların küresel ölçüde yaygınlaşmasıyla Hollywood filmlerini izleyen kişi sayısı da yükselmiştir (2000: 408).

Beyaz perdenin önderliğini Hollywood yaptığı için Giddens örneklemini böyle sunmakta. Beyaz perdenin bu aşamada ABD hegemonyasında olması sebebi ile diğer ülkeler, ABD'den film almaya başladılar. Beyaz perde sanayisinin, böyle gelişmesi dünyada yerel sinemaların küresel bakımdan benzer nitelikte sinemalara dönüşmesine sebep olmuştur. Teknoloji ve sinema birbirinden ayrılmaz bir hale gelmiş ve kişilerin hayal dünyalarına dokunabilme fırsatı kazanmışlardır.

Gelişmekte olan beyaz perde sektörünün, kişideki etkisine baktığımızda kültürel bakımdan etkileşimde olduğu anlaşılmaktadır. Adorno, "Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi" isimli eserinde kültürel sözcüklerin sinemayla nasıl bir anlama dönüştüğünü ele alır. Artık kültür, her şeye benzerlik bulaştırmaktadır. Bu alanların hepsinin kendi içerisinde ve hep beraber tek ağız olduğunu belirtir (2008: 48).

Tüm filmlerin başında ne şekilde biteceği, kimin ödül alıp kimin cezalandırıldığı anlaşılır; bunun dışında, az müzikte, kulağı alıştıran dinleyici, şarkının daha ilk dakikalarını duyduğunda kalan kısmını kolaylıkla getirebilir. Bu bakımdan kültür endüstrisi, efektler, rötuşlar ve teknik detayların sanat yapıtlarına üstün çıkması ile beraber ilerlemiştir. Zamanında fikri tasvir etmekte olan sanat eseri, onun ile beraber rafa kaldırılmıştır (Adorno, 2008: 54). Seyircinin, odağını esere vermesi gösterim başlar iken yapılmış olan tahminler ve bu tahminlerin doğruluğu gerek seyirci motivasyonu gerek ise filme olan bağlılığı yükseltmektedir. Kültürel bakımdan film ve seyirci bağ kurmuş olur.

Film, günlük algı hayatının aynısını meydana getirmeyi hedeflediğinden dolayı, sokakların az önce izlemiş olduğu filmin devamı niteliğinde algılanmış olan sinema seyircisinin bu bilindik tecrübesi, yapımcıların temel aldığı kurallara dönüşmüştür. Dünyanın sinemada gösterilmekte olan aralıksız sürdürmesi olduğu illüzyonunu oluşturmak da o derece kolaylaşır (Adorno, 2008: 55). Beyaz perdenin gerçekçiliği, sinema salonunda izleyiciye gösterilince inandırıcılık seviyesi yükselmektedir. Bunun nedeni izleyicinin, film ile kendisini özdeşirmesi ve etkilenmesidir.

Gösterimde olan filmin etkisi izleyici üzerinde o an hissedilmese de daha sonrasında hafızada kalan replik ve sahneleri hatırladığında o ana benzer tavırlar sergilenir. Film kültürünü, seyirci bir biçimde özümseyecek ve sindirecektir. Böylelikle yeni bir seyirci kültürü meydana gelecektir. Adorno, kültür endüstrisinin her bir dışavurumunu, bireyleri bütünü onları dönüştüreceği şekilde tekrar ürettiğinden söz eder (2008: 56). Böylelikle iç içe geçen melez bir kültür meydana gelir. Kısacası seyirci yeni üslup ve tutum sergileyebilecek ritüeller yükleyebilir. Adorno, dönüşümü bir “arınma seansı” şeklinde tanımlamıştır.

Meydana gelen bu kültürel fonksiyonun, bireylerdeki etkisini artırmak için geçmişte yaşanmış olan gerçeklik, günümüzde beyaz perde aracılığıyla tekrar canlandırılarak gerçeklik havası uyandırılır. Bu şekilde seyirciye sunulur. Bu yapılar iken Jean Baudrillard tabiri ile simülakrlar ve simülasyon kavramlarıyla bu izleyen seyirciye aktarılır.

Sinema aracılığı ile bir tarihi bilinç edinmek gibi bir düşünceden alınan keyif de bir illüzyondan ibaret olacaktır. Tarihin beyaz perde aracılığı ile tekrar şıngılganmaya çalışılmasının bilinçlenme ile değil, kaybedilmiş bir gönderenler sistemine duyulan özlem ile alakası olabilir. Sinemanın insanlara öğrettiği şey, insanlardan çalınmış olan tarihin tarihsel gerçeklik ile olan alakası, resim ortamında ki geleneksel real görüntüler ile alakasıdır. Bu realizm, aşırı benzerliğe dönmüştür. Aşırı benzeşme, güncel sinemada olduğu gibi tarihin parlaklığına sahiptir. Bu da gerçekte hiçbir şeyi tekrar diriltmeyen boş görüntüler oldukları manasına gelir (Baudrillard, 2011: 71-73).

Geçmişte yaşananların, bugünün şartlarına uyarlaması sinemada yalnızca benzerlikler eşliğinde görülür. Bu gerçeklik olarak adlandırılmaz. Tahminen bir benzerlik olduğu ifade edilebilir. Benzerlik yaratmak ve gerçekçi bir hava verebilmek için

simülasyonlardan yararlanılmaktadır. Yani geçmiş hayatı yansıtan filmler birer canlandırma değil de simülasyon olarak nitelendirilmelidir. Geçmişin, geleceğin veya yaşadığımız zamanın çağa uyarlanması şeklinde ifade edilebilir.

Baudrillard, “simülakr” kavramını eskinin gerçekliğine, geçmişten veya bugünden bir sahneye aidiyet; geçmiş veya bugüne ait olan simülakrın kusursuzca tekrardan sunumu bütün değerlerin yerini alır (2011: 6-77). Eskiden yaşanmış olan bir gerçeklik bugünlerde benzetimle gerçeklik verilip seyirciye sunulur.

Baudrillard, beyaz perdeyi tarihin içinde var olan yaşanmışlık unsurlarını teknolojik yardım ve benzetimle seyirciye bugünün tarzına uygun biçimde sunabilmektedir. Bunu yapar iken görüntünün gerçeklik şeklinde algılanabilmesi için “simülakr” kavramını kullanır. Bu gerçeklik düşüncesini oluşturabilmek adına “simülasyon” kavramını kullanmaktadır. Yani simülasyon, sistem, olgu, sisteme has mekanikma şeklini araştırma, nedeniyle yapay bir biçimde tekrar üretilir (2011: 6).

Beyaz perdenin seyirci üstündeki etkisi gerçekten gelir. Bu gerçeklik, diyalektik bir biçimde karşılıklı bir etkileşimle gerçekleşmektedir. Kısacası sinema, toplumsal gerçeklik, kültürel etkinlik veya tarihsel gelişmeden etkilendiği gibi; hayatta da seyirci üzerinden sinemadan etkilenmekte ve hayata yansımaktadır. Bu aşamada George Herbert Mead’ın yaklaşımından bahsetmek gereklidir. Bunun nedeni Mead’ın kişiye özel sosyalleşmenin, sinemanın etkisiyle ikili ilişkiler bağlamında benlik duygusu ile anlatmaktadır.

Mead’ın fikrine göre “kimsesiz kişi, topluluğun içinde olup daha bunu anlamamış insandır.” Bu sadece bireyin evrensel ifadeye katılmasında başka bireylerle ilişkide olması için de şarttır. Mead, kişileri birbirine yakınlaştıran her değişikliğin, kendilerini diğer insanların yerine koymaya, tecrübelerin paylaşılması ve kişilerin toplumsallaşmasına fırsat verdiğinden bahseder. (Morva, 2013: 123).

Mead, beyaz perdeyi, bireylerin sosyalleşme, birbirleri ile samimi olma hususunda bir etken olarak görür. İkili ilişkiler içerisinde benlik olgusuna katkısı olabileceğini ifade etmektedir. Benliği etkileme gücü beyaz perdenin gerçeklik olgusu ve hayatta farkına varamayacağımız birtakım detayların, beyaz perde ortamında görsellik ile sunulmasından kaynaklanır.

Mead, beyaz perdede gösterime giren filmlere görsellik bakımından da vurguda bulunmuştur. Beyaz perde filmleri, bireye verdikleri zevk ile onun içerisinde yaşadığı topluluğun değerlerini ortaya koymaya hizmet etmek adına gerçek estetik ile meydana getirilmiş olur. Hikâyeyi bulup getiren, kültür formları, hayat şekillerine vs. yaptığı katkıyla görsel fonksiyonu yerine getirmektedir (Morva, 2013: 123).

Bir film için duyulan güzellik kaygısı, onun seyirciyi etki altına alma oranını belirler. Estetik, yaşanmışlık ile birleştiğinde seyircinin dünyada arzuladıkları filmle birlikte etkilenecek yansıtabilmektedir.

Mead'in anlayış ile kişilik olgusu etkileşimiyle davranış ve toplumsal yaşama başka bir ifade yansıtır. Beyaz perdenin, bu işlevselliğine Erving Goffman yaklaşımıyla daha teknik bir ifade kazandırdığı görülmektedir. Bunun nedeni Goffman'ın açısından yaşamın bir tiyatro sahnesi olmasıdır. Bireyler, rollerini oynamak adına daima kendilerine ait sahneyi kullanırlar ve ikili iletişimde, sosyal bakımdan etkileşimde bulunurlar. Bu etkileşimi sağlar iken de tiyatro ve beyaz perdenin teknik kapsamından faydalanabildikleri gibi etkileşim düzleminde de bir bağ kurabilirler.

Teknik kapsamda, sahne arkası ve önünü tiyatro ya da beyaz perde planlamasına uygun biçimde sergileyebilirler. Kamera bulunmasa bile karşısındaki kişiye, topluma statüsüne uygun rolleri oynamakta, sahnesine uygun bir şekilde hareket etmektedir. Bu rolleri sergiler iken karşılıklı etkileşim boyutunda sinemadaki filminden ilham alma olayı da çok önemlidir. Bunun nedeni teknolojik gelişmelerin sayesinde artık her yerde ulaşabilecekleri film ve kahramanların hayatlarını takip edebilmeye fırsat kazanmalarıdır. Kısacası gerek teknik bakımdan gerek ise davranışsal bakımdan benzerlikler bulunmaktadır.

Sinema sosyolojisi, toplumu etkilemiş olan ya da etkilemekte olan olayları çok boyutlu bir biçimde araştırmaktadır. Bunun nedeni beyaz perdenin çıkış amacı ve geçen zamanda ekonomik endeksliken sonrasında izleyiciyi sinema salonlarına çekmek adına onlara uygun olan konulara değinmiştir.

1.6. Sinema ve Toplumsal Etkileşim İlişkisi

TDK'nin, Toplum Bilimleri Terimlerine göre etkileşim, toplum hayatında her şeyin gerek kendisinin bağlı olduğu gerek ise kendisine bağlı bir karşılıklı etkiler

bütünlüğünde olması; sebep ve neticenin birbirlerine oldukça bağlı olduğu ve birbiri ile yer değiştirmesi manasındadır. Bu etkileşimin tarihsel süreçte iyice yayılarak tanınırlık edinmesini, kişi ve topluluğun üzerinde bulunan etkisinin oranını belirlemede önemli olduğu görülmektedir.

Sinema ve televizyon yapıtlarının, popüler kültür yapımlarının karakteristiğinin sunulması açısından incelemek olağandır. Beyaz perde bu günlerde belki de en kolay şekilde ulaşılabilen kültürel ürünlerden biridir. Beyaz perde ürünleri, yapım şirketlerine ait eserlerdir. Bunlar tescilli fikir-sanat eserler olarak nitelendirilebilirler. Beyaz perdenin televizyon, internet ve video müzik endüstrisi vasıtası ile de dükkânlarda dağıtımına çıkması olağandır. Beyaz perdeye ulaşabilmek için bilet almak veya televizyon edinmek yeterli olacaktır (Karaca, 2017: 2). Her evde, iş yerlerinde, parkta, araçta ve pek çok yerde artık bir ekran vardır. Bu ekranlarda, devamlı bir şeyler gösterilmekte ve tanıtılmaktadır. Fotoğrafları gösterilenlerin başında aktörler vardır. Aktörler aracılığıyla dikkat çekme oranı ve gösterim sayısı oldukça yükselmektedir.

Sinema, toplumsal belleği oluşturma ve güçlendirme, yaşanan anı geleceğe iletmenin en mühim sanatsal araçlarından biri haline gelmiştir. Filmler aktardıkları veya çekilmiş oldukları zamanları içermesiyle diğer iletişim ve kültür araçları ile beraber toplumsal belleğin deposunu oluşturmaktadır. Filmler, çekildikleri dönemlere ışık tutarlar. Bunun yanı sıra bir film çekildiği döneme ait seyirciye, pek çok olguyu da sunabilir. Özellikle de belgesel ürünlerinin belgelemesi ve bilgi aktarımının yapılması için oldukça önemlidir. Ayrıca tarihi bellek için oldukça büyük bir ehemmiyet arz etmektedir (Kula ve Koluçak, 2016: 388).

Dönemsel olarak çekilmekte olan ve izleneceği zamandan izler taşımakta olan filmler etkileşim bakımından izleyiciyi yönlendirebilir. Çevresinde seyirci olduklarını beyaz perdede izlemek veya hayal ettiği bir bölge ya da yaşam tarzını seyretmek de bu etkiyi arttırabilir.

İnsanın, çevrede gördükleri, algıladıkları, tüm hayat deneyiminin, özetle toplumsal gerçeklik ve bilincin bir anlatım biçimi olan sinemayla bireyin, çevresinde hâkim olmak, kural ve düzenlemeler ile toplumsal değişikliklere önderlik etme ihtiyacından meydana gelen toplum bilimi birlikteliği, araştırmacılara incelemek adına

çok elverişli ve sonuçları açısından ilgi çekici ve güzel bir alan oluşturmaktadır. (Güçhan, 1993: 51).

Güçhan'ın fikrine göre, film başka sanat ve toplum iletişimleri gibi, kitlesel yapının bir ürünü halindedir. Toplumsal yapıya bağlı şekilde gelişmekte ve değişmektedir. Genellikle bütün sanat yaratılarıyla toplumsal yapı arasında bulunan ilişkiler şu şekilde tanımlanabilir: Sanatsal yaratılar gerek toplumun mali alt yapısından gerek ise üst yapısında meydana gelen bilişsel dizgenin değişik öğelerinden etkilenmektedir. Fakat sanat, yaratılmış toplumsal işlevleri sebebiyle gerek üst yapıyı gerek ise bir oranda alt yapıyı etkilemektedir (1993: 51).

Yedinci sanat şeklinde nitelendirilen sinemanın, alt ve üst yapıyı etkisi altına alarak kişi ve halk üstünde ne derece etkili olduğunu bilmekteyiz. Goffman'ın anlatmış olduğu sahne önü, sahne arkası ve rol sözcüklerine dikkat etmek gereklidir. Bunun nedeni bu kadar sözcük ve unsur sinema-toplum ilişkisi üzerine kurulmuş olan ve kişinin toplumdaki davranışlarına farklı bir düzen getirmesidir. Kişide meydana gelen bu yeni rol davranış toplumda konumlanmış olduğu statüye göre değişkenlik göstermektedir.

Sinema yaratısı, beyaz perde ürünü, izleyici ve tümünün içerisinde bulunduğu toplumsal yapı arasında dinamik bir ilişki bulunmaktadır. Bir kültürel eser kendini çevrelemekte olan maddi, sosyal, siyasi ve tarihi şartlardan bağımsız bir anlam taşımamaktadır. Bu ifade ile sinemayı da kendisini meydana getiren toplumun bütünsel gerçeğinde açıklamak mümkündür (Güçhan, 1993: 52).

Temel konu filmin kendisidir. Bunun nedeni filmin bu etkileşimde göbek taşı görevinde olmasıdır. Böylelikle sinema, bu etkileşim sisteminin lokomotifine haline gelerek etkileşim ve iletişimin sürekliliğini sağlar (Güçhan, 1993: 53).

Etkileşim aşaması içinde değişik unsurların etkilenme süresini belirler. Bunun nedeni izleyiciye sunulmuş olan film ve içeriği bireye göre değişiklik gösterdiğinden dolayı aynı salonda başka boyutta izleyiciden geçmektedir. Bu model aslında bir kaynağın alıcısına, herhangi bir iletişim aracı ile belirli bir mesaj yollamak ve alıcının dönüş yapması olarak araştırılmaktadır. İletilerle bir olgunun kendi arasında bulunan tanım ve yorumlanması olarak meydana gelmektedir.

Beyaz perde ve toplumsal etkileşim karşılıklı olarak diyalektik biçimde birbirini etkiler. Etkileşim aşamasında, toplum içerisindeki insan hareketleri, yakınlık dereceleri,

harcamalarını, yeme-içme alışkanlıkları vb. belirler. Kişi ve topluluk içinde yeni karakter, davranış örüntüleri ve bir tutum gösterme eğilimi vardır. Aşama, yeni rollerin doğması, hayata bakışının değişmesi, kıyafet stillerinin kişiler üzerinde değişik şekillenmelerin oluşmasına sebep olabilmektedir. Davranışsal manadaki etkileşim yaşamın her dakikasına ve alanına etki etmektedir.

Sinemada ve sinema dışında da unsurlar izleyiciyi etkiler. Geçmişten bugüne dek geçmiş süreç içinde beyaz perdeyi en çok destekleyen teknoloji olmuştur. Teknoloji gelişmeleri, bireyleri yalnızca sinemaya olan mahkûmiyetlerinden kurtararak filmlerin neredeyse tüm ortamlarda izlenir hale gelmesine sebep olur. Bunun yanı sıra görüntünün niteliği, canlılığı, üç boyutluluk unsurları da izleyiciye yalnızca davranışsal manada değil ayrıca fiziksel manada da etki etmektedir. Bu aşamada dijital sinema kavramı meydana çıkmaktadır. Böylelikle tüm ortamlarda filmlere ulaşılabilir.

1.6.1. Sinema ve Toplumsal Cinsiyet

Sinema ve Toplum ilişkisi konusunda ne kadar göz ardı ediliyor olsa da oldukça önemli bir konu olarak karşımıza çıkan toplumsal cinsiyet Tanzimat döneminden bu yana edebiyat ve sinema gibi alanlarda da kendisini oldukça hissettirmektedir. Bu bölümle birlikte toplumsal cinsiyet kavramına değinilerek sinemada ataerkil söylem konusunun üzerinde durulacaktır.

Toplumsal cinsiyetin tanımını yapmadan evvel cinsiyet farklılığı ile toplumsal cinsiyet ayrışması kavramları arasındaki farklılığı incelemek kavramın iyi anlaşılabilmesi için oldukça önem taşımaktadır. Cinsiyet, cinsler arasındaki fizyolojik değişiklikleri tanımlayan bir kavramken, toplumsal cinsiyet cinslere atıfta bulunulan aktüel ya da normatif kültürel özel davranış örüntülerini tanımlamaktadır. Kısa bir ifadeyle; toplumsal cinsiyet, erkek ve dişi kavramlarının türetildiği aynı zamanda doğallaştırıldığı bir mekanizma olma niteliğindedir (Butler,2009).

Nazizm düşüncesinde kadınların en değerli görevi yeni nesili üretmektir. Adamların harp için hazırlandığı dönemlerde, toplum nezdinde kadınların bulunmaları gereken yerde evleriydi. Bu kadın figürü siyasi emellere hizmet etmesi için bilinçli olarak

vurgulanmıştır. Halkın her kesiminden beklenildiği gibi kadınlardan da iktidarın çıkarları hedefinde çalışan, Hitler'i tek güç olarak kabul eden, düzeni benimsemiş kişiler olmalı istenmiştir. Bu devir süresince sergilenen eserlerde kadının gücü evlatlarını muharebelere ne kadar istekle gönderdikleri göz önüne alınarak belirlenmiştir (Clark, 2017, s.23). Naziler, toplum içinde evlilikleri arttırmak adına birçok icraatları hayata geçirmişlerdir. Nikah yardımları, vergi afları, her evlat başına ödenen maaşlar, çocuk sahibi kadınlara verilen şiltler gibi destekleyici önlemler halkın evlilik oranlarında gözle görülür bir şekilde etkili olmuştur. Bu önlemler kadınları damızlık hayvanlarmış gibi doğurmak mecburiyetinde bırakan baskıcı bir düzen ile karşılaşmalarının en önemli sebebidir. Nazizm'e göre kadınların görevi evlat sahibi olmaktır. Kadınlarda bu baskılara boyun eğmiş veya bunlara dayanmak zorunda hissetmişlerdir (Macciocchi, 2000, s.89).

Nazizm gelişim ve yetkinlik devirlerinde kadınlardan çok önemli yardımlar almıştır. Ev ziyaretleri, parti mitingleri düzenlemek, flama ve bayraklar hazırlamak en önemlisi ise diğer kadınlarla iletişime geçerek onları etkilemek adına oldukça yoğun bir şekilde parti çıkarları doğrultusunda hareket etmişlerdir. Nazi genç kızları birliği kurarak burada yeni kadın neslinin yetiştirilmesinde ve bu yetişen neslin toplama kampları dahil birçok suça karışmalarına sebep olmuşlardır. Bu sebeplerle özenle seçilmiş bazı Nazi kadınları için rejimin ustabaşları kavramı kullanılabilir.

Cinsiyet farklılıklarından bahsederken, cinslerin kıyaslarındaki fizyolojik ve biyolojik değişiklikten, 'toplumsal cinsiyet' ayrımcılığı hakkında konuşulurken ise kadınlık ve erkeklik rolleri arasındaki ayırmadan bahsediliyor demektir. Cinsiyet farklılığı kalıtsal ve genellikle evrensel olarak belirlenirken kadınlık/erkeklik ayrımı kültürel olarak belirlenmekte ve değişkenlikler gösterebilmektedir. Toplumsal cinsiyet insan kişiliğinin ana bir fonksiyonu olarak değil, özel koşullanmış yükümlülükler içindeki akışkan ve süreçsel olarak kabul edilmektedir. 20.Yüzyılda meydana getirilen feminist araştırmaların etkisiyle biyolojik hususlara göndermeler ulunan sex olgusuyla sosyokültürel bir düzenlenmeye parantez açan toplumsal cinsiyet olgusu birbirlerinden uzaklaşmış ve toplumsal cinsiyet manasında eril ve dişilik tarihsel, kültürel ve toplumsal doğrultularda ifade edilmiştir (Kimmel, 2000: 35). Toplumların geneli dişil ve eriller açısından başka etkinlikleri ve hususları koy vermekte ve bu durum, bireylerin gözünde tabi olarak kabul edilmektedir. Bu doğrultuda, biyolojik ayrımlar kültürel olarak kabul görülmüş cinsiyet farklılıklar ile birleştirilmekte ve toplumsallaştırma oluşumdan

kaynaklanan hâkim ve bayat değerler, kadın bireyleri kadınsı, erkek bireyleri de erkeksi olmaları yönünde koşullandırmaktadır (Bilton, 2008: 153).

Eşcinsel davranışlar evrensel bir uzanım taşımamasıyla beraber yaşantılara atfedilen “mana” her toplum ve toplumun kapsamında kendine özgü bir nitelik barındırmaktadır. Farklı bir söylemi bir toplumda “eşcinselliğin ne olduğu”, “hangi cinsel eylemlerin eşcinsellik birikiminin parçası olarak kabul görüldüğü” ve “kimin eşcinsel olarak ifade edildiği”, eşcinsel eyleme katılanların ve genelde toplumun eşcinselliğe ve eşcinsel kavramına yüklediği “mana” ile belirlenmektedir. Diğer yandan, herhangi bir toplumda eşcinselliğin kültürel düzenlenişi yani eşcinselliğin o toplumda sahip olduğu anlam verili toplumdaki egemen cinsiyet ve cins düzenleriyle direkt olarak iletişim içindedir. (Yılmaz, 1998)

Cinsiyet sözcüğü, eril ve dişil olmanın dirimsel ve bedensel tarafını; toplumsal bir yapı olan toplumsal cinsiyet sözcüğü ise dişil ve erilin dirimsel yapısı yerine toplum tarafından erkek ve kadınlardan neler talep ettiklerini tanımlamaktadır. Toplumsal cinsiyet, kültürel liyakatler, dönem ve mekâna göre farklılık gösterebilmektedir (Outhwaite, 2002). Toplumsal eşeyliğin rolünün biyolojik kökeni olmamakla beraber cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki bağlantılar gerçek hayatta “doğal değildir” (Bhasin, 2003: 2). Erkek bireyler ve kadın bireylerin arasındaki toplumsal ilişkileri düzenlemek amacıyla başvuru olan ifade toplumsal kavram ifadesidir (Scott, 2007: 11).

Bir başka ifadeylese toplumsal cinsiyet ana manasıyla, kadın ve erkek bireyleri, sosyokültürel liyakatlerle birbirinden ayıran bir düzen şeklinde ifade edilmiştir. Kadın bireylerin “kadın” erkek bireylerin “erkek” gibi davranması talep edilen bu düzende; bilhassa bugün geleneklere bağlı ataerkil aile düzenini muhafaza ettirmeye devam eden toplumlarda kalıp ve düşüncelere bağlı olduğu söylenebilmektedir. Bu tarz toplumlarda toplumsal yol gösterici olmaktadır. Stereotipiler dünyayı ve toplumları meydana getiren insanları anlamak için geliştirilen, kısa yolları ifade etmektedir. (Yüksel,2007: 18). Cazip erkek birey davranışı ve eğilimi erkeksi olarak kadın bireylerle sevişmekken, cazip kadın birey davranışı ve yönelimi kadınsı olarak erkek bireylerle sevişmektir. Bu pencerede, iki cinsiyetin de eşcinselleriyle toplumsal cinsiyet kimlikleri atfedilmektedir. Birey eşcinsel olduğunda toplumsal cinsiyeti de değişmektedir Erkek eşcinseller kadın toplumsal cinsiyetine, kadın eşcinsellerse erkek toplumsal cinsiyetine bürünmelidir

(Acar,2009:152). Yine de bu tarz dayatmalar eşcinsel kişiler açısından bir mana ifade etmemektedir. Zira bu bir tercih olmaktan ziyade bir yönelimdir. Bu mana da psikolojide de eşcinsel kişiler klinik veya klinik olmayan birtakım kategorilerle anılmaktadırlar. Eşcinsel kişinin hem cinsine alaka duyması onun karşı cinse benzemesi gibi bir davranışı geliştirmedeği gibi bunun akside geçerlidir.

Kız veya oğlan bebekler olarak dünyaya gelen insan teklerinin dünyada başlarına gelen birçok olayın neticesi dişil ve erile evrimleştiklerini gösteren bu oluşum basit bir ifadeyle “sosyalleşme olarak adlandırılmamaktadır. Bunun zıttı olarak bireyin farklı şekillerde dahil olduğu karışık ilişkileri içermekte diğer yandan şahsi seviyede bir cinsiyet düzenini göstermektedir. Bu olgu, cinsiyetin şahsi hususlarının haricinde, toplumsal yapılarla ve ilişkilerle oranlı bir öznellik uzanımı olduğu fikrini de kapsamaktadır (Sancar vd.,2006: 4)

Bugünün dünyasında kadın bireylerin karşı çıkarak, üstesinden gelmek durumunda kaldıkları problemlerin toplumsal cinsiyetle ilgili olması doğrultusunda geniş bir iktifa olduğu görülmektedir. Toplumsal cinsiyet; dirimsel cinsiyetten başka olarak toplumsal ve kültürel olarak saptanan bu doğrultuda içeriği toplumdan topluma olduğu kadar tarihsel olarak da farklılık gösterebilen “cinsiyet konumu” veya “cins kimliğidir”. Bu manasıyla toplumsal cinsiyet sadece cinsiyet farklılığını belirlemekle kalmamakta, bunun yanında cinsler arasındaki eşitsiz güç ilişkilerini de belirtmektedir (Berktaş, 2000:16).

Toplum tarafından belirlenmiş bu kabuller bilhassa eşcinsel şahısların maruz kaldığı zorlukların temelini oluşturmaktadır. Kadınsı veya erkeksi olmak bir toplum dayatması ise içsel bir yönelim ile gerçekleşen tutum ve davranışları yadırgamak, dışlamak hatta bunu nefret cinayetlerine uzanan bir uzanım taşımak bir akıl tutulması olarak gözüксе de toplumumuzda ve pek çok toplumda varlığını devam ettirmektedir. Bu oluşum varlığını pek çok araçla sürdürmekte bunların başında ise toplumu yönlendirme anlamında önemli bir yeri bulunan olan televizyon gelmektedir (Berktaş, 2000).

Toplumsal cinsiyet yaklaşımlarını, literatür taraması sonucunda ortaya çıkan veriler penceresinde biyolojik determinizm, psikanalistik, yapısalcı ve yapısalcılık sonrası yaklaşımlar şeklinde toparlanabilmektedir. Bu yaklaşımları tek tek inceleyerek açıklamak konunun anlaşılması açısından önem taşımaktadır.

Biyolojik gerekirciler, farklı çevrelerdeki erkek davranışlarındaki benzer davranışlar vurgulamaktadırlar. Biyolojik gerekiciler, eril hususlarının (köklerinin kromozom değişikliklerin (XX kromozomlarından ziyade XY kromozomları), hormonal değişikliklerde veya erkek bireyleri kadın bireylerden ayıran tabi karakteristik köklerinin olduğunu ileri sürmektedir. Erkek ya da kadın olmanın anlamını, bireyin cinsiyetiyle belirlenen genel bir rolü canlandırılması ile açıklanmaktadır. Bu sebeple belirli bir düzlemde her zaman için iki cinsiyet rolü var olmaktadır (Connell, 1998).

Bu yaklaşıma karşı yapılan en mühim eleştirilerden biri Margareth Mead'ın çalışmalarında rastlamak mümkündür. Erkekliğin ve kadınlığın “doğal haller” olamayıp, kültürel pratikler olduğunu unutmamak gerekmektedir. Erkekliğin ve kadınlığın göreceli, yani kültürden kültüre değişebilecek mahiyetle meydana gelebilecekleri, en azından bir antropolojik ölçüt olma niteliğindedir. Kültürler-arası antropolojik kıyaslamalardan çıkan veriler, hem toplumsal cinsiyet (“kadınlık” ve “erkeklik”) farklılıklarının, hem de ilinkilerinin kültürel ve tarihsel olarak farklılık gösterdiğini açığa çıkarmıştır (Connell, 1998)

Toplumsal cinsiyet kimliğinin meydana gelişine ilgili belki de en çok tartışılmış psikanalitik yaklaşım, Sigmund Freud tarafından ortaya atılan yaklaşım. Freud, bebeklerdeki ve çocuklardaki toplumsal cinsiyet değişikliklerini öğrenmenin merkezinde, erkek üreme organının varlığı veya yokluğunun yer aldığını ileri sürmektedir. "Benim bir penisim var" söylemi, "Ben bir erkeğim" söylemiyle eşken, "Ben bir kızım" söylemiyse "Benim bir penisim yok" söylemine eştir. Penisin varlığı veya yokluğu, erkeklik veya kadınlık açısından bir simge niteliğindedir (Freud 2006: 75).

Freud'un görüşlerine, bilhassa feministler tarafından ciddi eleştiriler yöneltmiştir. Temelde, Freud, toplumsal cinsiyet kimliğini, cinsel organların fark edilmesiyle gereğinden fazla eleştirir; bunun dışında yaklaşım, erkek üreme organının, sadece erkeklik organının eksikliği olarak kabul edilen vajinadan daha öte olduğu anlayışına bağımlı bir durumdadır. “Neden kadın bireylerin cinsel uzuvları erkek bireylerin cinsel uzuvlarından önemli olmasın ki?” Diğer bir eleştiri ise, Freud’un babayı, esas disipline sokan olarak görmesidir; ne var ki pek çok kültürde, anne disiplinin uygulanmasında daha önemli bir rol oynamaktadır Freud’un yaklaşımının odağında duran aile draması, tamamen erkek çocuk üzerinden yazılmıştır. Freud’a göre penisleri olmadığı

için haset duyan kadınlar, evlenip çocuk sahibi olmayı çok önemseyerek bu eksikliklerini kapatmaya çalışmaktadırlar. Dolayısıyla eksik ya da yarım olan kadın, tam olan ise erkektir (Giddens, 2000:105).

Freudcu bir psikanalist olan Nancy Chodorow, feminist bir yaklaşımla Freud'un analizini yeniden incelemiş ve baba-erkek çocuk merkezli bakışı yok etmeye çalışmıştır. Araştırmacı, babanın yerine annenin öneminin Freud'a oranla oldukça fazla altı çizilmektedir. Çocuk, hayatının ilk etaplarında, annenin onun üzerindeki etkisinin en yüksek etki olması sebebiyle, anneye duygusal manada bağlanma yönelimi taşımaktadır. Bu bağlanma, ayrı bir kişilik duygusuna erişmek amacıyla bir yerde kopmakta ve çocuk, önceye oranla daha az bir bağımlılık içine girmektedir (Chodorow, 1997).

Chodorow, bu kopma oluşumunun, erkek ve kız çocukları açısından farklı biçimlerde meydana geldiğini ortaya atmaktadır. Kız çocuklarının anneleriyle olan yakınlıklarının devam ettirdiği düşünülmektedir. Misal, anneyi kucaklama, emme ve onun yaptıklarını taklit etme imkânına sahiptirler. Anneden kesin bir kopma olmamasından dolayı, kız çocuğu, ardından da yetişkin kadın birey, başka insanlarla diğer bireylerle de erkeklere oranla sağlıklı bir benlik duygusu geliştirmektedir (Giddens, 2000). Kadın rolünün, bir başkasının rolüyle kaynaşmış veya bir başkasının rolüne bağımlı olma durumu daha fazladır. Kadının bağlı olduğu kimlikler, İlk olarak anne, daha sonra da bir erkek kimliği olarak karşımıza çıkar..Chodorow'a göre bu, kadınlardaki duyarlılık ve duygusal sevecenlik özelliklerini ortaya çıkarır. (Chodorow, 1997). Erkek çocuklar ise kişilik duygusunu, anneye yakınlıklarını kökten inkâr etme yoluyla ve kendine ait erillik düşüncelerini kadına ait görülmeyenden yaratarak elde edebilirler. Erkekler, 'kız gibi' yahut 'anne kuzusu' olmamak için eğitilirler (Chodorow, 1997). Bunun sonucundaysa, oğlan çocuklar, başka insanlarla güzel temas kurabilme konusunda kız çocuklarına göre daha başarısız olurlar. Kendi hayatlarına ilişkin olarak, başarı odaklı, daha baskıcı bir tutum sergilerler; ne var ki kendi ve diğerlerinin hislerini duyumsayabilme yetilerini köreltmüşlerdir (Giddens 2000).

Anne, genç erkek bireyi bağlı kılma veya ona bağımlılığını hatırlatma etkisiyle, oldukça basit bir şekilde “erkeklik dürtüsünü” yok edebileceğinden dolayı kadın(s)lıktan kaçış hem öfke hem korku içermektedir. Duraklamadan acımasız şekilde davranmaktadır; erkeklik – onunla ilgili son düzey şüphe dolu olduğundan dolayı- ispatlanamaz olanı

başkalarına ispatlamak, bu husustaki kazanımı kanıtlamak amacıyla yaşam boyu bir arayış dönüştürmektedir. Erkek birey toplumsal cinsiyet rolünün kazanıldığının kanıtı olarak anneyi yok saymanın genç erkek açısından üç neticesi bulunmaktadır. Birinci netice gerçek annesini ve onunla birlikte annesinin cisimleştirmiş olabileceği bedensel ve zihinsel bakım, sevgi ve sevecenlik hususlarını da kendisinden öteye itmektedir. İkinci netice, annesinden uzaklaşmasının gerçekleşmemiş olduğunu göstereceği için, kendisinde var olan bu hususları bastırmaktadır. Yaşamı, annesinin barındırdığı hususlardan hiçbirini barındırmadığını kanıtlama doğrultusunda hayat boyunca süren bir meydan okumaya dönüşmektedir. Erkek birey rolü, erkekliğin direkt olarak kabul edilmemesinden dolayı değil, kadınlığın inkâr edilmesinden doğmakta ve bu da erkek bireyin toplumsal cinsiyet rolünü belirsiz ve kırılgan şekle getirmektedir. (Kimmel, 2000).

Yapısalcı yaklaşımın toplumsal cinsiyeti bütünlüklü bir yapı olarak görmesi, bilhassa toplumsal yapının karmaşık mekanizmasının ve mikro alanlar içinde iktidara dayanan toplumsal cinsiyet ilişkisinin göz ardı edilmesine yol açabilir. Bu açıdan yapısalcılığın ardından gelen yaklaşımlar, toplumsal cinsiyetin bütünlüklü ve düzenli işleyen bir yapı olmadığını iddia etmiş ve yapısalcılığın savlarının geçersiz olduğunu göstermeye çalışmışlardır.

Yapısalcılık sonrası düşünürler içinde sayabilecek olan Bourdieu cinsiyet düzeninin, erkek habitusunun, yalnızca erkeklere özgü alanlarda meydana gelen yapılar olduğunu belirtmektedir (Onur ve Koyuncu 2004). Burjuva toplum yapısının erkek birey hâkimiyetini belirten eylem merkezlerini, din otoriteleri, askeri organlar, ekonomi, siyaset, bilim ve kamusal alanla ifade eden Bourdieu, kadınlarla birlikte alt sosyal kesimlere dâhil erkeklerin de bu habitus kurumsallaşmasının haricinde tutulduğunu ileri sürmektedir (Onur ve Koyuncu 2004:).

Yapısalcılık sonrası sayabilecek bir başka isim Foucault, sosyal bir yapılanma olduğu kabul edilen cinsel kimliği ve cinsiyet kimliğini, bireyin tarihsel olarak inşası çerçevesinde ele almıştır. Foucault, cinselliğin sosyopolitik bir rejim içinde bir tavır, bir aktivite, insan yaşamının bir alanından, bir kimliğe dönüştüğünü iddia etmektedir. Cinsellik, iktidarın haricinde değil, merkezinde ve iktidarın aracı olarak oluşturulmuştur. İktidar, cinsellik söylemlerini yaymakta, kışkırtmakta ve günümüzde insanların her

şeyden çok cinsellikten bahsetmesini sağlamaktadır. Cinsellikle alakalı değişler, cinsellik konusunun tehlikeli ve kişinin rolünü oluşturan bir şey olarak anlaşılmasına sebep olmaktadır (Foucault, 2003).

1.6.2. Ataerkillik

Ataerkillik, erkek egemen toplumsal yapı anlamına gelmektedir. Ataerkillik, erkek birey gücüne dayanan bir toplumsal teşekkül sistemidir. Bu sistemin esasını erkek bireyin kadın bireye göre üstün olma düşüncesi oluşturmakta, menşei erkekler tarafından belirlenmekte, iktidar erkeklerde olmaktadır. Bu tür toplumlarda erkek bireyler kadın bireylere oranla fazla gösterilmektedir. Bu erkek bireyin üstün olma fikri çevresinde, toplumun kültürü, alışkıları, inanışları ve mitleri, anaerkil sistemli toplumunkine nispetle değişik bir form oluşturmaktadır. Ataerkil rutinlerin hayat tarzı olarak kuvvetini belli ettiği toplumlarda kadın birey ve erkek birey arasındaki iletişim farklı bir düğüme sahi olmaktadır. Ataerkil rutinler erkek çevresinde kurulmaktadır. Erkek bireylerin ataerkil rutinler kapsamında kadın bireylere oranla daha üstü olmalarıyla birlikte, bu düzenin yeniden meydana getirilmesinde kadın bireyler de önemli bir rol üstlenmektedir. Ataerkil düzende yer bulmayı talep eden bir kadın birey, menşein devam etmesinin güvencesini verebilmeli, aile namusunu korumak suretiyle “ataerkil pazarlıkta” kendi hissesine düşeni yerine getirmelidir. Ataerkil toplum heteroseksüel kadın erkek cinsiyetlerinin kabul gördüğü ve onayladığı toplumsal tahakküme dayanmaktadır. Bu sebeple ataerkil toplumlarda eşcinsel görünürlüğünden bahsetmek mümkün olmamaktadır (Foucault, 2003).

Ataerkillik düzenin resmi ve hususi alanda toplumsal kökenleri mevcuttur. Toplumda menşeinin devam etmesi, mirasın aktarılması ve ekonomik güce sahip olmakla çocuklar ve kadın birey üstünde net hakimiyette bulunabilmek gibi ana rollerin erkek bireylerin payına düşmesi manasına gelmektedir. Ataerkillik kuramında erkek bireyler, tabiatlarının bir hususu olarak kadın bireye nispetle akıllı ve kuvvetlidirler; iktidar ve hâkim olmak amacıyla yaratılmışlardır. Bu doğrultudan güç alarak siyasal zemini yani devleti temsil etmeye daha cazip oldukları sonucuna varılmakta ve toplumsal sistemler ve rollerin belirlenmesi bu nizamlar etrafından gerçekleşmektedir (Demez 2005: 61). Erkek üstünlüğü fikriyle temellenen bu düzen tüm otorite ve egemenliğini bu fikir etrafına

oturtmuştur. Bu da karmaşık hiyerarşiler bütününden oluşmasını ve tarihsel ve kültürel olarak farklı alanlarda farklılık göstermesine yol açmıştır (Foucault, 2003).

Ataerkilliğin isleyişi ataerkil ağ ve ataerkil sitem olarak iki uzanım çerçevesinde gerçekleşmektedir. Ataerkil ağ, bütün ataerkil anlayışları, pazarlıkları, protokolleri, hakimiyet ilişkilerini, kapsayan soyut bir inşa şeklinde düşünülebilmektedir. Ataerkil düzense bu yapının kapsamında yer bulan soyut hakimiyet şekilleri gibi görülmekte, zaman içerisinde, ataerkil ağ kalıplardaki düzenlerden birtakım unsurlar atılabilirken birtakım unsurlar yer değiştirebilmektedir. Düzen dönüşürken, meydana gelen farklılıklar diziye ait olarak kalmaktadır. Erlik biçimleri de bu dizilerin içerisinde bulunan, yer değiştiren, atılan ve dönüşen unsurlardır. Bu unsurlar ne kadar dönüşseler ya da atılsalar da yerine başkaları konmakta böylece bütün değişiklikler, aynı diziye yani ataerkil düzene ait olarak kalmaktadırlar. Öğelerdeki dönüşüme rağmen ataerkil sistem kendi özünü korumakta ve varlığını sürdürmektedir (Demren, 2001:).

Ataerkillik, önceden erkek bireyin iktidarındaki aileyi ifade etmek amacıyla kullanılıyorken bugün genellikle erkek hükümdarlığı ve kadınları baskı altına alan bir düzen anlamında kullanılmaktadır (Bhasin, 2003:3).

Ataerkil toplumsal yapı, kadınlar ve queer bireylerin erkekler ve erkek egemen düzenin oluşturduğu toplumsal kurumlar tarafından ezilme ve ikincilleştirilmesine neden olduğunu ifade etmektedir. Farklı bir söylemle ataerkillik ideoloji, aracılığıyla bireylerin rolleri ve tecrübelerini kurmakta, toplumsal şekilde tanımlanmakta ve aynı anda özel aktörler aracılığıyla sürekli baştan inşa edilmektedir. Kişilerin nasıl bireyler olacakları ve ne gibi tecrübeler yaşayacakları ataerkil söylem aracılığıyla belirlenmektedir. Bu oluşumda hem ataerkil iktidar hem ataerkil toplumsallık hem de ataerkil kapitalist iktisadi ilişkilerden pay alan kişiler, ataerkilliği devamlı şekilde yeniden inşa etmektedirler. (Bozok, 2011).

Ataerkillik erkek merkezli ve kadınlar ile queer kişileri hem ikinci sınıf canlılar olarak değerlendiren bir toplum modelidir. Erkeklerin “dünya onların etrafında dönüyormuşçasına” değerlendirildiği bu toplumsal yapı kapsamında kadınlar ve eşcinseller, erkeklere göre değersiz, ikincil varlıklar olarak görülmektedir. Kadınlar ve queer bireyler ataerkil kapitalist toplumsal yapıda üst basamaklara erişmeyi başarabilseler

bile “kadın” ve “queer” kişiler olarak ikincilleştirilmeye devam edilmektedirler. (Bozok, 2011)

Bu çalışmanın en önemli kısmını oluşturan hegomonik erkeklik kavramı ataerkil bir sistemde karşılık bulan bir kavramdır. Ataerkil sistem içinde yaşayan erkekler, bu sistemde sosyalizasyon süreçlerini tamamlamaktadır. Toplum farklı kişilerin bir araya gelmesiyle meydana gelmek ve her birey farklı psikolojik tutum ve davranışlar göstermektedir. Bu sistem içinde yaşayan erkekler kendilerini toplumdan bağımsız olmayan ya da toplumun dayattığı erkeklik rollerinden birini yahut birkaçını aynı anda benimsemektedir (Bozok, 2011).

Ataerkil sistemde erkeklik korunması gereken bir iktidarın varlığı anlamına gelmektedir. Bu varlığın korunmasını yalnızca kadınımsı olan her şeyin reddine bağlı değildir. Erkek kendini öncelikle kendi homososyal ortamında kanıtlamak zorundadır (Bozok, 2011).

Kadın bire rolü ve pratiğine nispetle erkek birey rolü bir iktidar pratiği olarak oluşmaktadır (Atay 2004:). Bunun ötesinde erkeklik olgusunun esas ölçütü, iktidar sahipliğidir. Erkek olarak dünyaya gelmek, iktidara ortak olmak için yeterli olmamaktadır (Demren, 2001).

1.6.3. Erkeklik

Erkeklik olgusu biyolojik cinsiyet anlamında erkeğin toplumsal hayatta ne şekilde düşünüp, hareket edeceğine karar veren, erkek bireyden sadece erkek olmasından dolayı ondan talep edilen rolleri kapsayan pratikler bütünüdür. Erkeklik ile kastedilen en kısa ifadeyle erkeklerin içerisine dahil edildiği toplumsal cinsiyet kalıbı olarak “ideal erkek” kimliğidir; fakat bununla kalmayarak, oldukça karmaşık yanları da mevcut olmaktadır. (Maral,2004:128)

Erkeklik olgusu, doğumdan itibaren başlamış olan bir nitelikten ziyade kazanılan olgudur. Kişinin kültürel ortama ilk adımını atmasıyla başlayan erkeklik olgusuna sahip olma girişimi, hayat boyu devam edecek olan bir oluşumun ilk adımıdır.

Erkeklerin genelinin hayatı, “zorunlu” bir yarış hali düşüncesiyle, devamlı olarak bir meşruluk arayışı, hangi bedel ödenecekse ödensin fark etmeksizin etkileme dürtüsü, başka bireyler üstünde hakimiyet kurma ve bu alanları yine başka bireylere karşı

muhafaza etme, hatta genişletme isteği tarafından belirlenmektedir. Daraltılmış olan bu erkek yaşam alanlarının içerdiği risklerin varlığının yanı sıra, erkeklerin zengin kişilikten yoksunluğu üzerine de düşünülmelidir. Öte yandan, ampirizmden yola çıkılacak olunursa, “erkeklik diye bir şey” aslında yoktur. Var olan erkekliğe dair geniş yelpazeli toplumsal algılamalar ve egemen resme uyma çabası içerisinde olan bireysel öncülleridir. Tek ve homojen bir erkek tipinden söz edilemez. Buna bağlı olarak, erkekliğin yapılandırılmasının taşıdığı risk faktörlerinin algılanmasına ve bunlara karşı duruşun çok farklı boyutlarda düşünülmesine ihtiyaç vardır. Bu düşünme, başlangıçta risklerin ve güvencelerin bireysel bir karışıma gerek duyduğundan, bireysel kalacaktır. Dolayısıyla, erkekliğin, tarafsız bir cinsiyet kategorisi olmaktan çok, yaşanan toplumsal ilişkiler biçiminde, kendisini ve çevresini etki altında tutan toplumsal bir olgu olarak ele alınmak zorunda olduğu görülmelidir (Onur vd. 2004).

Farklı bir deyişle erkeklik, iktidar temelinde kurulan cinsiyet sisteminin ve bu doğrultuda kültürel, ideolojik, dilsel ve siyasal olguların sürekliliğini sağlayabilmek amacıyla meydana getirilen bir biçimlenmedir. Hakim mekanizmalar, bir taraftan, kadın bedenine yaptığıнын aynısını yaparak erkek bedenini araçsallaştırmakta ve itaatkarlaştırmakta diğer taraftan ise erkek bedenine, diğer bireylerin bedenleri aynı işlemi yapma olanağı sağlamaktadır. Zira iktidar sürekliliğini sağlayabilmek amacıyla kendi gücünden pay vermeyi uygun bulmaktadır. Erkeklik halleri sınıfsal farklılıklar penceresinde değerlendirecek olursa; erkeklik söyleminin ezilen alt sınıflara kaba (aynı zamanda kaba kuvvete dayalı) bir erkeklik, “delikanlılık”, “harbilik” anlatısı sunduğu görülmektedir. Öyle ki, Bourdieu’ nin de dikkat çektiği üzere, alt sınıflar kendilerini bu kaba kuvvet üzerinden üst sınıflardan (onları daha yumuşak, kadınsı, feminen, light, vb. bularak) ayırırlar. Üst sınıflarınsa nezdinde eril olabilmenin yegâne şartı para konusunda kuvvetli olabilmektir. Sosyal hayatın öbür koşulları; ikili etkileşimleri, dostluk, insanlar arası destek veya kadınlar, evlenmek, sevgi bağı vs. bunların tamamı ekonomik dolanımından geçmektedir (Cengiz vd.2004:56).

Klinik psikolog olan Alon Gratch tarafından yapılmış ve erkeklerin 7 özelliği saptanmıştır. Bunlardan ilki olan utangaçlık, “erkekler ağlamaz” şeklinde ifade edilir. İkincisi, duygu yokluğu olarak tanımlanan ne hissettiğini bilememektedir. Diğer bir özellik, erkeklere özgü güvensizliktir. Bu güvensizlik, hep güçlü ve yıkılmaz olmak ve öyle görünmek zorunda olmanın yarattığı yılgınlık duygusudur. Başka bir belirleyici

özellik ise, kendine dönüklük olarak ifade edilen “beni duy, beni gör, beni hisset” duygularıyla açıklanan kendini karşıdakinin algısının odağı yapma isteğidir. Beşinci özellik, saldırganlıktır. Bu dürtü etkin olma ve iktidar olma isteğinin yansımasıdır. “Sana patronun kim olduğunu göstereceğim” şeklinde söze dökülür. Altıncı, korku, başarısızlık durumunda kendine yöneltilen yıkıcılıktır. Erkeklerin kendilerini ifade ederken kullandıkları son ve diğer bütün özellikleri kapsayan özellik ise, cinsellik ve cinsel davranıştır (Gratch, 2002).

Erkekliğin, kadınlığın zıttı şeklinde ifade edilmesi, erkek çocuğunun cinsiyet kimliğini kazanma oluşumu ile de bağlantılıdır. Erkek çocuğun, doğumdan itibaren annesiyle ve babasıyla ilişkisi, cinsiyet kimliği açısından belirleyici olmaktadır.

“Kadinsı olmayan erkekliği” analiz eden Chodorow, “Anneliğin Yeniden Üretimi” adlı kitabında, sadece kadınların annelik etmesinin erkek egemenliğinin oluşması ve süreklilik kazanmasında önemli bir rol oynadığını ileri sürer. Bunun nedeni, erkek çocuğun eril bir kimlik edinirken, annesiyle küçükken kurduğu bağdaki içtenliği, şefkati ve bağımlılığı bastırmak ve yadsımak zorunda olmasıdır. Chodorow (1997)’a göre, bebek bakımında babanın yer almaması, erkekliğin daima negatif olarak, “kadın olmayan” şeklinde tanımlanmasına yol açmaktadır. Böylece erkekler, adeta nevrotik bir erkeklik biçimi geliştirerek kendi algılarındaki rekabet dolu bir dünyada başarı kazanmak için gerekli olan psikolojiyi edinirler (Chodorow, 1997).

Erkeklik, kendini karşıtıyla tanımlayan bir mekanizma olarak işlemektedir. Bu haliyle kadinsı olan her türlü şeyden kaçınmayı, uzak durmayı gerektirmektedir. Kadinsı olandan kaçma hali erkekler için adeta bir paranoyaya dönüşmekte ve bu durum eşcinsellere yönelik olumsuz durumların pekiştirici halini almaktadır.

1.6.4. Hegomonik Erkeklik

Hegomonik erkeklik, ilk defa R. W. Connell tarafından 1979’da yazılan “Men’s Bodies” adlı makalesinde gündeme gelmiştir. 1980’lerin ilk yıllarında hegomonik erkeklik, gey aktivizminin yaygınlaşmasından etkilenerek gelişmiştir (Hearn, 2004). Toplumsal cinsiyet yaklaşımlarının çoğunda ortak olan özellik, -eksiklik- kadınlık ve erkeklik olgularının karşılıklı iletişimlerini, tek bir yapısal gerçek üzerine, erkeklerin kadınlar üzerindeki küresel hakimiyet üzerine oturtmalarıdır (Atay, 2004:21).

Hegomonik erkeklik teorisinde “hegemonya” gaddar hükümet çatışmalarının öbür tarafına geçmek şahsi hayatın ve geleneksel oluşumların gruplaşmasına sızan bir sosyal kuvvetler olgusunda kazanılan sosyal kazanımdır. Bir erkek topluluğunun, silahla ya da işten kovma tehdidi ile farklı bir topluluk üstünde oluşturduğu hegemonya olmamıştır. Dini eğitim ya da pratiğe, topluluk etkileşimine, ekonomik durumuna, ev dekorasyonuna, yardımlara ve vergi siyasetine vs. kök salmış üstün gelme hegemonyasıdır (Connel,1998:246).

Erkekliğin farklı ve “iktidarla malül” olmayan halleri üzerine hatırı sayılır antropolojik örneklerin mevcudiyetine karşın, yaşadığımız dünya genelde erkekliğin iktidarla muteber sayıldığı kültürel ve politik bir görüntüye sahip. Hem Cornwall ve Lindisfarme’nin hem de Connell’in günümüz dünyasında bir standart olarak vurguladıkları hegomonik erkeklik kavramsallaştırmasına karşılık gelen ve bir “iktidar dili” olarak genelleşmiş bu erkekliğin ceremesini doğrudan çeken kesimi kadınlar oluşturmaktadır. Buna eşcinselleri eklemek de gerekir. Bu noktada hegomonik erkeklik üzerine Connell’in öne sürdüklerinin altını çizmek uygun olur kadınlık ve erkeklik ilişkilerinin karşılıklı ilişkisi tek bir yapısal gerçek üzerine erkeklerin kadınlar üzerindeki küresel egemenliği üzerine oturtulur. Bu yapısal olgu toplumda hegomonik bir erkeklik biçimini tanımlayan erkekler arası ilişkilerin ana temelini oluşturur. (Atay,2004)

Erkeklik olgusunun alametifarikası zaman zaman iyi dövüşebilmekken, başka zaman zaman güzel dans etme, zaman zamanda iyi içebilmek olabilmektedir. Üstelik habitus, sınıfsal bağlamla da doğrudan alakalı olduğu için, erkekliğin tezahürlerinde önemli farklara yol açar. Özetle tüm toplumsal kesimlerin kendilerine has farklı bir erkeklik temayülü ve pratiği olabilmektedir. Bu doğrultuda tespih çeken, ceketini omuzlarına atmak suretiyle topluluklarına basarak yürüyen erkek ile takım elbisesiyle bir barda oturan, son model cep telefonu ve araba anahtarını masanın üstüne koyup purosunu tüttüren erkek, erkekliğin farklı görünümelerini ve farklı habitus hususlarını göstermektedirler. Özetle, erkeklik davranışları, içinde yetiştikleri toplumsal bağlama göre pratiklerden pratiklere aktırılarak gövdelere kazınmakta, doğallaşmakta, üzerinde konuşulmasına ihtiyaç olmayacak kadar “normal” olarak adlandırılan davranışlar haline gelmektedirler (Cengiz vd. 2004).

Anne veya o olmasa mutlaka bir kadın tarafından bakılıp büyütülen erkek çocuğun, kendisini annesi üstünden ifade eden kız çocuğun tersine, kimliğini annesi ve kendisi arasındaki farklılık üstünde kurduğu ve en zor dersini, toplumsal cinsiyet kimliklerinin anneye aynı olmadığını öğrenirken aldığı ifade edilmektedir (Cengiz, vd.2004:).

Hegomonik erkekliğin sunduğu rol kalıplarına göre erkek ve kadın doğum itibarıyla farklıdır, erkeklik olgusuna sahip erkek kadından daha üstündür, kadınların gerçekleştirdiği faaliyetler erkekler açısından küçük düşürücüdür, erkekler, duygularını ve hissettiklerini ortaya koymamalı ve açıklamamalıdır, sertlik ve otorite, erkeklerin kimliklerinde oldukça önemli bir yere sahiptir, seks, zevk almak veya ilişkiyle ilgili bir şeyden çok, otoritesini ve erkekliğini kanıtlamanın bir aracıdır (Beneke, 1997).

Hegomonik erkeklik, erkekliğin belli bir tecrübelenme şeklinin kadın bireyler ve diğer erkek bireylerin onaylarını alarak onlar üstünde hakimiyet kurmasına yarayan bir olgudur. Hegomonik erkeklik olgusuna sahip olan erkekler ataerkil hâkimiyeti toplumdan daha fazla pay almaktadırlar. Yine, erkekler hegomonik erkekliği öne atarak, farklı politikalarla ataerkilliğin yeniden meydana getirilmesine katkı sağlamaktadırlar. Bunun yanında, sinema, medya, romanlar, öyküler, mitoslar gibi kurmaca metinler haricinde erkeklerde hegomonik erkekliğin bütünlüklü ve bedenselleşmiş bir dışavurumuyla genellikle karşılaşmamaktadır. Sadece bazı büyük iş adamları, siyasetçiler ve yüksek rütbeli askerler, yazarlar, oyuncular gibi toplumun gözü önündeki kimseler bu kolektif erkeklik dışavurumlarını etkileyecek konuma sahiptirler. Cornell'in de parantez açtığı üzere, hegomonik erkekliği gündelik yaşamda tecrübe etmenin oldukça yıpratıcı olmasından ötürü, gerçekte pek az erkek elini taşın altına koymaktadır. Bu sebeple evrensel bir erkeklikten değil ancak farklı ve çoğul erkeklik tecrübelerine işaret eden bir kavram olan “erkekliklerden” söz edilebilmektedir (Bozok,2009:).

Erkekliğin baskın yapıları, diğer erkeklikleri ortadan kaldırmamakla beraber tanımlandıkları standartları belirler. Dolayısıyla “Şarta bağlı erkeklikler”, ezilen erkekliklerdir. Farklı bağlamlarda, farklı hegomonik erkeklikler fiziksel iktidar, güç gibi belirli tutum ve tavırları diğerlerine empoze eder. Erkekliğin özelliklerinin iktidarla ilişkili olduğu düşüncesini teşvik eden Cornwall hegomonik erkeklik, diğer erkeklik kimlikleri üzerinde baskı uygular ve onlara nasıl erkek olunması gerektiğinden

bahsetmektedir (Whitehead, 2002) Bu anlamda, erkekler için bir rol kalıbı sunar. Erkekler, değişik şekillerde bu kalıba uygunluklarına göre konumlandırılır (Edley vd.1995:128).

Hegomonik erkekliğin meydana gelmesini ve pekişmesini sağlayan etkenlerin cinsiyetçilik, ırkçılık ve homofobi olduğunu dile getiren Kimmel, bu etkenlerin, Hegomonik erkekliğin normatif bir durumdan normal bir duruma dönüşmesini sağlayan söylemsel mekanizmalar görevini üstlendiğini iddia etmektedir (Onur vd.2004). Hegomonik erkekliği pekiştiren bu kavramları örneklemlerimiz üzerinizden daha nesnel hale getirebilmek için ayrıntılı bir şekilde ele almak gerekmektedir.

1.6.5. Sinemada Ataerkil Söylem

Bir temsil düzeni olarak toplumsal cinsiyete, özellikle de dizilerde sürekli olarak yer verilmektedir. Bu araştırmada kendi içerisinde erkeklik ve hegemonik erkeklik temsillerinin diziler kapsamında nasıl yer aldığı da açıklanmaya çalışılmıştır

Ekranada kadınlık ve erkeklik temsilleri alanında yapılan çalışmalardan biri de bu alandaki ilk araştırmacılarından biri olan Mulvey'in 1975' yılında Screen'de yayımlanan "*Görsel haz ve anlatı sineması*" adlı yapımıdır. Bu çalışma ışığında; filmlerin izleyicilere birtakım hazlar sunduğu saptanmış ve bunlar arasında oldukça ehemmiyet taşıyan bir hazzında skopofili; bakma hazzı olduğunu saptanmıştır. Ortamın loş, perdeninse ışıklı olması röntgenciliği yükseltmektedir. Aktör, eril seyirciye ego tatmini açısından ayna görevi görmektedir. Eril kişi röntgenleyerek zevk sebebiyle gözler önüne serilen kadına bakmakta ve eril imajıyla etkilenip özdeşleşmektedir. Erkek birey bakışları aracılığıyla filmdeki kadın aktöre sahip olmaktadır. Lakin bu sahnede kadın karakter hadım olma durumunu çağrıştırmakta ve erkeklik organı yoksunluğu hissettirilmektedir. (Mulvey, 1997).

Mulvey'in büyük yankı uyandıran analizi, ardından gelen birçok çalışmacı için referans olma niteliğindedir. Sinemada kadınlık ve erkeklik konularında bir sürü çalışma meydana getirilmiştir. Meydana getirilen çalışmalarda kültüre ve zamana kesinlikle vurgu yapılması gerekmektedir. Eril şekilleri aynı zamanda sahnedeki temsili olması bakımından bir gelenekten diğerine veya bir zamandan başka zamana göre büyük nispette değişiklik gösterebilmektedir. Örneğin, Yunanistan sinema perdesindeki eril durum ile

Anglo Amerikan sinema işlerinde belirtilen erillik birbirlerine nispetler büyük değişiklikler gösterebilmektedir (Eleftheriotis, 1995)

Ülkemizdeyse televizyon/sinema ve erillik alanında gerçekleştirilen öncü çalışmalarından teki; Fatih Özgüven'in kaleme aldığı "Yeşilçam'da erkekler ve dişiler" metnidir. Yazarca, samimi aktörlük biçimden biçime girmek değil bireyin kendi içerisinde muhafaza ettiği özün dışarıya vurabilmektedir. Aktör, dışarı çıkardığı özü herkese gösterebilen, lakin bunu gerçekleştirirken her hâlükârda kendisi olabilen kişidir. Bu manada ilk gerçek aktörümüzün Ayhan Işık olduğunu belirten yazar onda öncekileri "mış" gibi yapıyor olduğunu düşünmektedir. Buna ek olarak Uluyağcı'da (2001) Ayhan Işık'ın, sert, şerefli, hislerini kolay kolay açığa çıkarmayan, evlatlarına ve eşine göstermekten çekindiği sevgiyi olan ve yuvasını her ne pahasına olursa olsun ev dışından gelebilecek tehditlere karşı muhafaza eden erkeklik tipini ortaya koyduğunu belirtmektedir. Türk sineması Mulvey'in bakış açısıyla incelendiğinde, aktör kültü yaratan veya ceza vererek kendini beğenmişlik yapılandıran kadın örnekleri 70'li ve 80'li senelerde epeyce fazla seviyedir. 1980'li yıllara gelinene kadar kültürel olarak ifade edilebilecek eril tipler mevcutken 80'li yıllardan itibaren yeni bir farklı bir erkek modeli ortaya çıkmaktadır. Bu alışılmadık erkeklik modeli ilk bakışta geleneksellikten ayrılmış gibi göründe daha alt satırlara bakıldığında içinde geleneksellik barındırmaktadır. Erkek nizamı ve bakışıyla temel akım sinema, sürekli olarak kadın ve dişi görseller üzerinde dururken ona oranla çok az seviyede erkekleri ve erkek imajlarına değinmiştir. (Neale, 1983). Sonraki senelerde artmasına rağmen seksenli yıllarda az sayıda erkek formu bulunmaktadır. Ülkemizde bu artışa bilhassa 1990'lı yıllarda rastlanmaktadır. 1990'lardan bu yana sinemada modayla ilgilenen, duygularını dile getirebilen, kadınların ihtiyaçlarına önem veriyormuş gibi görünen erkek modellerine rastlanmıştır. Bu eril kişiler güzel ve duyguludurlar lakin bu betimlemenin içeriğinde halkta mevcut bulunan kültürel eril imajının özlerini barındırmaktadırlar (Uluyağcı, 2001).

Ülkemizde bilhassa dizilerde erkeklik temsilleri kendisine sürekli olarak yer bulmaktadır. Onurlu, yiğit, namuslu, vatanperver ve ahlaklı, milliyetçi, adaletli, kabadayı karakterler, lakin bunun dışında yenilmiş, anlamlandırılmayan, "ne baba ne koca" olmuş, sert üsluplu eriller; zıt kişilikler oluşmaktadır. Zıt karakterler de erillik temsiliyle taze bir hegemonik eril şekilleri oluştururlar. Ülkemizdeki ekranlarda gösterilen halk

nezdinde cinsi şekillerinin iş bölümün ya da topluluğa göre belirlenmektedir. Resmi alan kapsamındaki eril, resmi alan dışında kalana kadın rolü verilmesi hariç tutularak ötekileştirilen diğer kadınlar, militarist kimlikler, abartılı homoseksüellerin bulunmakta lakin ayrı cinsel kimlikler görülmemektedir.

1.6.6. Nazi Döneminde Toplumsal Cinsiyet

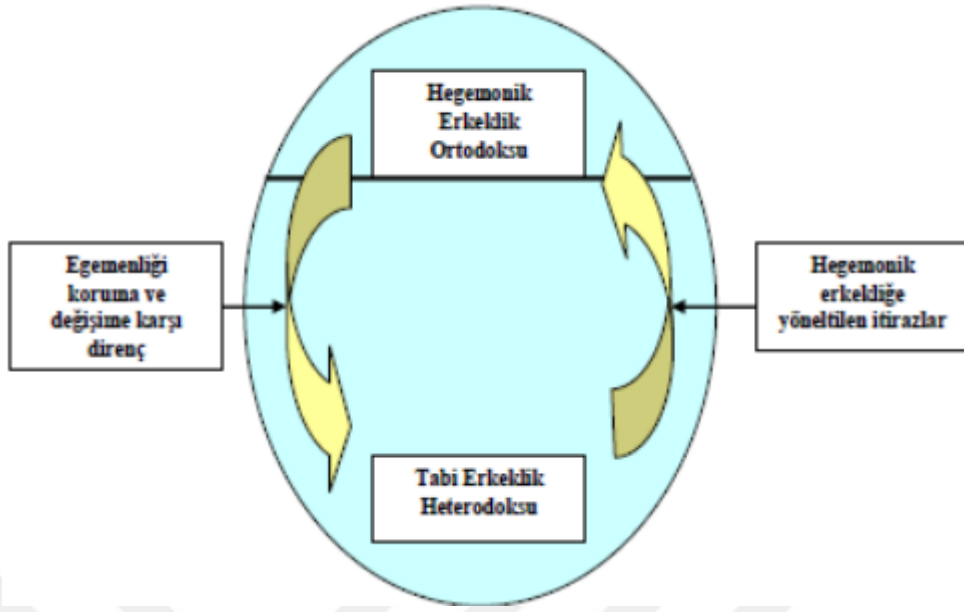
Askerlik ve erkekliğin arasında bulunan ilişkiye şüphesiz asırlar boyunca rastlanılmaktadır. Eğitimler, buyruklar, hiyerarşik düzen ve bir yeri paylaşmaktaki güçlükler onların standart birer “kuvvetli, cesur ve gaddar” olmaları için olmazsa olmazı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ülkeyi müdafaa etmek, çarpışmak, sağ kalmak ve kuvvetli olabilmek hükümetin ve kudretin göstergesi olan erkeğin vazifesi olarak görülmektedir. Aynı amaç için yurdun farklı köşelerinden bir araya gelen bireylerde “biz” kültürü meydana getirilmesi oldukça önem taşımaktadır. Meydana getirilen bu “erkeklik pekiştirme sistemi”, kudretli şahıslar üretmek için işlemektedir

Nazi Dönem ele alındığında ise ırkçı olduğu söylenen idarelerde olduğu üzere erkek hâkim bir işleyiş bulunduğu söylenebilmektedir. Erkeğin yurtsever, gaddar ve agresif hareketleri; kadının doğasıyla zıt durumdadır.



Şekil 1. Üstün Alman Erkeği

Filhakika Nazilerin iktidara gelmelerinin ardından ilk icraatlarından biri de yaşanan istihdam sorununun üstesinden gelmek doğrultusunda kadın bireylerin işlerine son vererek yerlerine erkek bireyleri alınmasını sağlamaktadır. Bu doğrultuda işsizliği meydana getiren de kadın bireyler olmaktadır.



Şekil 2. Erkeklik Alanı

Kadının fetih edenden ziyade fetih edilen olduğuna inanma inancı faşizmin de esas taşlarından biri oluşturmaktadır. Hükümetlerin, kitleleri yönlendiren, çarpışan ve kuvvetli “erkek” imgesi, halkların da idare edilmeyi isteyen, yumuşak başlı kabullenmiş “kadın” imgesi olarak kabul edilmesi manasına gelmektedir. Bu anlayış doğrultusunda kuvvetin ve yetkinin sembolü olan hegemonik erkeğin devlet ile bütünleştirildiği görülmektedir (Özkırımlı, 2013: 246-8)



Şekil 3. Gönüllü Asker Olan Alman Erkeği

2. PROPAGANDA

2.1. Propaganda Kavramı

Nazi dönemi Almanya'sı propaganda filmlerini ele almadan evvel, “propaganda” sözcüğünün anlamı, özelliklerini anlatmak propaganda sinemasının kavranmasını basit hale getirecektir.

Propagandayı büyük oranda kullanmakta olan Nazi dönemi Almanya'sı böylece kitle algısını yönlendirmiştir. O dönem itibari ile propaganda ehemmiyet taşıyan bir kavram olarak nitelendirilebilir. Bu nedenle sözcüğün kökeni, tarih ve neleri ihtiva ettiğiyle alakalı bir çalışma konuyu temel hatları ile incelemek bakımından oldukça açıklayıcıdır.

Propaganda, köken olarak Latince bir kelimedir. Ayrıca, “yayılacak şey” manası da taşımaktadır. ‘Propagere’ kelimesinin kökünden gelmekte olan propaganda farklı bir anlam olarak da bir filizin ekilmesiyle yeni bitkiler oluşması manasını taşımaktadır. TDK’ye propagandayı “bir düşünce ve kanıyı yayarak çoğaltmak için yapılan söz, yazı ya da başka bir aracın ortaya çıkardığı etki” şeklinde aktarmaktadır. Oxford sözlüğünde ise propaganda, “bir fikri veya fiili kitlelere empoze etmek için yapılan faaliyetler bütünüdür.”

Propaganda kelimesi ilk defa Papalık tarafından Hristiyanlığı daha yaygın hale getirmek ve taraf toplamak niyeti ile kullanılan bir sosyolojik kavram şeklinde önümüze çıkar (Brown, 2000:9).

1622 senesinde Papa XV. Gregory tarafından, Sacra Congregatio de Propaganda Fide ismi ile resmi bir organ inşa edilmiştir. Hedefi, Katolik mezhebini barışçıl şekilde yaymaktı. Bu şekilde bir icraat, dirliği bozulmuş olan Katolik mezhebinin tekrar beraberlik kurmasına fayda sağlayacaktı. Uygulanmakta olan bu tarz başarılı olmuş, propaganda anlayışıyla beraber kilise çalışanlarından kişisel olarak yaptıkları faaliyetler de sonlanmıştır (Qualter, 1980: 255-256).

Yani propaganda kavramının kullanım tarihi 17. yüzyıla denk gelmekte ve 17. Yüzyıldan beri tarihin farklı dönemlerinde sıklıkla kullanılmıştır. Uluslararası düzeyde

bakıldığı zaman propaganda dış politika faktörü şeklinde görülmekte ve politik hedeflerde mühim bir etken olmaktadır. Propaganda kelimesini ilk defa kullanmış olan ülke, I. Dünya Savaşı esnasında İngiltere olmuştur. Kelimeyi kullanmakla kalmamış ve örgütlü bir şekilde oluşturduğu hareketlerde kullanmıştır. İngiltere dahili ve harici politikasını propaganda unsurlarıyla bütünleştirmiştir (Özsoy, 1998:17).

Propaganda kelimesi incelendiğinde tek yönlü bir direktmeden bahsetmek olağandır. Bunun nedeni propagandada ideolojinin hedef kitleye tek taraflı ulaşmasıdır. Burada amaç, kitleyi kendi fikirleri doğrultusunda etkisi altına alarak o fikrin kabul edilmesini sağlamaktır (Burns ve Peltason, 1960, s. 273). Bu bilgiden yola çıkarak propagandanın bir öğreti, ya da düşünce tarzının kabullenilmesi için halk nezninde normalleştirilmesi aşamasında kullanılmakta olan yazı veya görüntü benzeri unsurların kullanımının bütünü olduğu söylenebilir. Laswell, propagandanın manalı sembol, söylenti ve öyküler vb. iletişim biçimleriyle fikirlerin denetimi olduğunu ifade edilmektedir (Laswell, 1927: 69). Tek tarafı olan bir kitle iletişim aracı olan propaganda, bazı stratejiler ile hazırlanan mesajların ulaşması temeline dayanır.

Propagandanın özelliklerine bakıldığı zaman bunlar aşağıdaki gibi sıralanabilir: (Qualter, 1980, s. 267):

- Tek taraflı bir yapıdadır.
- Taktik olarak önceden seçilmiş olan bilgiler kullanılır.
- Topluma seslenmektedir.
- Sürekli devam eden verilerden yararlanır.

Propaganda açıkça bir argüman göstermeksizin, kalabalıkların fikri kabul etmesi üzerine yoğunlaşmaktadır. Hedefine ulaşmak için telkinden yararlanan propaganda, mevcut fikirleri değiştirmek ve o düşünceyi kitleye kabul ettirmek için baskın güç kullanılır. Kitle iletişim araçlarını kullanmak suretiyle hedefine ulaşmak hedefi olan propaganda kitlelerin zihnine şu telkinlerde bulunmaktadır (Çetin, 2014: 241-243):

Toplumdaki belli kişi ve grupları tiplere göre sınıflandırarak kişilere bu şekilde mesajlar aktarmak.

- Adlar değiştirilir.
- Tekrarlardan faydalanılır.
- Düşman seçilir ve hedef gösterilir.

- Yalan söylenerek kitlelerin o fikir konusunda ikna edilmesi sağlanır.
- Hedefine özgü iletişim araçları kullanılır.
- Kavga ortamları oluşmasından sakınılır lakin kuvvetli argümanlar konularak bireylerin fikirleri kabul etmesi kolaylaştırılır.

Propaganda da hedef, kişinin kendisini tek başına hissetmemesidir. Bu yüzden verilen telkinler sonucunda, kişi otoriteye sığınarak kendini dışlanmaktan kurtarır.

İnsanlar kendi fikirlerini karşıya kabullendirmek adına, propagandayı etkili bir şekilde kullanmışlardır. Propagandanın baskıcı bir güçle ilerlemesi, kitlelerin fikirlerini kısa zamanda kendi adına çevirmesine yardım etmektedir. Bu düşünceler sorgulandıktan sonra, propaganda hükmünü kaybedecektir.

Propaganda beyaz, kara ve gri olarak 3 gruba ayrılmaktadır. İlki beyaz propaganda; propagandayı yapan kişinin kimliğinin belli olduğu şeklidir. Yani propagandayı yapanın veya yapanların, kimliklerini gizleme gereksinimi hissetmedikleri çeşittir. Topluma belli düşünceyi yayma veya topluma bilgi verme hedefiyle yapılmakta olan bu propaganda çeşidi, açık bir kaynak şeklinde görülmektedir.

Gri propagandaysa, kaynağı açık bir şekilde bilinmeyen dedikodu gibi yayılmakta olan bir propaganda türüdür. Buradaki hedef, değişik rivayetler meydana getirerek toplumdaki insanların kafasında şüpheler uyandıracakmış. Gri propagandada karşı taraf küçük düşürülür. Kara propagandaysa, kaynağın kendisini asla ortaya çıkarmadığı en sert propaganda türüdür. Bu propaganda çeşidinde çok fazla yalan ve iftira bulunmaktadır. Kısacası bu 3 çeşit propagandanın temelinde, insanı etki altına almak hedefi bulunmaktadır. Tekniklerin çokça kullanılmakta olduğu bu durum, toplumda kabul edilen düşünce değiştirip, onun yerine bu uygulamayı yapmakta olan ideoloji sahiplerinin fikirlerini yerleştirir. Böylece propaganda sistemli bir şekilde yürütülmekte olan bir kavram şeklinde görünmektedir.

Propaganda, siyasal manasını I. Dünya Savaşı sırasında almıştır. Bu noktadan hareket ile, I. Dünya Savaşı'na dek propaganda kavramının kitlelerde negatif bir etki oluşturmadığı kanısına ulaşılabılır. Teşkilatlı bir biçimde propaganda faaliyetleri yapan İngiltere, bu hareketleri Britanya Enformasyon Bakanlığı eliyle yapmaktadır. I. Dünya Savaşı sırasında uygulanmakta olan propaganda yöntemlerinin hedefi, ABD'yi yönlendirmek olduğu daha sonra yapılan incelemeler ile gün yüzüne çıkarılmıştır.

Gerçekte bir ülkeden çok, dünyayı kendi fikirleri ekseninde denetime almayı hedefleyen o zamanın Britanya'sı, bunu propaganda faktörlerini kullanarak yapmıştır (Chomsky, 1997).

Propaganda fikirlerin denetimini sözlü ve yazılı iletişim araçları vasıtası ile şekillendirilen bir anlamların tümü şeklinde karşımıza çıkar (Laswell, 1927:7). Savaş sırasında çok güçlü bir silah şeklinde kullanılan propagandanın buradaki hedefi, düşmana ait kin söylemi meydana getirmektedir. Karşı taraf için nefret meydana getiren fikir, kelime, sembol veya başka unsurlar kullanmak sureti ile düşman suçlanır ve zihinlerde negatif bir imaj oluşturulur. Kitleleri böyle etkilemekte olan devlet politikaları, toplumu haklı olduğuna inandırır iken, düşmanın haksızlığını kullandığı öğelerle perçinlemiş olmaktadır.

Propagandanın hedefi tartışılır iken, toplumdaki kişileri kabul etmekte zorlanmadıkları bir eylem veya fikri, isteyerek yapmaya ikna etmektir. Propagandanın amacı ile alakalı olarak, bir fikre taraftar toplamak propagandanın hedefidir denilebilir. Taraftar toplamının yanında ortaya koyduğu, doktrinin kabul edilmesini sağlamaktır. Burada en mühim detay, propagandanın toplumun toplu bir şekilde düşünce değiştirebilmesidir (Hitler, 2002:163).

Halkın anladığı bir şekilde sunulmakta olan propaganda, tüm unsurlarını diğer tarafa göre seçerek elverişli şekilde uydurmaktadır. Propaganda halkın fikirlerine hitap eder ise başarı da aynı ölçüde netleşmiş olur. Propagandanın değişik biçimleri vardır (Karaca ve Çakı, 2018, s. 95-104).

2.2. Sinema ve Propaganda ilişkisi

Propaganda topluluğu etki altına almak amacıyla ve belirli düşüncelerin kabul edilmesi için kullanılmakta olan araçların tümüdür. Sinemaysa bir sanat dalı olmasının yanında, devletlerin tarihsel süreçte kendi düşüncelerini kamuoyuna sunmak için kullanmış olduğu bir araç olarak nitelendirilebilir (Altay ve Uğur, 2018: 18).

Teknik bölümünün yanında sinema, bir biçim ve dille örülmüş anlamlar bütünüdür. Herkesin isterse ulaşabilmesi özelliğiyle toplum ve kişiye açık bir anlamı vardır. Kültürlerarası iletişimin bir şekli olan sinema, kültür ve düşünceleri birbirlerine taşımakta olan bir gösteri sanatıdır (Scognomillo, 1997: 185-186). Yüzyılı geçen bir süreç

boyunca sinemanın kitle iletişim araçlarındaki en etkili yapılardan birisi olduğu reddedilemeyecek bir görüştür. Toplum ve kişinin hayatı ile alakalı pek çok rutin, beyaz perdede yeniden formüle edilip şekillendirilmektedir. Değişik kültürleri anlamak için de çok müsait bir mecra olan sinema, değişik fikirlerin yollarını inşa etmiştir.

İnsanların gündelik hayatını şekillendiren söylemler, toplumsal düzenin meydana gelmesinde mühim bir unsurdur. Toplumsal yaşama yön veren birtakım söylemlerin göstergeleri olduğu görülür. Sinema hayattaki temsil unsurlarını iyi bir biçimde değerlendirerek, toplumsal yaşama ait bu söylemleri şifreleyerek, tekrardan inşa etme yoluna gitmektedir. Böylece, sosyal gerçekliği tekrardan kurarak kültürün oluşmasına da katkı sunan sinema, iktidarın elinde bulundurması kendi faydasına olan bir propaganda aracı şeklinde görülür (Kellner ve Ryan, 1997: 35-39).

2.3. Propaganda Sineması

Sinema, propaganda amacı ile ilk defa 1898 senesinde Amerika ve İspanya arasında çıkan muharebelerde kullanılmıştır. Amerika'dan Küba'ya giden askerler, burada bir dakikadan oluşan filmler çekmiştir. Hedef; Kübalılara, Küba'nın geri kalma nedeninin İspanya kaynaklı olduğuna dikkat çekilmiştir. Böylelikle Amerika, yaptığı müdahaleyi insanların gözünde meşru duruma getirmiştir. 'The Boer War'da Britanya ordusunun kahramanlıkları aktarılmaya çalışılmıştır. Hedef; insanların savaş için destek vermelerini sağlamaktır.

1898 ve 1899 seneleri arasında siyasi amaçlar ile yapılmış olan propaganda filmlerinde, savaşın kötü yönlerine dair görüntüler bulunmaktadır. Filmlerde kahramanlıklar vurgulanmaktadır. I. Dünya Savaşı, sinemanın propaganda amacıyla kullanılmasının dönümüdür. Bu dönemlerde neredeyse her ülke, propaganda amacı ile sinemadan büyük ölçüde yararlanmıştır (Akyıl, 2017:131).



Şekil 4. Bir Nazi Filmi Posteri

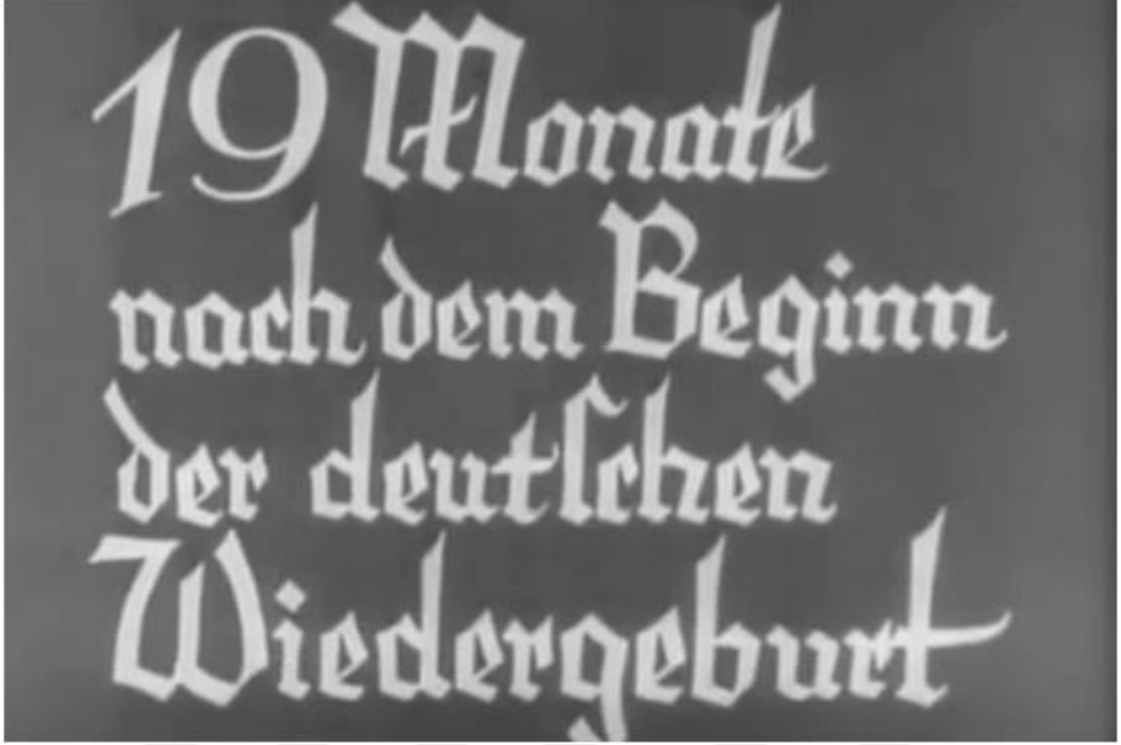
II. Dünya Savaşında da ilk olarak başta Naziler olmak üzere pek çok devlet tarafından etkili bir biçimde kullanılmakta olan propaganda sinemasının hedefleri şunları içerirdi (Cereci, 1997:37)

- Orduda motivasyon arttırmak
- Toplumu savaşla alakalı bilgilendirme yapmak
- Düşmanın durumuyla alakalı halka bilgi vermek
- Savaşı halk açısından legal kılmak.

Sinemanın etkin bir propaganda aracı şeklinde kullanılmasının ana nedeni, filmlerde bulunan karakterlerle özdeşleşen seyircinin, verilen mesajı kolaylık ile kabul etmesidir. Bunun nedeni bireylerin, bir sinema filminin kurmaca olduğunu bilmelerine rağmen, karakterlerle özel bir bağ kurar ve filmin bütün aşamalarına dâhil olmalarıdır (Altay ve Uğur, 2018: 18).

Sinema gerek görsel gerek ise işitsel bir kitle iletişim aracı olduğu için propaganda elemanlarının büyük bölümü için vazgeçilemez bir dildir. Bir popüler kültür olaran sinema, modern topluluklarda mühim bir güce sahiptirler. Sanat olmasının yanı sıra belirli bir düşüncenin benimsetilmesi de etkilidir (Altay ve Uğur, 2018: 18). Aşağıdaki şekilde

Nazi döneminde çekilen bir filmde yer alan geçmişteki felaketler yazılarına yer verilmektedir



Şekil 5. İradenin Zaferi Adlı Nazi Filminde Geçmişteki Felaketler Yazısı

Sinema dili, gerçeklik unsurunun tekrar inşa edilip inandırıcı bir biçimde sunulmasıyla alakalıdır. Dünya'yı tekrardan yorumlama şekli olan sinema, propaganda çalışmalarının da odak noktasıdır. Bu bakımdan, propagandacılar gerçek yaşamdan kesitleri kendi fikirleriyle bağdaştırıp toplumun gerçekliğini filmler üzerinden yeniden kurgulamaya çalışmışlardır.

Diğer yönden bakıldığında zaman sinema, devletlerin ilgisini çektiği zamandan beri devletin elinde önemli bir silah olmuştur (Gözaydın, 2002:15-16).

Sinemanın başka özelliği de tarih yaratmak şeklinde ifade edilebilir. Halkların kendi kültürlerini, efsanelerini, simgelerini ve geleneklerini belirli bir gerçeklikte yorumlamakta olan sinema, tarihi bakımından yeni bir mana meydana getirerek, ulusların karakteristik gelişimine yardım etmiştir. Propaganda ve sinema ile ilişkisine bakıldığında zaman, tarih yaratma aşaması ulusal kimliğin meydana gelişinin, propaganda unsurları ile nasıl bağdaştığını göstermesi bakımından büyük bir ehemmiyet taşımaktadır. Propaganda unsurları taşımakta olan sinema filmleri, bir ulus hikâyesi üzerine inşa

edilmesinin ardından, insanlar üzerinde umduğu etkiyi yaratmıştır (Gözaydın, 2002:15-16).

Propaganda sineması, dönemin Faşist Mussolini liderliğinde olan İtalya’da yoğun biçimde kullanılmıştır. Propaganda sineması, devletlerin elinde gerçeklik dışı, etkili kurgu tekniklerine başvurularak manipüle unsurları içinde bir biçim şeklinde görülmektedir. Sinema, başlangıçtan oldukça uzak bir hedefe hizmet ettiği savaş zamanında, ana değerlerinden kopmuş ve insanların algısına savaş ve düşman sözcüklerini sokan bir aygıt haline gelmiştir (Baydur, 2004:105).

Harp vakitlerinde karşılaştığımız propaganda, beyaz perdede faşizm ve vatanperverlik gibi milli hisleri kullanarak toplum yönlendirilmiştir. Bu şartlarda beyaz perdenin tesirli bir propaganda vasıtası olarak işlenmesinin asıl gerekçesi, sinemada kullanılan karakterler ile özdeşleşen seyircinin, iletilen rasgele bir iletiyi rahatlıkla almasıdır, seyirci karakterlerle özdeşleşerek filmin akışını içselleştirir ve hakikat idraki kaybolur. Beyaz perde bu hakikat akışını çıkarları için kullanmaya çalışan güçler için mükemmel bir propaganda vasıtasıdır.

Naziler iktidara gelmesiyle birlikte, propagandayı politik etkinin yükseltilmesi ve halkın faşist bir toplum olarak organize etmek amacıyla kullanmıştır. Hitler, iletişim organlarını Nazi düşünce tarzını sergilemek ve topluma savaş idealini yerleştirmek için bir araç olarak görmüş ve radyo programlarıyla başlattığı etkiyi, beyaz perdede pekiştirmiştir. Naziler devrinde yapılan bütün filmlerin, topluma eksizsiz bir biçimde ulaştırılarak propaganda oluşturulduğu gözlenmektedir.

Eserler yapıldıkları dönemin iktisadi, siyasal ve ruhsal durumlarını iletirler. Bunun nedeni içinde bulundukları çevrenin yapısı olmalarıdır. Bazı eserlerde bu etkilenmeler açık belli olurken bazı eserlerdeyse kodlanmış bir şekilde de olsa muhakkak bulunurlar (Seçmen, 2014,25)

Naziler, propaganda unsurlarını sinemada açık olarak kullanmak yerine, sahnelerin içlerinde kodlar olarak kullanarak topluma gizli biçimde ulaştırmışlardır. Nazi propaganda sineması, topluma harp zamanlarında vatanları uğruna hayatlarını feda etmeleri gerektiğini cesur karakterler yaratarak inandırmayı başarmıştır.

Nazi düşünce tarzını, aktarmak, anlaşılabilir kılmak, halk nezdinde onaylanmasını sağlamak, bunu kabul etmeyenleri ötekileştirerek uzaklaştırmak ve bir düşman olarak

belirtmek için bilinçli bir şekilde kullanılmıştır. Nazi devri medeniyet idealinin yeni bir sanat tarzını belirlemek gibi bir düşüncesi vardı. İktidar tarafından sistemli olarak yaptırılan “halk filmleri” beraberlik hissine dikkat çekiyordu (Welch, 2007: 37).

Sinemanın gücünün propagandayla tanışmasının ardından farklı bir boyut kazanmış ve bunun ardından siyasal hareketleri besleyen bir unsur şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Propaganda sinemasının hâkim ideolojisinin sürekliliğini sağlamak için, kendi dilini etkin bir biçimde kullanıp kitleler adına ortak fikir oluşturma özelliği, gerçekten çok hayal edilmekte olanı stratejik bir biçimde hikâye haline getirmek üzerine kurgulanır. Gündemin mükemmelleşmesine katkı sunması nedeniyle, akıllarda ortak bir oluşuma neden olmuştur (Valantin, 2006: 11).



3. NAZİ İKTİDARINDA SİNEMA VE TOPLUM

3.1. Nasyonal Sosyalizmin Ortaya Çıkışı

Nasyonal Sosyalist hareketin çıkış yeri olarak Münih kenti karşımıza çıkmaktadır. 1918 yılının kasım ve mayıs aylarının arasındaki zaman diliminde iktidar olan işçi konseyleri devrilmiş ve bu durumun neticesinde milliyetçi hareketler, anti-komünizm görüşünü silahlı bir hale getirmiştir. Münih, birinci dünya savaşının ardından radikal Alman faşizmi açısından kuvvetlenmiştir. Kan ve toprak birliğini temele koyan bir tarihsel kan birliği düşüncesini ileri süren völkisch ve de bütün Almanların bir arada olmasını özleyen alldeutsch fikir akımları; Alman halklarının azınlık olarak bulunduğu ve endüstrinin eski lonca anlayışına sahip yapılarla birlikte, yavaş bir ilerleme kaydetmekte olan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu, burjuva faaliyetleri dahilinde gelişme zeminini meydana getirmişlerdi. Avusturya-Macaristan Devletinin parçalanmasıyla bahsi geçen bölgeden Almanya'ya giden insanlar pancermen ırkçılığını yanlarında taşımıştır. Hem bu düşünce tarzı hem de birinci dünya savaşında mağlup olunması ve savaş sonrasında itilaf güçlerinin adaletsiz zorlamalarına kızan milliyetçilikle bir olarak hırslanmışlardır. Var olan politik ve ekonomik krizlerin arka planında, Konsey iktidarına karşı yükselmekte olan anti-komünist propagandayla beraberde bahsi geçen kitle iyice saldırgan bir hale gelmiştir (Passmore, 2002).

3.2. Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin Kuruluşu

Prens Rudolf von Sebottendorff'un 1918 yılının ağustosunda geneli iş adamı ve subaylardan oluşan bin beş yüz insanın katılmasıyla kurduğu Thule Cemiyeti, Münih'deki faşist topluluğun yanında olan bir burjuva hareketi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sokaklarda kuvvetli yapıları bulunan grupları destekleyen topluluk, 1919 senesinin ilk ayında parlamentoyu zayıflatmak amacıyla işçilerin destekleyebileceği bir parti kurulmasının önünü açmıştır. Bahsi geçen Alman İşçi Partisi hitlerin faşist önderliğine giden taşların ilkinin oluşturmaktadır. Birini Dünya Savaşı esnasında Almanya'nın yaşadığı yenilgiyle imparatorluk rejimi son bulmuş ve yerine Cumhuriyet rejimine geçilmiştir "Weimar Cumhuriyeti Dönemi" şeklinde isimlendirilen bahsi geçen dönemde kurulan ilk siyasi partilerden biri olarak DAP karşımıza çıkmaktadır. Partinin kurucuları Karl Herrer ve Anton Drexler'dir. Bahsi geçen kişilerin politik fikirleri faşist

ve sosyalist argümanları birlikde bulundurmaktaydı. Faşist siyaset ve anti-Marksist bir sosyalizm prensibi olan parti, sonradan aralarına girecek olan Hitler'in nasyonel sosyalist fikirleriyle benzerlik göstermekteydi. Birinci dünya savaşında aldığı yenilgi sonrasında bir asker olarak devlette, istihbarat polisi olarak görev alan Hitler, bu yeni partiye ilişkin istihbarat toplayıp bilgi vermek ile görevlendirilmiştir bu amaç ile Münih kentinde bulunan DAP'ın merkezine gitmiştir. 12 Eylül 1919'da rapor etmek için gittiği, kongredeki konuşmaların tesirinde kalan Hitler partiye katılır. Ateşli ve ihtiraslı konuşma gücüyle sene bitmeden propaganda şefliğine terfi ettirilmiştir (Kershaw, 2007: 142-3). Fazla süre olmadan idareciliğe yükselen Hitler, partinin kurucu üyelerinden olan Herrer ve Drexler arasında anlaşmazlıklara sebep olmuştur. (Baker, vd, 1988: 794-804).

3.3. Adolf Hitler'in Yükselişi

Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin ve kendisini diğer oluşumlardan ayrı bir yere koyarak ön planda olmayı hedefleyen Adolf 1921 yılının temmuz ayında Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin tam yetkili Führer'i olarak ilan edilmiştir. 29 Temmuz 1921 tarihinde parti başkanı olan Hitler, partinin ideolojisini de kendi benimsemiş olduğu düşünce tarzı olan nasyonal sosyalizm şeklinde revize etmiştir. Politik rakipleri olan komünistler ve sosyal demokratlar tarafından özetle "Nazi" şeklinde adlandırılmaya başlamışlardır. Rudolf Hess'in de katkılarıyla bu "Führer" anlayışı iyice katılaştırılmaya çalışılmıştır. Hitler, lider seçilmesinden sonra partiyi oldukça sert merkeziyetçilikle tekrardan örgütlemiştir. İlk başta jimnastik birimi amacı ile meydana getirilen SA birimi Sturmabteilung sonraki zamanlarda vurucu bir sokak kuvveti olarak karşımıza çıkacaktır.

Adı artık bütün ülke topraklarında duyulmaya başlayan Adolf, birinci dünya savaşı yenilgisi neticesi gurur kaybı yaşayan Alman ve anti-Marksist Alman emekçilerine, iş ve aş isteyen vatandaşlara Alman İmparatorluğu vaadi vermiştir. "Milliyetçilik kapitalizmden, sosyalizm enternasyonalist Marksizmden kurtarılmalı" sloganlarıyla orta sınıflara, sınıfı olmayan fakat özel mülkiyeti de reddetmeyen bir sosyalizm alternatifi vermiştir "Kuruluşlarda yönetime katılım", "zanaatların geliştirilmesi", "ipotek ve faizlerin silinmesi", "ev sahibi ve çiftçilere vergi indirimi", "serbest mesleğin büyük fabrikaların rekabetinden korunması" gibi popülist-korporatist sloganlar da küçük burjuvazinin desteğini kazanmak için oldukça mühim vaatler olarak

karşımıza çıkmaktadır. 1930 yılına yaklaşırken Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin üye sayısının yüzde kırkının otuz yaşının altında bulunan gençlerden meydana gelmesine etki etmiştir.

3.4. Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin İktidar Oluşu

31 Temmuz 1932'de yapılan genel seçimde oyların yüzde otuz yedisini almak sureti ile ilk parti olmayı başaran Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin ardından aldığı yüzde yirmi birlik oy ile ikinci parti olan SPD büyük bir yenilgiyle karşılaşmıştır. İşçi sınıfının daha büyük partisi konumunda kalan SPD, KPD ve diğer komünistleri şaşırtmıştır. KPD ise oyların yüzde on dördünü alıp seçimden üçüncü olarak ayrılmıştır. İktidar için yeterli çoğunluğa sahip olmayan Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin olası bir koalisyonda yer alması da istenmemiştir. SPD ve KPD kitlesinin göstereceği tepkilerin bir iç savaş tehdidi oluşturma ihtimali, Hindenburg'un da NSDAP'nin iktidarda yer almasını istemiyor olması diğer partilerin iş birliği içine girmesi ihtimalini kuvvetlendirmiştir. DNVP yüzde altı, Katolik Merkez yüzde on iki ve Bavyera Halk Partisi yüzde üç civarında oy almıştır. Von Scheicher'in başında yer aldığı otoriter Başkanlık sistemi Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'yle iş birliği kurmak gerektiğini ileri sürmektedirler.

Hindenburg'un meclisi feshetmesinin sonrasında gerçekleştirilen ve altı kasım seçimleri olarak bilinen seçimlerde Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin içinde yer aldığı bunalımı üst düzeylere çıkartmıştır Seçimlerde iki milyon oy kaybetmek sureti ile yüzde otuz üç civarında oy almışlardır. Bunalım sadece Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin için değil genel olarak sistem için de geçerli olmuştur.

Bütün bahsi geçen pazarlıklar doğrultusunda tarihler 1933 yılının Otuz ocağını gösterdiğinde Hindenburg, Hitler'i başbakan olarak atamıştır. Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi öte yandan Adalet ve İçişleri Bakanlığı sorumluluklarını almıştır. Adalet Bakanı Frick, İçişleri Bakanı Goering olmuştur. Hitler, kabinede çoğunluğa sahip olan DNVP lideri Hugenberg'in itirazlarına karşın, tarihler 1933 yılının şubat birini gösterdiğinde Hindenburg'un meclisi kapatarak 5 Mart 1933 seçime gitme kararını almasını sağlamıştır. 4 Mart 1933'te basın ve düşünce özgürlüğünü kısıtlayan ve 6 Mart 1933'te Prusya'nın yönetimini direkt olarak merkezi hükümete bağlayan çıkarılmıştır 5

Mart 1933 tarihinde yapılan seçimle birlikte Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi büyük bir çoğunluk elde edememelerine rağmen iktidarı net bir şekilde almıştır.

3.5. Nazi İktidarının Sinema Politikası

Nazi döneminde propaganda etkili bir biçimde kullanılmaktadır. Adolf propagandayı çok önemsemektedir. Tarihler 1933 yılının mart ayını gösterdiğinde Goebbels'e verilen sorumluluk ışığında Aydınlanma ve Propaganda Bakanlığı'nı oluşturmuştur. Propagandanın devlet tekelinde bulunması, propaganda unsurlarının da hükümet denetimi altında olması manasına gelir. (Çakı, 2018: 25):

Bütün yapıların gerçek vazifeleri, Nazi dönemi Almanya'sının propaganda çalışmalarını destekleyecek eserler meydana çıkarmaktaydı. Bütün sanatçılar bu odalardan birinde sanatını gerçekleştirmek şartı vardır. Görev verildiği zaman reddetme seçenekleri vardı (Çakı, 2018: 27). Odabaş, Erksan'dan aktarmış olduğu bilgiye göre propagandada sorumlu bakan Goebbels, Alman sinemacılar ile, 28 Mart 1933 senesinde bir buluşma gerçekleştirilmiştir. Bu toplantıda konusu, Lenin'in 'Bütün sanatların en ehemmiyet arz edeni sinemadır.' cümlesidir. Goebbels, Film olarak Sergey Eisenstein'in "Potemkin Zırhlısı" Alman sinemacılarına örnek gösterir. Goebbels'in fikrine göre Potemkin Zırhlısı, harika bir sanat filmi olmasının yanında, etkin ve kurnazca hazırlanmış bir propaganda filmi olarak da nitelendirilebilir (Savaş Gemisi Potemkin, 1925) aktaran Odabaş, b.t.).

Beyaz perdenin en etkin propaganda yöntemi olduğunu bilen Hitler ve ekibi, ülkenin propagandasına hizmet etmekte olan yapımcıların oluşmasına sebebiyet vermiştir.

Bu yönetmenlerin ortak özellikleri şu şekilde sıralanabilir (Altun, 2015:26):

- Üretilmekte olan sinema filmiyle Nazizm düşünce tarzının toplumdaki her insana dikta etmek,
- Alman halkını filmlerde kullanılmakta olan propaganda öğeleriyle yönetmek,
- Savaş ruhaniyetinde olan toplumun düşüncesindeki savaş gerilimini en aza indirmek.

Böylece Nazi iktidarı propaganda sinemasıyla birlikte büyük topluluklara ulaşmıştır. Sinema artık sanat değil bir siyasi propaganda aracı haline gelmiştir. Böylece sinema bir amaç olmaktan çok bir araç haline gelmiştir. Sinema Alman halkını büyük oranda etkilemiştir. Böylece Hitler ve fikirleri seneler boyunca Almanya’da mevcudiyetini sürdürmüştür.

Hitler I. Dünya Savaşı’nda alınan ağır yenilgiyi sinemayı etkin bir halde kullanmamaya bağlamış ve sinema çalışmalarından desteğini esirgememiştir. Propaganda sinemasını toplulukları arkasından sürüklemenin bir aracı olarak kullanmıştır (Altun, 2015:26).

Naziler propaganda bakanın tavsiyesiyle sinema alanında hayli fazla değişikliğe gitmiştir. Alınan tedbirlerle birlikte Alman sinemacıları devirlerinin önemli yönetmenleri ve yapımcıları olarak görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde verilen eserlerin hemen hepsinde faşizm ve Nazi düşünce tarzının propagandası önemli ölçüde yapılmıştır. Araştırmamız hedefi, bu devirde çekilen filmleri göz önünde bulundurarak Alman toplumunun Nazi idealleri çerçevesinde nasıl yeniden şekillendirildiğini bunu yaparken nelerden faydalandığını, toplumun kusursuz askerler haline nasıl getirdiğini incelemektir.

Nazi düşünce tarzının doktrinleri dahilinde bulunan Yahudi düşmanlığı da Gobbels önderliğindeki Alman sanat dünyası içinde uygulanmaktaydı. (Delage, 1983, s.136). Bu kerte de yapılan eserlerin birçoğunda açıktan Yahudi düşmanlığı teması vardır. Bu yapımlarda Yahudi toplumu açık açık eleştirilmiş halkın gözünde düşman haline getirilmişlerdir. Ülkenin bütün yayın organları bu yönde eserler vererek başta Yahudiler olmak üzere bütün yabancılara düşman damgası vurmuşlardır.

1917 senesinde kurulmuş olan UFA’nın hedefi sinema yapmak ve toplumu harp ruhaniyetinden uzaklaştırmaktı. Fakat o dönemlerin propaganda bakanı Goebbels tarafından kontrole alınarak pasif bir hale getirilmiştir. 1920 senesine bakıldığında zaman yine I. Dünya Savaşı ardından Alman toplumuna huzur vermekte olan eserler çeken filmciler özellikle de “dağ filmleri” çekimlerine yoğunlaşmışlardır. Daha sonra gelen devirde “haber filmlerinin” de yaygınlaşmaktadır. Belgesel gibi hazırlanmış olan haberler, Alman halkını bilgilendirmek için çekilmesi istenen olan filmlerdir. (Vaget, 2015: 39).

1933 senesinde Nazilerin hükümete gelmesi ile beraber, sinema bir toplum yönlendirme aracı olarak yerini sabitler iken, Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı oluşturulmuş ve bu bakanlığa bağlı bir film odası yapılmıştır. Almanya’da film çekmek için yapının içinde olmaları zorunluluğu konulmuştur. Öte yandan üye olmak için de o zamanın faşist politikaların bir tezahürü şeklinde ari ırk şartı getirilmiştir (Ascheid, 2003: 14).

Nazi döneminde yayınlanan ilk sinema filmi, iktidar olmasının öncesinde parti içerisinde gerçekleştirilen toplantının görüntülerinden meydana gelmektedir. Nazi yöneticileri, sinemanın bireylerin fikirlerini etki altına alma konusunda çok mühim bir yere sahiptir. Bu nedenle film sanayisine kendi kendine bir yaratıcılık alanı tanımadan hükümetin kontrolünde tutulmuştur. 1934 senesinde yürürlüğe girmiş olan Reich Sinema Kurallarıyla propaganda amaçlı filmler yaptırarak kurmaca sinema filmlerine ağır sansürler yürürlüğe girmiştir (O’Brien, 2004:7).

Dönemin propaganda sinemasında genel olarak tema hâkim Alman soyunun Almanya’yı yükselteceği, Alman askerinin iyi eğitilmiş olduğu ve başta Museviler olmak kaydıyla, diğer bütün azınlıkların da dışlanması gerektiğine vurgu yapmıştır. Filmlerde genel olarak Hitler ve Alman halkı olarak 2 ana unsur olduğu görülmektedir. Anlatımı bu 2 unsur üzerinde kurmuş olan propaganda filmleri, kitlesel bir biçimde izleyiciyle buluşmuştur. Hitler beyaz perdeyi büyük bir propaganda aracı şeklinde görmüş ve Kavgam isimli eserinde Almanya’nın I. Dünya Savaşı’nda yenilmesinin ana sebebi olarak etkili bir propaganda programının olmamasını sebep olarak belirtmiştir. Yine yazmış olduğu kitapta propagandanın ne şekilde yapılacağına dair fikirler vermiştir.

Bu bilgiler doğrultusunda Nazi imajını oluşturanın Hitler olduğu söylenebilir. Lakin bu imajı uygulayansa dönemin propagandadan sorumlu bakan Goebbels olarak karşımıza çıkmaktadır. Goebbels’sa propagandanın esas asıl hedef kitlesinin eğitimsiz kişilerden oluşması gerektiğini vurgulamaktadır; bunun nedeni toplumun eğitimsiz kesiminin eğitilmiş kesime göre daha kolay yönlendirilebilmesidir. Duyguları hızlıca harekete geçtiği için kolayca itaat altına alınabilirlerdi (Welch, 2001: 33).

3.6. Nazi Dönemi Alman Propaganda Sineması

Sinema ve propagandanın birbiri ile olan ilişkisine değinilmesinin ardından, çalışmanın sınırlılıklarında, propaganda sinemasının II. Dünya Savaşı zamanında Nazi dönemi Almanya'sına nasıl uygulanmış olduğu ve kitleleri ne şekilde ele aldığı üzerinde durulmalıdır. Propaganda, toplumların bütünleşme aşamalarında mühim bir rol üstlenmiştir; yazılı ve görsel şekillerde kendini göstermiştir. Başka toplulukların, harp ve ekonomik sıkıntı zamanlarında, gerek uluslaştırma siyaseti içinde, propaganda çok etkin bir konumdadır. Yazı ve anlatımın, görsellikte başarılı bir şekilde kullanılmaktadır (Sekules, 2001: 7-32).

Nazi filmlerinde çoğunlukla faşist propaganda araçlarıyla karşılaşmak olağandır. Bu sebeple filmler Nazi politik iletilerini ve düşünce tarzını barındırır.

Kuvvetin meşru hale getirilmesine yardımcı olan propaganda, II. Dünya Savaşı sürecince, Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin hegemonyasındaki Almanya'da da çok etkin olmuştur. Ayrıca, kitleleri Adolf Hitler'in düşüncelerinin arkasından sürüklemektedir. Bu süreç içerisinde yaşanmakta olan faşizm, ülke halkına belli bir algılama şekli olarak empoze edilmiştir. Sinema kullanımı bu duruma destek olmuştur. Sinema kullanımı 1920 senesinde hızlı bir şekilde gelişim göstermiş ve endüstrileşmiştir. Almanya'da faşizmin arttığı dönemlerde sinemanın gücünden yararlanmış ve potansiyel şeklinde kullanmıştır (Akyıl, 2017: 132).

Propaganda yalnızca Nazi dönemi Almanya'sı ile sınırlı değildir. Bunun yanında pek çok ülkenin devlet başkanı ve iktidar sistemleri propagandayı etkili bir şekilde kullanmaktan kaçınmamıştır. Rusya'nın propaganda icraatlarına bakıldığında zaman, baskıcı kuvvetini kullanarak kitleleri kendi düşünceleri yönünde etkilemek amacı ile pek çok yöntem kullanmaktadır. Bu yöntemlerden en önemlilerinden biri de sinemadır (Akyıl, 2017, s. 131).

Sinema endüstrisini büsbütün ele geçiren Naziler devrin en ileri icatlarından faydalanarak sinemayı kusursuz bir araç haline getirmeyi başarmışlardır. En ufak yerleşim yerlerine bile salonlar açarak eserlerin toplumun her kesimi tarafından izlenmesini sağlamışlardır. Denetim mekanizması sayesinde farklı görüşlerin yayılmasını önlemiş tek sesli bir yapının olmasına dikkat etmişlerdir. Alman sinema endüstrisi Nazi boyunduruğu altındaki ilk yıllarında güldürü ve sevgi temalı eserler vererek halkın

bakışlarının başka taraflara kayması için uğraşmıştır. Bu devirde açık propaganda unsuru bulunduran eserlerin miktarı az sayıda tutulmuştur.

1933 senesinde mutlak gücü ele geçiren Hitler fikirlerini halka duyurmak için çalışarak kongreler planlamıştır. Yeni oluşturulan düzenin lider etrafında buluşabilmesini sağlamak ve partinin düşünce yapısını topluma aktarabilmek için beyaz perdeye önem verilmiştir. Bu nedenle Nürnberg’de yapılan kongrenin çekilmesini Hitler ister.

Nazi sineması için çektiği filmlerden sonra, İradenin Zaferi isimli film için hazırlıklara başlayan Riefenstahl, hiçbir yönetmenin alamadığı desteği alarak çekimlere başlar (Sontag, 2008, s. 209). 60 kameranın görevlendirildiği çekimlerde yüzlerce kişiden oluşan bir ekip kurulmuştur. Üst açı çekimler yapmak isteyen Riefenstahl, 38 metrelik bir asansörün kurulmasını ister. Çekimlerin tasarımını yapan yönetmen, kameranın kalabalıklar arasında kolaylıkla dolaşabilmesini sağlamak için operatörlere kaykay kullandırmıştır (Bölükbaşı, 2012, s. 46).



Şekil 6. İradenin Zaferi filminden bir plan

Film düşünce tarzı bakımından ürpertici lakin beğeni yönünden çarpıcıdır (Wood, 2008, s.224). Filmde şahsi fikirlere hemen hemen hiç değinilmemiş, kişiler robotlaştırılıp askerileştirilip harp vasıtaları gibi gösterilmişlerdir. Filmde hanımların bulunduğu sadece bir sahne vardır. Lider, yüce bir güç olarak gökyüzünden gelip kadınlar tarafından

karşılandığı plandır. Tören alanında bulunan klasik giyimli hanımlar Hitler’le karşılaştıklarında ihtiraslarını gizleme lüzumu görmezler. Yaptıkları aşırı tepkiler kameralara yansır. Führer siyasi nüfusunu sürdürdüğü devirde sihirli cazibesi olan büyüleyici bir önderdir. Kadınlar, liderlerine hayrandırlar ve o hayranlıkları düzeni güçlendirirken kimi hanımların Hitler’in devrilmesiyle birlikte hayatlarını sonlandırmalarına sebep olmuştur.

Çarpıcı ya da spekülatif içerikli türlü Nazi görüşlerini yaymak amacıyla sinemacılar yüreklendirilmeli ve yapılan filmler önderlik, ırk, soy, vatan ve faşizm gibi hususları öne çıkartmak maksatıyla tamamlanmalıydı (Hoffman, 1996: 91).

Goebbles’e göre sinema toplumu denetim, teslimiyet, yiğitlik ve iktidarın büyüklüğünü benimseme gibi hareket şekilleri dahilinde manipüle edebilirdi (Welch, 2001: 38).

1934 senesinde Nurnberg’de düzenlenen kongrenin çekimlerinden meydana gelen film, Nazizm ve militarizm güzellemesi, Hitler’in yüceltilmesinin sinemasal zeminde başarılı örneklerinden olarak göze batmaktadır. Çekim açıları olarak tarihsel bir başyapıt olan eser, başarılı kamera hareketleri, ritmi gittikçe artan montajı ile Eisenstein’in Potemkin Zırhlısı filmiyle birlikte propaganda tarihinin en başarılı filmi olarak kabul görmektedir (Görgün, 2018). Film, uluslararası film festivallerinden ödül alarak kalitesini sinemasal anlamda da kanıtlamıştır.

Açılış sahnesi olan kartal heykeli figürü, Alman ari ırkının yüceliğini göstermektedir. Arkasından gelen “1. Dünya Savaşından 20 yıl sonra” mağlup Almanya’nın zor geçen yıllarını izleyiciye anımsatır. Yazıdan sonra “Alman yeni doğuşundan 19 ay sonra” yazısı ise Hitler’in Almanya’yı yeniden eski gücüne kavuşturduğu göstermiştir. Yönetmen bu yazıları filme alarak iki tarihin hatırlanmasını ister.

Filmin açılış sekansı en güçlü metaforun yapıldığı sahnedir. Uçaktan önce gökyüzü ve bulutlar, sonra üst açı olarak şehir göstermektedir. Halk kurtarıcıları Hitler’in şehirlerine inişini merakla izler. Sahnede Hitler’in uçarak şehire doğru alçalışı, topluma yol göstermek için semadan inen yüce bir kişi ya da meleğe benzetilir. Riefenstahl, metaforik bir anlam kurarak Tanrı’ya ait olan vasıfları Hitler’de göstermiştir (Yılmaz,

2007, s. 93). Uçağın inmesini bekleyen insanların yakın çekimlerini kullanan yönetmen, halkın Hitler'e olan saygısını göstermiştir.



Şekil 7. İradenin zaferi filmi açılış sahnesinden bir plan

Hitler'in çekimlerinde hep alt açı kullanan yönetmen seyircinin bilinç altına onun bir lider olduğu ve takip edilmesi gerektiği vurgusu yapmıştır. Film de halk Hitler'i yakın planda görmektedir. Hitlerin konuşmasında ki heyecan katsayısı arttıkça yönetmen genel plandan yakın plana geçer. Böylece heyecan ve dikkat yönlendirilmiş olur. Askeri disiplinin ön plana çıkartabilmek için üst açı planlar çekilmiştir. Böylece ordunun büyüklüğü güzel bir şekilde aktarılabilmektedir.



Şekil 8. İradenin Zaferi filmi yakın plan Hitler

Kalabalığın gösterildiği planlarda üst aç çekimler kullanılarak bireye değil bütün halka vurgu yapmaktadır. Bireyin izdihamın içinde unutulduğu bu çekimler, kalabalığın ihtişamını anlatmaktadır. Binlerce insanın meydanları doldurduğu caddelerin dolup taşığının görüldüğü bu planları etkili gösterebilmek adına kuşbakışı planlar kullanan yönetmen izleyicinin büyülenmesini istemektedir. Kalabalığın kollarının yukarı kaldırılmasından sonra geçilen yakın plan Hitler görüntü verilmek istenen bütünleşme mesajının başarıldığını göstermektedir (Bölükbaşı, 2012, s. 79).

Açı/karşı aç tekniklerini kullanan yönetmen Riefenstahl, Hitler'i bir arzu nesnesi gibi göstermiştir. Genel planların arkasından gelen yakın çekimler insanların Hitler'i görünce kendinden geçerek sevgisi ve saygısını anlatan, itaat ve bağlılığın bir göstergesi olarak algılanmaktadır (Sontag, 2008, s. 214).

Partinin bütün imkanları ile çekilen bu film, Nazilerin düşünme tarzlarını gösteren, göstergelerin bilerek ve isteyerek oluşturulduğu dünyada propaganda sinemasının en önemli filmi olarak Alman halklarını etkilemiş ve Nazilerin amaçlarını topluma anlatmasını kolaylaştırmıştır.

Halkı çıkarları doğrultusunda kanalize edebilmek, görüşlerini iletmek ve toplumu inandırmak sebebiyle, kitle iletişim unsurları vasıtalarıyla propagandanın gelişmesini

sağlarken, beyaz perdede bu araçlarının içine girmiştir. Filmler topluma, öteki araçlara göre daha hızlı erişmesi ve halkın nezdinde bir gösteri olarak algılanmasıyla bütün ülkelerin dikkati çekmişmiş. Devletler, kendi amaç ve idealleri çerçevesinde bu hususu başarılı bir şekilde kullanmışlardır.

Adolf Hitler'in beğendiği yönetmen Karl Ritte'nin yönettiği iki eserin incelenmesi gereklidir: Vatan Hainleri ve Vatan Severler filmleri. 'Vatan Hainleri' filmi Alman topraklarında yaşayan yabancı uyruklu bir ajanın öyküsünü ele aldı. Eserin bütün sahnelerinde seyircilere yeniden bir harp başlayabileceği mesajı verildi. İzleyici ajanlara karşı uyanık olması gerektiğine inandırıldı. Bu ajanın hangi ırka mensup olduğu asla söylenmedi fakat İngiliz özellikleri açık olarak gözlemlenebiliyordu. Bu film olası bir düşmanı tanımlama maksadı taşııyordu. Asıl hedefi toplumu canlandırmak ve iktidara karşı gelinmemesini söylemekti. Bu filmde büyük bir harp başlayabileceğine ilişkin net replikler vardı. Halkı, ülkeyi müdafaanın gerekebileceği ve olası bir muharebe için hazırlanılması gerektiği söylendi (Altmann 1959: 390-391).



Şekil 9. Vatanseverler filminden bir plan

Vatan Hainleri filmi ülkedeki en ücra yerlerde bile defalarca izlenerek rekorlar kırdı. Böylece okuma yazma bilmeyen kırsal kesimde yaşayan insanlar bile kolaylıkla propagandaya maruz bırakıldı.

1936 senesinde çekilen Vatanseverler filminin geri plan teması Birinci Dünya Savaşıdır. Bu eserde anlatılan konu ise vatan hainliği meselesinin zıttı olarak karşımıza çıkan vatanperverliktir (Hoffman, 1996: 155). Bu eserin kahramanı iyi niyetli, ülkesinin çıkarları için ölümü göze alan, atılgan ve korumacı bir erkektir. Seçilen karakter uzun boylu, sarışın, ari Alman tipidir. Burada ki betimleme Nazilerin seçkin kuvvetleri olan SS birliği üyeleri gibi görünmektedir (Altmann, 1959: 389).

Eserde Alman erkeğinin hangi değerleri önemsemesi gerektiği bir aşk öyküsü dahilinde topluma gösterilmiştir. Esas olan aşkın vatana duyulan sevgi olduğu teması seyirciye anlatılmıştır. Naziler, Vatanseverler filmi aracılığıyla vatanın savunulması gerektiğinde bütün ari Alman ırkının neler yapması gerektiğini anlatmak istemişlerdir.

Eserlerde genel olarak harbe hazırlık ve canını vatan uğruna verme konuları iletilmiştir Halkın bütün unsurlarına propagandalarını iletebilmeyi hedeflemişlerdi ve bu nedenle halkın tüm katmanlarını projeye katmaya için uğraşmışlardır.

Genç Hitler filmi, bir çocuğun sosyalist bir babayla önder olan Hitler'in arasında bir seçim yapmasını anlatır (Jason, 2013: 206). Karakter kara perşembe olarak adlandırılan ekonomik zorluk yıllarında emekçi bir kesimde yaşar. Ailesi tarafından komünist kamplarına yerleştirilir. Karakter bu organizasyonda görgü kurallarının olmadığını görür. İnsanlarla anlaşamaz kendisine çok kötü davranılır ve neticesinde bulunduğu ortamdan kaçır. Beklenmedik bir şekilde Nazi Gençlik birliklerinden biriyle karşılaşır. Bu organizasyondaki kişilerin iyi niyetli ve ahlaklı olduklarını, içlerindeki vatanperver hislerini gören karakterin kafası karışır. Öykü bu organizasyon dahilinde gençlere aktarılan düşünceleri tema edinir. Filmin sonunda karakterin bağınaz ve güvensiz sosyalistlerce katledilmesi gösterilir (Jason, 2013: 207). Çekilen film propaganda sineması kültüründe unutulmayacak bir eser olarak gösterilir.



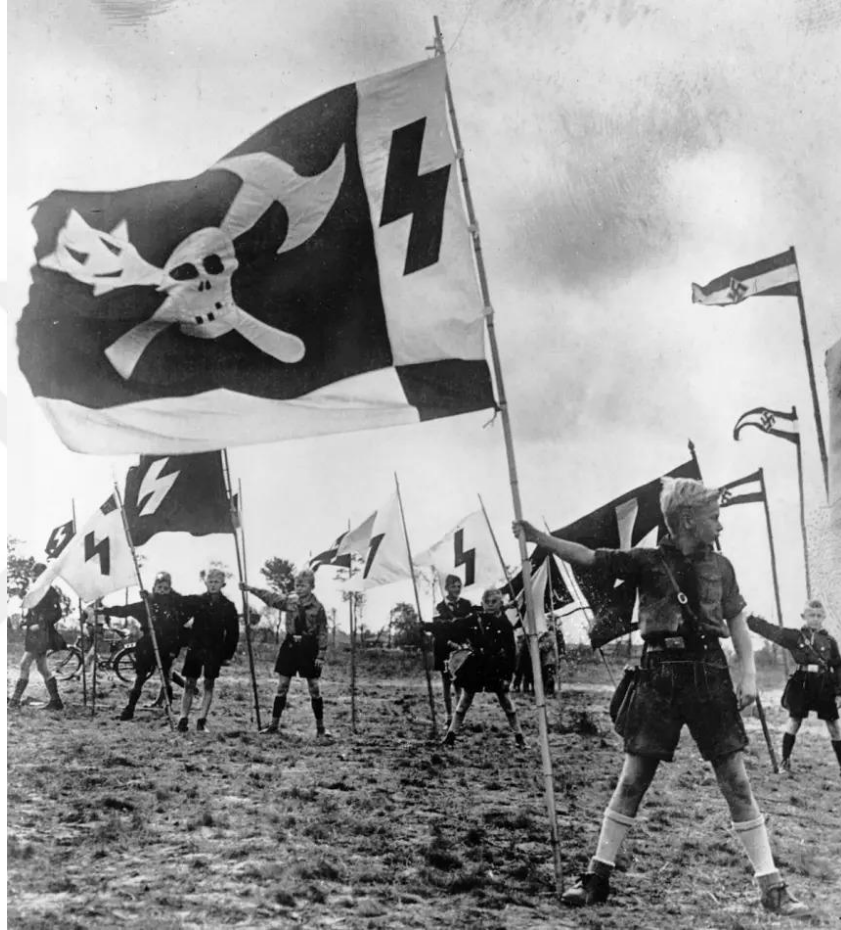
Şekil 10. Genç Hitler filminden bir plan

Bu film toplumun genç kitlesi tarafından çok beğenildi ve bir yol gösterici olarak görüldü. Parti açısından ise yetişen neslin Nazi düşünce tarzıyla yetiştirilip zamanı geldiğinde canlarını vatanları uğruna vermeleri gerektiğini göstermesi adına oldukça başarılı bir esas teşkil etti (Sander, 1944:36). Bu ve bunun gibi kamplarda yetiştirilen gençlerin yıllar içinde neler yaptıklarını dünya tarihi dehşet içinde gördü.

Genç Hitler filmi karşıtlıklar üstünden gelişir. İyilik ve kötülük prensibi üzerinden, motifler bay-bayan, erdemli-erdemli, tertipli-tertipsiz, çocuk-yetişkin, nazik-kaba, özverili-bencil gibi görüşleri bağdaşık biçimde işlemiştir. Komünizm yanlıları salt fesatlığı sunmaktadır. Komünist erkekler kaba, bakımsız, hilekâr, acımasız, baya ve seksüel yönden anormaldir. Kadınlar ise seksüel beraberliğe meyilli, poliandriye istekli olarak gösterilmiştir. Naziler ise kibar, bakımlı, fedakâr, merhametli ve temizdirler. Nazi hanımları sadece belli başlı sahnelerde gösterilir. Anne olan karakter ise her şeyden arındırılmış ayrıcalıklı hassas bir meseledir. Kızıl adamın karısı, Nazi sempatzanı evladın annesi olmasına rağmen siyasi bir görüşü yoktur. Görüldüğü bütün planlarda temizlik, ya da yemek yapar. Cahil, aciz ve yetersizdir. Hiçbir şeye itiraz etmez.

Nazilerin biçimlendirmeyi arzuladığı kusursuz kadın imajı esasında ırkçılığa mahsus bir proje değildir. Özenle biçimlendirilmiş olan bu şablon uslu, hünerli, vefalı, kibar yoldaşı yüceltmiş. Özverili kadını, halihazırdaki politik iktidara yardımcı olmak adına verilen bütün görevleri gözünü kırpmadan yapacak olan vatandaş haline getirmiştir. Düzensizlikten, zorlama ve aşırılıktan çok fazla baskıya maruz kadınlar bile düzenin

tekrar yaratılması esnasında üzerlerine düşen görevleri eksiksiz yerine getirdiler. Ciddi bağnaz oluşumlar bile hanımların yardımı olmadığında hükümdarlıklarını koruyamamışlardır (Macciocchi, 2000, s.98). Irkçılığın en önemli prensibi vatandaşlarını ölüme hazırlamasıdır. Nazizm doktrini topluma empoze ederek büyük bir propaganda başarısı sağlamıştır.



Şekil 11. Genç Hitler filminden bir plan

Hitler, Nazi ideolojisinin çocuklara empoze edilmesini ve bu idealler doğrultusunda yetiştirilmesini istiyordu. İmparatorluk emellerinin gerçekleştirilebilmesi için Nazi düşünce tarzını destekleyici eserler çekildi ve genç nesile okullarda bu filmler izlettirildi.

Çocuk yaşlardan itibaren işlenen vatanperverlik ve ari ırk prensipleri okullarda yinelenerek iyice pekişmesi sağlandı. Toptan harbin farkındalığıyla büyüyen Nazi gençleri özverili neferler olarak bilinçli bir şekilde üretildiler.

Propaganda kavramına değinirken ilk olarak araştırmamız iki insan elbette Goebbels ve Hitler'dir. Mevzubahis propaganda olunca, Goebbels karşımıza propaganda dehası olarak çıkmaktadır. Nazi yönetimi devrinde propagandanın yöntemi ve tesiri ettiği kapsam bütünüyle mutasyona uğramıştır.

Naziler eğitim kamplarında ve teşkilat içinde gösterimler yapıp halkı daha fazla etkileyebilmek adına belgesel kapsamlı filmler çekirmiştir.

Çocukların bağlılığını, Nazilerin düşünce tarzına ve çalışma biçimine kanalize edebilmek adına içerisinde kodlanmış Nazi mesajları bulunan eğlenceli eserler yapıldı.

Alman tarihinden bulunan destansı kişilerin özelliklerini Hitler'de göstererek toplumun kurtarıcısı imajı yaratmayı başardılar. Bununla beraber kötü yönetilen cumhuriyet döneminden örnekler vererek demokratik yapıyı yargılamışlardır. Okul dönemi için yapılan eserlerin temaları gençlerin ilgileneceği biçimde seçildi.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Toplumları oluşturan insanlar, propagandanın mühim unsurlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanlar kamuoyu meydana getirmek doğrultusunda uygun vakit ve noktada düşüncelerini temsil etmektedirler. İnsanlar ileri sürdükleri düşüncelerin daha çok insan tarafından kabul görmesi doğrultusunda her çeşit iletişim aracına başvurumaktadırlar. Hitabet aracısıysa propagandanın en büyük etki alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Konuşma ve sözlerin kaideli biçimde insan gruplarını etkilediği hitabet insanların heyecanlanıp coşmasını sağlayarak bireyin kitleleri arzuladığı hareket ve düşünceye çekmesine olanak tanımaktadır.

İncelememiz süresince ulaştığımız ve gördüğümüz modeller, sinema savları ile ilgili fikirlerimizin zihnimizde pekişmesini sağlamıştır. Devletler beyaz perdeyi, sadece bir sanat aracı olarak görmeyip, ayrıca siyasetlerini topluma empoze etmek için bir vasıta olarak kullanmışlardır.

Yumuşak gücü yönetmenin en etkili yöntemlerinden biri olan beyaz perdenin, hedeflerinden başka maksatlar adına işlenmesi ulusların siyasi düşünceleri paralelliğinde oluşturulmaktadır.

2. Dünya Savaşı sırasında başta Almanya olmak sureti ile pek çok ülkenin etkin olarak başvurduğu propaganda sinemasının amaçlarına aşağıda yer verilmektedir.

- Ordu içerisinde motivasyonu üst düzeylere çıkarmak
- Ordu içerisinde isteklendirmeyi üst düzeylere çıkartmak
- Düşmanın durumuyla alakalı topluma bilgi sunmak
- Savaşı toplum nezdinde meşrulaştırmak

Bu doğrultuda, böyle bir dönem için propagandanın vazgeçilemez bir unsur olduğu gerçeği karşımıza çıkmaktadır.

Naziler propagandayı muharebelerin gidişatı etkileyecek bir vasıttan çok araç olarak ele almışlardır. Burada propaganda, toplumun yeniden yapılandırılması adına titizlikle planlı bir biçimde yapılmıştır.

Nazi Almanyası da diğer büyük devletler kadar milyonlarca hayatı değişik söylemlere inandırarak savaş meydanlarında katledilmesine sebep olmuştur.

Propaganda öğelerine öncelik tanıyan bir film meydana getirmek ve bu filmi halkın benimsemesine uygun hale getirip ulaştırmak, bu etkinin maliyet içermemesine rağmen çok etkili bir yöntem olarak görülmektedir. Modern toplumlarda sinema popüler bir kültür olarak vazgeçilemez bir kuvveti barındırmaktadır. Sanat olmasının yanı sıra belli ideallerin, belirli bir kitleye empoze edilmesinde de etkin olarak başvurulmaktadır.

Nazi iktidarında sinema ve toplum konusunu ele alan bu çalışmada görülmüştür ki. Bahsi geçen dönemde topluma sosyolojiden, ideolojiye, savaştan toplumsal cinsiyete birçok alanda sinema ile birlikte yön verilmeye çalışılmaktadır.

Sanatın siyasi bir yönü olmadığı söylemi doğru değildir. Var olan her iktidar sanat dallarını ideolojisini yaymak ve meşru kılmak adına kullanmıştır. Bu sanat dalları arasında sinema, söylevi görsel ve işitsel bakımdan en hızlı, etkili ve çabuk olması, tekrarlana bilirliliği nedenleri ile bütün ulusların başvurduğu ve uygulamaya itina ile devam ettikleri bir araç olmuştur. Mussolini, Hitler, Lenin, Castro gibi güçlü figürler propagandanın en etkili yönteminin sinema ile fikirlerini topluma anlatmak olduğunu görmüş ve uygulamışlardır. Günümüz dünyasında ise Birleşik Devletler Hollywood sineması vasıtasıyla kültürel kodlarını bütün dünyaya yaymaktadır.

Nazi sineması savaş propagandasının halk üstündeki etkisini kavramak için belirli bir güç olarak görülmektedir. Diğerlerini katleden faşist siyasetin var olduğu dönemde, sinema hükümet eliyle bir propaganda unsuru olarak uygulanmıştır. Bu nedenle Nazi yönetimi döneminde ortaya çıkan eserler göstergebilimsel yöntemle incelenmiştir. Çekilen sahnelerde var olan sinemasal kodların şuurlu şekilde yerleştirilip yerleştirilmediğini, temaların ve sinematografik unsurların göndermeleri araştırılmıştır. Varsayımların geçerli olabilmesi için birtakım problemlere çözümler aranmıştır.

- Nazi iktidarı döneminde kullanılan faşist ideoloji dönemin eserlerine nasıl aktarılmıştır?
- Asker zihniyeti, karşıtlık ve savaş anlamları dönemin filmlerinde nasıl kurulmuştur?

- Faşist ilkeleri hangi konseptlerde işlenmiş ve nasıl kodlarla açıklanmıştır?
- Nazi düşünce tarzının ifadeleri ne gibi temalar üzerinden işlenmiştir?
- Propaganda sineması aracılığıyla toplumun inşa ediliş süreçleri hangi amaçlar için dizayn edilmiştir?

Bu sualler göstergebilimsel olarak değerlendirilmiş ve birtakım neticelere ulaşılmıştır.

1. Eserler toplumun tüm kesitlerinden sekanslar kullanarak müşterek düşünce tarzının oluşmasına zemin hazırlamıştır.
2. Eserlerde var olan dini sembol ve ayinsel törenler Nazizm'e gizemli bir hava katmıştır.
3. Propaganda elemanlarının sık sık görüldüğü dönem filmlerinde geleneksel alman kültürünün yeni nesil aygıtlar vasıtasıyla yeni amaçlara hizmet etmesi sağlanmıştır.
4. Irkçı düşünce tarzını savunarak hükümet olan Nazi partisi, alman halkı için düşledikleri yeni şartlar neticesinde toplantılar ayarlayarak, ari alman medeniyetine yardımcı olacak kalıpları düzenlemişlerdir.
5. Filmler hayatın montajlanması ile oluşurken, bazı işaret ve metaforların kullanılması Nazileri mitletmiştir.
6. Çekilen filmlerde Hitler halkı yeniden bilinçli bir millet olarak birleştiren tanrısal bir güç gibi gösterilmiştir.
7. Lider etrafında toplanan ve ideallere sahip çıkan itaat kültürü tüm eserlerde görülür.
8. Filmlerde gösterilen alman halkının düşmanı olan iç veya dış güçler, toplumun her zaman bir savaşa hazır olması gerektiğini inandırmıştır.
9. Nazi çocuklarının daha bebeklikten itibaren belli amaçlara kayıtsız itaat etmeleri için yetiştirildikleri görülmüştür.

10. Toplumdaki kadın-erkek ilişkisi ve farkları açık şekilde gösterilmiştir. Kadınlardan ülkelerine hizmet edecek çocuklar doğurmaları beklenirken, erkeklerden ise vatanları uğruna canlarını vermeleri istenmiştir.



KAYNAKLAR

- Acar, G. S. (2009). Heteroseksizm: Patriyarkanın En Güçlü Dayanağı. Anti Homofobi Kitabı. Kaos GL.
- Adanır, O. (2003). Sinemada Anlam ve Anlatım, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Adorno, T. W. (2008). Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi, (Haz: A. Artun), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Akyıl, L. (2017). Uluslararası İlişkilerde Algı Yönetimi Aracı: Propaganda Sineması. International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, 2(2), 129- 139.
- Akyıl, L. (2017). Uluslararası İlişkilerde Algı Yönetimi Aracı: Propaganda Sineması. International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, 2(2), 129- 139.
- Altmann, John, (1959). "The Technique and Content of Hitler's War Propaganda Films: Part I: Karl Ritter and His Early Films", Hollywood Quarterly, Vol. 4, No. 4, Summer, ss.385-391.
- Altay, S., & Uğur, U. (2018). Sinemanın Propaganda Aracı Olarak Kullanılması: Ben Küba Filmi. İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 4(8), 13-32
- Althusser, L. (2003). İdeoloji ve Devlet Aygıtları, (Çev. A. Tümerterkin), İttihak Yayınları, İstanbul.
- Arslantepe, M. (2007). Bir Film Çekmek ve Masaüstü Filmciliğe Giriş, Beta Basım Yayım, İstanbul.
- Arslantepe, M. (2012). Sinema Okuryazarlığı, Umuttepe Yayınları, Kocaeli
- Ascheid, A. (2003). Hitler's Heroines Stardom and Womanhood in Nazi Cinema. Temple University Press.
- Aslan, C. E. (2015). "İrâdenin Zaferi" Film Analizi. Erişim Tarihi 04 Kasım 2018,
- Atay, T. (2004). Erkeklik En Çok Erkeği Ezer, Toplum ve Bilim, Sayı:101.

- Aydoğan Boschele, F. (2021). Dijital Teknolojilerin Vatandaşı ve Politikası. Middle Black Sea Journal of Communication Studies , 6 (2), 58-63. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mbsjcs/issue/67099/1009899>
- Baker, Ulus; Bora, Tanıl; Koçak, Orhan ve Teslim Töre: Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, 1988.
- Baudrillard, J. (2011). Simülakrlar ve Simülasyon (Çev. O. Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara
- Baydur, M., (2004). Sinema Yazıları, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Berktaş, F. (2000). Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bhasin, K. (2003). Toplumsal Cinsiyet Bize Yüklenen Roller, (K. Ay, çev.) Kadın Dayanışma Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Bilton T. and K. Bonett, P. Jones, M. Stanworth, K. Sheard, A. Webster (2008). Sosyoloji, Siyasal Yayınevi, Ankara.
- Bozok, M. (2011). Soru Cevaplarla Erkeklikler, Sosyal Kalkınma ve Cinsiyet Eşitliği Politikaları Merkezi Derneği (SOGEP).
- Bölükbaşı, M. (2012). Faşist Estetik: Leni Riefenstahl Filmleri Üzerine Bir İnceleme. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Brown, J. A. C., (2000). Beyin Yıkama, Çev. Behzat Tanç, Ağaç Yayınları, İstanbul, s. 9.
- Burns, J. & Peltason, J. (1960). Government by The People: Fourth Edition. New Jersey: Prentice Hall.
- Butler, J. (2009). Taklit ve Toplumsal Cinsiyete Karşı Durma, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı.

- Cengiz, K., Tol, U. U. ve Küçükkural, Ö. (2004). Hegomonik Erkekliğin Peşinden Toplum ve Bilim, Sayı:101.
- Cereci, S. (1997). Belgesel Film. Şule Yayınları.
- Chodorow, N. (1997). Gender, Relation And Difference In Psychoanalytic Perspective, Key Concepts In Critical Theory: Gender, Carol C. Gould (Der.), New Jersey: Humanities Press.
- Chomsky N., (1997). “Ana-akım Medyayı Ana-akım Medya Yapan Nedir?”, (Erişim) <http://www.bgst.org/keab/chomsky20060923.asp>,
- Connel, R. W. (1998). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Çakı, C. (2018). Mitinglerin propagandadaki rolü: Nürnberg mitingleri'ne ait fotoğrafların göstergebilimsel analizi. Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 5(1), 59-79.
- Çetin, B. N. (2014). Propaganda Olgusu ve Propagandanın Amerikanlaşması. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 24(2), 239-265.
- Demren, Ç. (2001). Ataerkillik ve Erkeklik Biçimlerinin Karşılıklı İlişkileri ve Etkileşimleri (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Diken, B., Laustsen, C. B. (2010). Filmlerle Sosyoloji, Metis Yayınları, İstanbul.
- Dökmen, Z., (2006). Toplumsal Cinsiyet, Sistem Yayıncılık, İstanbul.
- Edley N., M. Wetherell (1996). Masculinity, Power And Identity, M. M. Ghail (Der.), Understanding Masculinities-Social Relations And Cultural Arenas, Buckingham:Open University Press.
- Eleftheriotis, D. (1995). Questioning totalities: constructions of masculinity in the popular Greek cinema of the 1960s. Screen. 36(3), 233-242.

- Foucault, M. (2003). İktidarın Gözü Seçme Yazılar, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Freud, S. (2006). Cinsellik Üzerine, çev. E. Kapkın, Payel Yayınları, İstanbul.
- Giddens, A. (2000). Sosyoloji, (Çev. H. Özel ve C. Güzel), Ayraç Yayınevi, Ankara
- Giddens, A. (2008). Sosyoloji, (Çev. A. Esgin), Anı Yayınları, Ankara.
- Giddens, A. (2012). Sosyoloji, (Çev. C. Güzel), Kırmızı Yayınları, İstanbul.
- Giddens, A. (2000). Sosyoloji, çev. Hüseyin Özel, Ayraç Yayınları, Ankara.
- Gilmore, D. (1990). Manhood In the Making: Cultural Concepts Of Masculinity, New Haven:Yale University Press.
- Göregenli M. (2009). Anti-Homofobi Kitabı, Uluslararası Homofobi Karşıtı Buluşma, Gruplar arası ilişki ideolojisi Olarak Homofobi, Kaos GL, Erol Ali (Hazırlayan), Ayrıntı Basımevi, Ankara.
- Görgün, E. (2018, 11 04). Sinema, Propaganda ve Leni Riefenstahl. Erişim Tarihi 04 Kasım 2018, <http://www.tersninja.com/sinema-propaganda-ve-leni-riefenstahl>
- Gözaydın, İ. (2002). Bir Tarih Yaratma Aracı Olarak Sinema, Tarih ve Toplum Dergisi, Cilt: 38, Sayı:227, ss: 15-20
- Gratch, A. (2002). Erkekler Dile Gelse, çev. Sibel Sakacı, Doğan Kitap, İstanbul.
- Güçhan, G. (1993). “Sinema Toplum İlişkisi”, Kurgu Dergisi. Cilt: 12 Sayı: 12,
- Gürses, İ. (2007). “Kültürel Ekoloji Olarak Sinema: Avrupa Sineması Üzerine İncelemeler”. Yüksek lisans Tezi, Ege Üniversitesi Radyo-Televizyon-Sinema Anabilim Dalı, İzmir,
- Hitler, A. (2002). Kavgam, Emre Yayınları, İstanbul

- Hoffman, Hilmar, (1996). The Thriumph of Propaganda, Film and National Socialism, 1933-1945, John A. Broadwin/V.R. Berghahn(çev.), Frankfurt: Berghahn Books Inc.
- Jason, Gary, (2013). “Film and Propaganda: The Lessons of the Nazi Film Industry”, Reason Papers, Vol. 35, No:1.
- Karaca, Ö. (2017). “Sinema ve Toplumsal Etkisi”, Kirpi Edebiyatı Düşün Dergisi. Sayı: 44
- Kellner, D. Ryan, M. (1997). Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası, Çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Kershaw, Ian: Hitler: Hubris 1889-1936, 1. bs., çev. Zarife Biliz, İstanbul, İthaki Yayınları, 2007.
- Kimmel, M.S. (2000). Masculinity as Homofobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity, Cohen F.C., (Der.), Men and Masculinity, Wadsworth Press, Belmont CA.
- Kula, N. Koluçak, İ. (2016). “Sinema ve Toplumsal Bellek: Türk Sinemasında Almanya’ya Dış Göç Olgusu”, Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/273728> , s. 384-411.
- Kundakçı, K. S. (2007). İktidar, Ataerkillik ve Erkeklik: Ankara Örneğinde Erkek Akademisyenler Üzerine Bir Çalışma, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.
- Laswell, D. (1927). Propaganda Technique in World War. New York: Peter Smith
- Macciocchi, M. (2000), Faşizmin Analizi, Çev. Cemal Süreya, Payel Yay: İstanbul
- Maral, E. (2004). İktidar, Erkeklik ve Teknoloji, Toplum ve Bilim, Sayı:101.
- Monaco, J. (2002). Bir Film Nasıl Okunur? (Çev. E. Yılmaz), Oğlak Yayıncılık, İstanbul.

- Morva, O. (2013). Chicago Okulu Pragmatik Sosyal Teoride İletişim Keşfi, Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- Nowell, G.- Smith. (2003). Tarihi Dünya Sinema, (Çev. A. Fethi), Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- O'Brien, M.E. (2004). Nazi Cinema as Enchantment. Camden House.
- Onur, H. ve Koyuncu, B. (2004). Hegomonik Erkekliğin Görünmeyen Yüzü: Sosyalizasyon Sürecinde Erkeklik Oluşumları ve Krizleri Üzerine Düşünceler, Toplum ve Bilim, Sayı:101.
- Onur, N. (2012). Kitle Kültürü Sineması ve B Filmi, Hayalperest Kitap Yayınları, İstanbul.
- Osmanoğlu, Ö. (2016). “Türk Sinemasında Dış Göç Olgusu: Sosyo-Kültürel Karşılaşmalar, Kimlik Çatışması ve Yabancılaşma”, Marmara İletişim Dergisi Sayı: 25, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/219491> , s. 77-98.
- Outhwaite, W. (2002). The Blackwell Dictionary of Modern Social Thought, Blackwell Publishing, U.S.A.
- Özbay, C. (2003). Türkiye’de Hegomonik Erkekliği Aramak.
- Özkan, Z. Ç. (2014). “Kültürlerarası Etkileşim Sinemanın Rolü: Ferzan Özpetek ve Fatih Akın Filmlerinden Kültürlerarasılık”, International Journal Of Science Culture and Sport, July 2014: Special Issue 1,
- Özön, N. (1985). Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi, Hil Yayıncılık, Ankara.
- Özön, N. (2008). Sinema Sanatına Giriş, Agora Kitaplığı, İdil Matbaacılık Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Özsoy, O. (1998). Propaganda ve Kamuoyu Oluşturma, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, s. 17.
- Parsons, T. (1998). Family, Socialization And Interaction Process, London: Routledge.

- Passmore, Kevin: Fascism: A Very Short Introduction, Oxford, Oxford University Press, 2002
- Qualter, T.H. (1980). Propaganda teorisi ve propagandanın gelişimi. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 35(01)
- Qualter, T.H. (1980). 'Propaganda Teorisi ve Propagandanın Gelişimi', Propaganda ve Psikolojik Savaş kitabının birinci ve ikinci bölümü, Çev. Ünsal Oskay, Waterloo Üniversitesi, s. 255-256.
- Sancar S., Acuner, S., Üstün Ş., Bora, A. (2006). Cinsiyet Eşitsizliği Bir Kadın Sorunu Değil, Toplumun Sorunudur, UNDP-Kalkınma ve Demokratikleşme Projelerinde Cinsiyet Eşitliği Hedefinin Gözetilmesi Eğitimi 2005-2006, UNDP, İstanbul.
- Sander A.U., (1944). Jugend und Film, Berlin
- Savran Acar, G. (2004). Beden Emek Tarih Diyalektik Bir Feminizm İçin, Kanat Yayınlar, İstanbul.
- Scognamillo, G., (1997). Dünya Sinema Sanayii, Editör: Hurşit İlbeyi, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Scott, J. (2007). Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi, çev. A.T. Kılıç, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Seçmen, E. (2014). Sinemada Süper Kahramanlık İmgesi ve Indiana Jones Filmleri Örneği, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Segal, L.(1992). Slow Motion Changing Masculinities, Changing Men, New Jersey Rutgers University Press.
- Sekules, V., (2001). A Sense of Place. Medieval Art. Oxford: Oxford Press Yayınevi, s: 7-32.

- Sontag, S. (2008). Büyüleyen Faşizm. Susan Sontag (Ed.), Sinema İdeoloji Politika: Sinemasal Yazılar 1. İçinde (s. 204-221). Ankara: Orient.
- Teksoy, R. (2009). Sinema Tarihi (Cilt 1), Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Tezcan, M. (2012). “Toplumsal Yaşantımızda Sinema ve Halk Eğitimindeki Rolü”, Cilt: 5 Sayı: 3
- Uludağ, İ. (2009). Sinema ve Reklam İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Uluyağcı, C. (2001). Sinemada erkek imgesi: Farklı sinemalarda aynı bakış. Kurgu Dergisi, 18, 29-39.
- Valantin, J., M., (2006). Hollywood, Pentagon ve Washington, çeviren: Ömer Faruk Turan, Bab-ı Ali Yayıncılık, İstanbul.
- Welch, D. (2001). Propaganda and the German cinema, 1933-1945. IB Tauris.
- Whitehead, M. S. (2002). Men And Masculinities, Oxford: Blackwell Publishers.
- Yılmaz A. (1998). Erkek ve Kadında Eşcinsellik, Özgür Yayınları, Ankara.
- Yılmaz, E. (2008). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine, Orient Yayıncılık, Ankara
- Yılmaz, H. (2007). Michel Foucault’nun Biyo-İktidar Kavramı Çerçevesinde Nazi Dönemi Propaganda Belgesellerinin Analizi (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Afyonkarahisar.

ÖZGEÇMİŞ

Orçun Aydoğan

İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi İletişim Tasarımı bölümünden mezun oldum. Çeşitli dizi, sinema, reklam ve belgesel projelerinde kamera asistanı, focus puller, kamera operatörü ve görüntü yönetmeni olarak çalıştım. İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım fakültesinde sinema estetiği, görüntü tasarımı ve görüntü yönetmenliği derslerini verdim. Şu an mesleğime görüntü yönetmeni olarak devam ediyorum.

