

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**SOVYET PROPAGANDA ANİMASYONLARINDA
İDEOLOJİK SÖYLEM**

Doktora Tezi

KORAY SEVİNDİ

İstanbul, 2020

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

SOVYET PROPAGANDA ANİMASYONLARINDA İDEOLOJİK SÖYLEM

Doktora Tezi

KORAY SEVİNDİ

Danışman: DOÇ. DR. FATİME NEŞE KAPLAN İLHAN

İstanbul, 2020

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Koray Sevindi
Anabilim Dalı	: Radyo Televizyon ve Sinema
Programı	: Sinema
Tez Danışmanı	: Doç. Dr. F. Neşe Kaplan İlhan
Tez Türü ve Tarihi	: Doktora - Haziran 2020
Anahtar Kelimeler	: Sovyet Animasyonu, İdeolojik Söylem, Animasyon, Propaganda Filmi, Sovyet Sineması

ÖZET

SOVYET PROPAGANDA ANİMASYONLARINDA İDEOLOJİK SÖYLEM

Bu çalışmada, yaklaşık 70 yıllık bir süreçte faaliyetini sürdüren ve sistemli bir mekanizmanın ürünü olarak içinde bulunduğu siyasal ideolojinin etkilerini ve yansımalarını gösteren Sovyet animasyon sinemasının ideolojik söylemler üreterek Sovyetlerin siyasal tarihini ve toplumsal kültürünü yansıtan bir çeşit kültürel hafıza oluşturduğu irdelenmiştir. Tezin metodolojisinde içerik analizi ve söylem analizi yöntemleri bir arada kullanılmıştır. İlk yöntem olan içerik analizinde Juliet Corbin ve Anselm Strauss'un nitel verilerin analizi için önerdiği yöntemden yararlanılmıştır. Bu yöntemde birbirine benzeyen verilerin belli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirilmesi ve yorumlanması amaçlanmıştır. Ardından gelen söylem analizinde, içerik analizinde belirlenen temalar çerçevesinde her bir filmin oluşturduğu söylemler incelenmiştir. Burada da Teun A. van Dijk'in İdeolojik Söylem Analizi başlıklı makalesi dikkate alınmıştır. İçerik analizindeki bulgular doğrultusunda bir çerçeve oluşturulursa incelenen filmlerde “biz” ve “onlar” olarak iki ayrı grup oluşturulduğu, “onlar” anlatımının da iki unsur üzerine kurulduğu görülmüştür. Bunlar kapitalizm ve emperyalizm bağlamında oluşturulan Batı karşıtlığı ile faşizm bağlamında oluşturulan Nazi karşıtlığıdır. “Biz” anlatımı ise sosyalizmi ve komünizmi ön plana çıkarma, yayma

ve kökleştirme üzerine kuruludur. Bu çerçevede veri olarak kullanılan filmlerin üç ana başlıkta birleştirilebileceği görülmüştür. Bu başlıklar “Kapitalizm ve Emperyalizm Karşıtı Filmler”, “Faşizm Karşıtı Filmler” ve “Sosyalizm ve Komünizm Övgüsü İçeren Filmler” olarak tespit edilmiştir. Söylem analizinde tek tek incelenen filmler de bu başlıklar altında toplanarak gruplandırılmış, belli temalar çerçevesinde her bir filmin oluşturduğu söylemler incelenmiştir. Kullanılan temalar; mekân, kişi-karakter, kostüm-aksesuar, iş hayatı-ekonomi, toplumsal özellikler-tarihsel olaylar, din, simge-marka, renk-ışık ve görsel dil-tekniktir. Bütün elde edilen bulgular ve yapılan çıkarımlar üzerinden düşünüldüğünde animasyonların, anlatıldığı ya da referans gösterdiği dönemi yansıtan belgeler olduğu görülmüştür. Bu açıdan bakıldığında Sovyetler Birliği’nin yaptığı propaganda faaliyetleriyle sadece mevcut siyasal fikirlerin ve ideolojilerin gelişmesini ve kalıcı olmasını sağlamadığı, ayrıca toplumda bir bellek ve kültürel hafıza oluşturduğu da söylenebilir.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Koray Sevindi
Field	: Radio Television and Cinema
Programme	: Cinema
Supervisor	: Assoc. Prof. Dr. F. Neşe Kaplan İlhan
Degree Awarded and Date	: Ph.D. - June 2020
Keywords	: Soviet Animation, Ideological Discourse, Animation, Propaganda Film, Soviet Cinema

ABSTRACT

IDEOLOGICAL DISCOURSE IN SOVIET PROPAGANDA ANIMATED FILMS

In this thesis, it was examined that the Soviet animation cinema, which had been active in about 70 years as an output of a systematic mechanism and showed the effects and reflections of the political ideology in which it was, generated ideological discourses and created a kind of cultural memory reflecting the political history and social culture of the Soviets. In the methodology of the thesis, content analysis, and discourse analysis methods were used together. In the content analysis, the method proposed by Juliet Corbin and Anselm Strauss for the analysis of qualitative data was used. This method aims to gather and interpret similar data within the framework of specific concepts and themes. In the subsequent discourse analysis, the discourses formed by each movie within the framework of the themes determined in the content analysis were examined. In this part, Teun A. van Dijk's article titled Ideological Discourse Analysis has been considered. If a framework is formed in line with the findings in the content analysis, it was observed that in the films examined, two separate groups, namely "we" and "they", were formed, and the expression "they" was based on two elements. These are anti-Westernism created in capitalism and imperialism, and anti-Nazism created in the context of fascism. The expression of "we" is based on promoting, spreading, and rooting socialism and

communism. From this point of view, it has been seen that the films used as data can be combined in three main titles: “Anti-Capitalism and Anti-Imperialist Films”, “Anti-Fascist Films” and “Films with the Praise of Socialism and Communism.” In discourse analysis, the films analyzed one by one are also grouped under these titles, and the discourses formed by each film within the framework of particular themes are investigated. Used themes are location, person-character, costume-accessory, business life-economy, social features-historical events, religion, icon-brand, color-lighting, and visual language-technique. Considering all the findings and inferences, it is seen that animated films are documents reflecting the period in which they were produced and referenced. From this point of view, it can be said that with the Soviet Union’s propaganda activities, it had provided the development and permanence of existing political ideas and ideologies and created a memory and cultural memory in society.

ÖNSÖZ

Öncelikle, tezime benimle birlikte emek veren ve yardımlarını esirgemeyen, tezin tamamlanabilmesi için her zaman destek olan değerli danışmanım Doç. Dr. F. Neşe KAPLAN İLHAN'a çok teşekkür ederim. Tezin ortaya çıkma sürecinde yanımda olan, her zaman güzel ve içten yaklaşımıyla bana güç veren, kıymetli yönlendirmelerini ve önerilerini benden esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. Esra BİRYILDIZ'a ayrıca teşekkür ederim. Tez izleme jürimde olmayı kabul eden ve değerli katkılarıyla tezimi zenginleştiren Prof. Dr. Peyami ÇELİKCAN'a ve Dr. Öğr. Üyesi Yalçın LÜLECİ'ye, tez savunma jürimde olmayı kabul eden değerli hocalarım Prof. Dr. Ceyhan KANDEMİR ve Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Ziya GÖKÇEK'e, varlıklarıyla ve destekleriyle daima yanımda olan, beni bu noktaya taşıyan ve daima gurur duyduğum annem Şaduman SEVİNDİ, babam Nurettin SEVİNDİ ve canım kardeşim Kübra SEVİNDİ'ye, sinema konusunda bana yol gösteren ve sadece pratik anlamda değil teorik anlamda da adım atmamı sağlayarak bu tezin ortaya çıkmasında büyük katkısı olan değerli hocam Murat PAY'a ve Hayal Perdesi Sinema Topluluğu'na, yaptıkları işe saygılarından dolayı her zaman takdir ettiğim, bana farklı bir bakış açısı kazandıran İstanbul Teknik Üniversitesi'nden kıymetli hocalarım Prof. Dr. Cemal BAYKARA, Prof. Dr. Özgür TURHAN, Prof. Dr. Lütfullah KUDDUSİ, Prof. Dr. Ata MUĞAN ve Prof. Dr. Levent ÜRER'e, tez sürecinde kaynak bulmamda yardımcı olan ve tezi ilk okuyanlardan biri olarak değerli yorumlarını esirgemeyen değerli dostum Öğr. Gör. Atilla AKALIN'a, yöntem konusunda yol gösteren ve değerli bilgilerini benimle paylaşan değerli hocam Prof. Dr. Seçkin ÖZMEN'e, tez yazım sürecinde desteklerini esirgemeyen İstanbul Medeniyet Üniversitesi'nden değerli hocalarım Prof. Dr. Özlem OĞUZHAN ve Doç. Dr. Doğan ARSLAN'a ve tez sürecinde burs olanağı sağladığı için TÜBİTAK'a teşekkürü bir borç bilirim. Tez çalışmamı sürdürdüğüm süreç boyunca maddi ve manevi desteğini esirgemeyen, yaptığı yapıcı eleştirilerle tezi zenginleştiren, kıymetli fikirlerinin yanı sıra varlığıyla bana her zaman güç veren, yol gösteren ve çalışmalarımda her zaman yanımda olan sevgili eşim Meltem İŞLER SEVİNDİ'ye ayrıca sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul, 2020

Koray SEVİNDİ

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET	i
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLO LİSTESİ	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	x
1. GİRİŞ	1
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVEDE İDEOLOJİ, KAPİTALİZM, SOSYALİZM VE FAŞİZM OLGULARI ÜZERİNE GENEL BİR SUNUŞ.....	8
2.1. İdeoloji	8
2.2. Kapitalizm.....	13
2.3. Sosyalizm	17
2.3.1. Marksizm.....	18
2.3.2. Leninizm.....	23
2.3.3. Stalinizm.....	26
2.4. Faşizm	27
3. BİR PROPAGANDA ARACI OLARAK SİNEMA VE SOVYET ANİMASYONLARI	31
3.1. Politik Sinema	31
3.2. Propaganda Sineması	33
3.2.1. Sovyet Propaganda Sineması	39
3.2.2. Diğer Propaganda Sineması Örnekleri.....	48
3.3. Animasyon Sineması ve Propaganda	52
3.3.1. Animasyon Kavramı	53
3.3.1.1. Animasyon Tarihine Kısa Bir Bakış.....	59
3.3.1.2. Animasyon Türleri ve Yapım Aşamaları	68
3.3.2. Sovyet Animasyonları	75
3.3.2.1. Sovyet Animasyonu Tarihi.....	75
3.3.2.2. Sovyet Animasyonu ve Propaganda İlişkisi	84
3.3.3. Sovyet Bloğundaki Diğer Ülke Animasyonları	86
4. SOVYETLER BİRLİĞİ'NE TARİHSEL, SOSYO-KÜLTÜREL VE EKONOMİK BAKIŞ	94
4.1. 19. Yüzyıldaki Reformlardan 1. Dünya Savaşı'na Kadar Olan Dönem	94
4.2. 1. Dünya Savaşı ve 1917 Devrimi	101
4.3. Stalin Dönemi	108
4.4. 2. Dünya Savaşı ve Stalin'in Son Yılları	112
4.5. Stalin Sonrası Sovyetler Birliği ve Soğuk Savaş	117

5. SOVYET PROPAGANDA ANİMASYONLARINDA İDEOLOJİK SÖYLEM

.....	123
5.1. İçerik Analizi.....	123
5.1.1. Verilerin Toplanması.....	124
5.1.2. Verilerin Kodlanması	128
5.1.3. Temaların Bulunması	139
5.1.4. Kodların ve Temaların Düzenlenmesi.....	143
5.2. Söylem Analizi.....	148
5.2.1. Kapitalizm ve Emperyalizm Karşıtı Filmler	151
5.2.1.1. Gezegenler Arası Devrim (1924)	151
5.2.1.2. Çin Yanıyor (Çin'den Ellerini Çek!) (1925).....	156
5.2.1.3. Uyanık Olacağız (1927)	159
5.2.1.4. Küçük Çinlilerin Maceraları (1928)	161
5.2.1.5. Siyah ve Beyaz (1933).....	164
5.2.1.6. Murzilka Afrika'da (1934)	168
5.2.1.7. Mashenka'nın Gösterisi (1948)	170
5.2.1.8. Ambulans (1949)	171
5.2.1.9. Bay Wolf (1949).....	174
5.2.1.10. Yabancı Ses (1949).....	177
5.2.1.11. Malchish-Kibalchish'in Hikâyesi (1958).....	180
5.2.1.12. Okuyun ve Paris ile Çin'e Gidin (1960).....	182
5.2.1.13. Bay Twister (1963).....	185
5.2.1.14. Bir Afrika Masalı (1963)	188
5.2.1.15. Hissedarlar (1963)	191
5.2.1.16. Milyoner (1963).....	195
5.2.1.17. Gururlu Gemi (1966).....	198
5.2.1.18. Kâhinler ve Dersler (1967).....	200
5.2.1.19. Ave Maria (1972)	204
5.2.1.20. Atış Poligonu (1979)	207
5.2.2. Faşizm Karşıtı Filmler.....	211
5.2.2.1. Akbabalar (1941).....	211
5.2.2.2. Evdeki ve Cephedeki Düşmanı Yen (1941)	213
5.2.2.3. Faşist Çizme Anavatanı Çiğneyemeyecek (1941).....	214
5.2.2.4. Faşist Korsanları Yen (1941).....	216
5.2.2.5. Güçlü Tokalaşma (1941)	217
5.2.2.6. Hitler'in İstedığı (1941).....	218
5.2.2.7. Yen! Yendik! Yeneceğiz! (1941)	220
5.2.2.8. Sinema Sirki (1942).....	223
5.2.2.9. Senin İçin, Moskova! (1947)	226
5.2.2.10. Dikkat, Kurtlar! (1970).....	230
5.2.2.11. Yapabiliriz (1970)	233
5.2.2.12. Kırmızı Fularlıların Maceraları (1971).....	235
5.2.2.13. Öğrenilmemiş Ders (1971)	239
5.2.2.14. Piyonerin Kemanı (1971)	242
5.2.2.15. Eski Deniz Fenerinin Hikâyesi (1976)	244

5.2.2.16. Bir Oyuncağın Hikâyesi (1984).....	246
5.2.3. Sosyalizm ve Komünizm Övgüsü İçeren Filmler	249
5.2.3.1. Sovyet Oyuncakları (1924).....	249
5.2.3.2. 13. Parti Kongresinde Kooperatifçilik Hakkında Ne Söylendi (1925)	252
5.2.3.3. Burjuva Dünyasının Sinsilerine Cevabımız (1925).....	254
5.2.3.4. Samoyed Çocuk (1928)	255
5.2.3.5. Organik (1933)	257
5.2.3.6. Kazanan Rota (1939).....	260
5.2.3.7. Savaş Günlükleri (1939).....	262
5.2.3.8. Ivas (1940).....	265
5.2.3.9. Devlerin Ülkesine Yolculuk (1947)	267
5.2.3.10. Gerçekleştirilmiş Bir Rüya (1957)	269
5.2.3.11. Sevgili Kapık (1961)	271
5.2.3.12. Denizaşırı Muhabir (1961)	274
5.2.3.13. Bir Gökyüzü Hikâyesi (1962)	276
5.2.3.14. Sıcak Taş (1965).....	278
5.2.3.15. 25. İlk Gün (1968)	281
5.2.3.16. Eaglet (1968)	283
5.2.3.17. Ateşten Yılların Şarkıları (1971).....	284
5.2.3.18. İlave Elektrifikasyon (1972).....	287
5.2.3.19. Genç Trampetçi Hakkında Bir Şarkı (1972)	288
5.2.3.20. İleri Marş! (1977)	290
6. SONUÇ	294
KAYNAKÇA.....	307

TABLO LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1: 1923-1936 Yılları Arasında Üretilen ve Veri Analizine Dâhil Edilen Animasyonların Listesi	125
Tablo 2: Soyuzmultfilm Stüdyosunda Üretilen Animasyonların Türlerine Göre Dağılımı	126
Tablo 3: 1936-1991 Yılları Arasında Üretilen ve Veri Analizine Dâhil Edilen Animasyonların Listesi	127
Tablo 4: Veri Analizine Dâhil Edilen Animasyonların Kod Listeleri	129
Tablo 5: Kodların Listesi ve Kullanım Sıklıkları	139
Tablo 6: Temalar ve Kapsadıkları Kodlar	143

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 1: (Gezegenler Arası Devrim) Düşman Karakterlerden Bazıları	152
Şekil 2: (Gezegenler Arası Devrim) Asker ve İşçi	153
Şekil 3: (Gezegenler Arası Devrim) Askerin ve Kapitalistin Mücadelesi.....	153
Şekil 4: (Gezegenler Arası Devrim) Batılı Karakterler ve Sovyet Köylüsü.....	154
Şekil 5: (Gezegenler Arası Devrim) Düşman Uzay Gemisi	155
Şekil 6: (Çin Yanıyor (Çin'den Ellerini Çek!)) Filmdeki Düşman Karakterler.....	157
Şekil 7: (Çin Yanıyor (Çin'den Ellerini Çek!)) Filmdeki Çinli Tasvirleri.....	158
Şekil 8: (Çin Yanıyor (Çin'den Ellerini Çek!)) Lenin'in Kurtarıcı Olarak Gösterilmesi	159
Şekil 9: (Uyanık Olacağız) Filmdeki Karakter Karşıtlıkları.....	160
Şekil 10: (Küçük Çinlilerin Maceraları) Filmdeki Kötü Karakterler	162
Şekil 11: (Küçük Çinlilerin Maceraları) Çin'deki İş Hayatına Yönelik Detaylar	163
Şekil 12: (Siyah ve Beyaz) Filmdeki Kötü Karakterler	165
Şekil 13: (Siyah ve Beyaz) Filmde Oluşturulan Batı-Doğu Mekân Karşıtlığı	166
Şekil 14: (Siyah ve Beyaz) Din Adamı Tasviri	167
Şekil 15: (Siyah ve Beyaz) Siyahilere Yapılan Zulümlerin Tasviri	167
Şekil 16: (Murzilka Afrika'da) Filmdeki Kötü Karakter	168
Şekil 17: (Murzilka Afrika'da) Irkçılık Karşıtlığı	169
Şekil 18: (Mashenka'nın Gösterisi) Filmdeki Siyahi Çocuk	171
Şekil 19: (Ambulans) Mr. Boa ve Kurtlar	172
Şekil 20: (Ambulans) Kapitalizm Göndermeleri	173
Şekil 21: (Bay Wolf) Filmdeki Mekân Tasviri	175
Şekil 22: (Bay Wolf) Kötü Karakterler.....	176
Şekil 23: (Bay Wolf) Petrolün Keşfi.....	177
Şekil 24: (Yabancı Ses) Geleneksel-Modern Çatışmasındaki Karakterler	179
Şekil 25: (Malchish-Kibalchish'in Hikâyesi) Filmdeki İyi ve Kötü Karakterler.....	181
Şekil 26: (Okuyun ve Paris ile Çin'e Gidin) Filmdeki Kapitalist ve Sömürgeci Batılılar	183
Şekil 27: (Okuyun ve Paris ile Çin'e Gidin) Irkçılık Karşıtlığına Yönelik Bir Sahne ..	183
Şekil 28: (Okuyun ve Paris ile Çin'e Gidin) Dünya Barışına Yapılan Göndermeler ...	184
Şekil 29: (Bay Twister) Filmdeki Mekân Karşıtlıkları	185
Şekil 30: (Bay Twister) Amerikalı Karakterler	186
Şekil 31: (Bay Twister) Filmdeki Siyahi Tasvirleri.....	187
Şekil 32: (Bay Twister) Bay Twister'in Aracı.....	188
Şekil 33: (Bir Afrika Masalı) İyi-Kötü Karakter Karşıtlığı	189
Şekil 34: (Bir Afrika Masalı) Filmin Diğer Kötü Karakterleri.....	190
Şekil 35: (Hissedarlar) Amerikalı Tasvirleri	192
Şekil 36: (Hissedarlar) İşsizlik Anlatıları	193
Şekil 37: (Hissedarlar) ABD'nin Toplumsal Sorunlarına Göndermeler	194
Şekil 38: (Milyoner) Milyoner Köpek	196
Şekil 39: (Milyoner) Köpek Dansı.....	197
Şekil 40: (Milyoner) Milyoner Köpeğin Yükselişi.....	197

Şekil 41: (Gururlu Gemi) Kötü Adam Tasvirleri.....	199
Şekil 42: (Gururlu Gemi) Sovyet Halkı Tasvirleri	200
Şekil 43: (Kâhinler ve Dersler) Filmdeki Düşman Karakterler	202
Şekil 44: (Kâhinler ve Dersler) İşçi Karakter	202
Şekil 45: (Ave Maria) Filmdeki Mekân Karşıtlıkları	204
Şekil 46: (Ave Maria) Filmdeki Amerikalı Karakterler	205
Şekil 47: (Ave Maria) Paralel Anlatım	206
Şekil 48: (Ave Maria) Dini Referanslar.....	207
Şekil 49: (Atış Poligonu) ABD Tasviri.....	208
Şekil 50: (Atış Poligonu) Kapitalist Karakter	209
Şekil 51: (Atış Poligonu) İşsizlik Sorunu	210
Şekil 52: (Akbabalar) Nazi Akbabalar.....	211
Şekil 53: (Akbabalar) Buğday	212
Şekil 54: (Evdeki ve Cephedeki Düşmanı Yen) İyi-Kötü Karakterler	213
Şekil 55: (Faşist Çizme Anavatanı Çiğneyemeyecek) Domuz Nazi Figürü.....	215
Şekil 56: (Faşist Korsanları Yen) Köpekbalığı Denizaltısı	216
Şekil 57: (Güçlü Tokalaşma) İngiltere-SSCB İşbirliği	218
Şekil 58: (Hitler'in İsteddiği) Hitler ve Kapitalist	219
Şekil 59: (Hitler'in İsteddiği) Hitler'in Arzusu	220
Şekil 60: (Yen! Yendik! Yeneceğiz!) Filmdeki Sovyetler Birliği Tarafı	221
Şekil 61: (Yen! Yendik! Yeneceğiz!) Filmdeki Kötü Karakterler.....	222
Şekil 62: (Yen! Yendik! Yeneceğiz!) Filmdeki Hitler Tasviri	223
Şekil 63: (Sinema Sirkisi) Hitler ve Diğer Liderler.....	224
Şekil 64: (Sinema Sirkisi) Hitler ve Napolyon.....	225
Şekil 65: (Sinema Sirkisi) Hokkabaz Hitler	226
Şekil 66: (Senin İçin, Moskova!) Çift Başlı Kartal	227
Şekil 67: (Senin İçin, Moskova!) Kargalar	228
Şekil 68: (Senin İçin, Moskova!) Stalin ve Lenin	229
Şekil 69: (Dikkat, Kurtlar!) Kurt ve Çocuğun Karşılaşması	231
Şekil 70: (Dikkat, Kurtlar!) Neo-Nazi Eğitimi ve Saldırıları	232
Şekil 71: (Yapabiliriz) Kartalın Gelişimi.....	233
Şekil 72: (Kırmızı Fularlıların Maceraları) Nazi Tasvirleri 1.....	236
Şekil 73: (Kırmızı Fularlıların Maceraları) Nazi Tasvirleri 2.....	237
Şekil 74: (Kırmızı Fularlıların Maceraları) Yanan Dünya.....	238
Şekil 75: (Kırmızı Fularlıların Maceraları) Piyonerler ve Sovyet Askeri.....	238
Şekil 76: (Öğrenilmemiş Ders) Nazi Savaş Suçlusu.....	240
Şekil 77: (Öğrenilmemiş Ders) Nazilerin Amacı	240
Şekil 78: (Öğrenilmemiş Ders) Bayrak Kullanımları	241
Şekil 79: (Piyonerin Kemani) Mekân Karşıtlıkları.....	242
Şekil 80: (Piyonerin Kemani) Asker ve Küçük Çocuk.....	243
Şekil 81: (Eski Deniz Fenerinin Hikâyesi) Mekân Karşıtlığı	245
Şekil 82: (Eski Deniz Fenerinin Hikâyesi) İyi ve Kötü Karakter Temsilleri.....	245
Şekil 83: (Bir Oyuncağın Hikâyesi) Kötü Karakter.....	247
Şekil 84: (Bir Oyuncağın Hikâyesi) Nazi Sembolü.....	248
Şekil 85: (Sovyet Oyuncakları) Kapitalist Karakter	250
Şekil 86: (Sovyet Oyuncakları) İşçi ve Çiftçinin İşbirliği	250
Şekil 87: (Sovyet Oyuncakları) Noel Ağacı	251

Şekil 88: (13. Parti Kongresinde Kooperatifçilik Hakkında Ne Söylendi) Tüccar ve Esnaf Tasvirleri.....	252
Şekil 89: (13. Parti Kongresinde Kooperatifçilik Hakkında Ne Söylendi) Lenin Silüeti	253
Şekil 90: (Burjuva Dünyasının Sinsilerine Cevabımız) Rus Komünist Partisi	254
Şekil 91: (Samoyed Çocuk) Çocuğun Çalışma Odası	256
Şekil 92: (Organik) Sovyet Halkının Çaresizliği	259
Şekil 93: (Organik) Valinin Kutsanması	260
Şekil 94: (Kazanan Rota) Düşman Tasvirleri	261
Şekil 95: (Savaş Günlükleri) Düşman Tasvirleri 1	263
Şekil 96: (Savaş Günlükleri) Düşman Tasvirleri 2	263
Şekil 97: (Savaş Günlükleri) İşçiler ve Çiftçiler	264
Şekil 98: (Ivas) Ivas ve Düşman Komutanlar	266
Şekil 99: (Devlerin Ülkesine Yolculuk) Filmdeki Karakterler.....	268
Şekil 100: (Gerçekleştirilmiş Bir Rüya) Kapitalistler.....	269
Şekil 101: (Gerçekleştirilmiş Bir Rüya) Filmdeki Kötü Karakterler.....	270
Şekil 102: (Sevgili Kapık) Filmdeki Karakterler.....	272
Şekil 103: (Denizaşırı Muhabir) Filmdeki Patron-İşçi Tasviri	275
Şekil 104: (Denizaşırı Muhabir) ABD'yi Temsil Eden Markalar	276
Şekil 105: (Bir Gökyüzü Hikâyesi) Filmdeki Karakter Değişimi	277
Şekil 106: (Sıcak Taş) Halkın Durumu.....	280
Şekil 107: (Sıcak Taş) Çift Başlı Kartal	281
Şekil 108: (25, İlk Gün) Filmde Kurulan İyi-Kötü Karşıtlığı.....	282
Şekil 109: (Eaglet) Filmdeki İyi ve Kötü Karakterler	284
Şekil 110: (Ateşten Yılların Şarkıları) Düşman Tasvirleri	285
Şekil 111: (Ateşten Yılların Şarkıları) Sovyet Halkı Betimlemeleri	286
Şekil 112: (İlave Elektrifikasyon) Yürüyen Elektrik Direkleri	287
Şekil 113: (Genç Trampetçi Hakkında Bir Şarkı) Gerçek Görüntüyle Animasyonun Paralel Anlatımı.....	289
Şekil 114: (İleri Marş!) Kanlı Pençe.....	291
Şekil 115: (İleri Marş!) Düşman Tasviri.....	291
Şekil 116: (İleri Marş!) Yeni Sovyet Adamı.....	293

1. GİRİŞ

Sinema, ilk ortaya çıktığı andan itibaren tüketim kültürüne olan yatkınlığı ve düşünceleri aktarma konusunda sahip olduğu geniş imkânları sayesinde gittikçe artan bir popülarite kazanmıştır. Görsel iletinin sahip olduğu gerçeklik hissi, duygulara ve bilinçaltına yönelik anlatımlarla kişiler üzerinde kanı oluşturma ve aktarılan fikirleri kökleştirme becerisi, sinemayı özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki totaliter rejimler tarafından önemli bir siyasal propaganda aracı konumuna getirir. Güçlü bir kitle iletişim aracı olarak sahip olduğu manipülatif yapı, temas ettiği kişileri yönlendirme, bilinçlendirme ve vicdani açıdan rahatlatma özelliğine sahiptir. Bu yönüyle devlet eliyle yapıldığında sinemanın mevcut politikanın halkın gözünde normalleştirilmesini sağlama gücü olduğu da söylenebilir. Bu şekilde propaganda, toplumların kendi iç dinamiklerini güçlendirme ve halk arasında bir birlik bilinci oluşturma amacıyla kullanılma gibi düşmanı zayıflatma ve ona karşı bir tepki oluşturma amacıyla da kullanılabilir. Kendi ülke sınırlarında daha belirgin ve açık kaynaklı bir şekilde yapılan bu propaganda, başka ülkelerin sahasına girdiğinde daha dolaylı hale gelerek kendisini gizlemeye de çalışır.

Propaganda sineması denilince Sovyetler Birliği ilk akla gelen ülkelerden biridir. Propagandayı devlet eliyle yapan ve bunu uzun yıllar sürdürebilen bu ülkede siyasal fikirlerin ve ideolojilerin gelişmesi ve kalıcı olması sinemaya çok şey borçludur. Fakat bu sinemanın daha çok kurmaca ve belgesel filmleri üzerine çalışmalar ve araştırmalar yapılmış, animasyon filmleri üzerinde ise pek durulmamıştır. Oysaki Sovyet animasyonları 1900'li yılların başından itibaren ortaya çıkmaya başlamış, ilk propaganda animasyon çalışmaları da -diğer türlerle paralel olarak- 1920'li yılların başında başlamıştır. Animasyonlara yönelik bu ilgisizliğin nedenleri olarak; filmlerin ilk yıllarda farklı gruplar tarafından düzensiz bir şekilde üretilmesi, Soyuzmultfilm adında farklı bir stüdyoda üretim ve arşivleme yapılması, filmlerin arşivlerinin ve bilgilerinin düzenli bir şekilde tutulmaması, filmlerin çoğunun uzun soluklu olarak değil dönemlik etkiler ve işlevsel kaygılar için üretilmesi, hedef kitle olarak kendi toplumunu seçmesi, çeşitli tarihsel olaylar nedeniyle arşivlerin taşınması ya da yok olması, tarihsel olaylara yönelik yapılan çalışmaların günlük siyaset akışında güncelliğini yitirmesi ya da tehlikeli bir materyale dönüşmesi gibi pek çok neden sayılabilir. Tabi buna animasyonların çocuklar için üretilen basit filmler olduğu ön yargısı da eklenebilir. Nitekim Sovyet

animasyonlarının çoğundan ancak Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla birlikte arşivler açılınca haberdar olunur ve bu filmlere 2000'li yıllarla birlikte çıkarılan DVD'ler sayesinde ulaşılmaya başlanır. Yaklaşık 70 yıl boyunca üretilen yaklaşık 1400 filmin bu kadar kısa süre önce ortaya çıkarılması, kendi ülkesinde bile bu kadar az bilinmesi ve üzerine bu kadar az çalışma yapılmış olması bu tez çalışmasının çıkış noktalarından biri olmuştur.

Filmler anlattığı dönemi yansıtan belgelerdir ve ortaya çıktıkları toplumda bir bellek ve kültürel hafıza oluştururlar. Bu nedenle neredeyse Sovyetler Birliği'yle aynı yaşta olan Sovyet animasyon sineması önemli bir kültürel hafıza olarak görülebilir. Hatta kurmaca ve belgesele göre daha kapsamlı bir bellek olduğu bile söylenebilir, çünkü animasyon anlatısı hem doğrudan bilgi sağlayabilen, hem hikâye anlatabilen, hem hayal gücünü daha kolay yansıtmaya olanağı veren ve hem de sahip olduğu biçimsel olanaklar nedeniyle simgesel anlatıma çok daha uygun olan bir türdür. İkonaların kullanımı, Rus avangardı, illüstratif posterlerin yaygınlığı, kukla sanatının gelişmesi gibi nedenlerin de animasyonun çalışma alanını ve kabul edilebilirliğini Sovyetler Birliği'nde güçlendirdiği söylenebilir. Bu nedenle sadece somut olayların değil soyut fikirlerin ve zihinsel etkilerin yansıtılmasına da animasyon diğer türlere göre daha fazla imkân verir. Bu çıkarım da tezin çıkış noktalarından bir diğeridir. Ayrıca, sosyalist gerçekçiliğin etkin olduğu Stalin döneminde propaganda unsuru olarak -yapı itibarıyla- gerçekçi zeminden oldukça uzak olan animasyonların kullanılması da kendi başına bir çelişki barındırır. Bu çelişkinin ilginçliği de tezin ele alınma nedenlerinde biridir. Bu nedenle, bu çalışmada yaklaşık 70 yıllık bir süreçte faaliyetini sürdüren ve sistemli bir mekanizmanın ürünü olarak içinde bulunduğu siyasal ideolojinin etkilerini ve yansımalarını gösteren Sovyet animasyon ekolünün ideolojik söylemler üreterek Sovyetlerin siyasal tarihini ve toplumsal kültürünü yansıtan bir çeşit kültürel hafıza oluşturduğu irdelenecektir.

Sovyet animasyonları üzerine daha önce Türkiye'de yazılmış yalnızca Çağrı İnceoğlu'nun Sovyet animasyonlarında Batı ve Batılı imgesini incelediği bir makalesine ulaşılabilmektedir. Bu çalışmada incelenen filmlerin çerçevesi Films by Jove¹ adındaki

¹ Sovyetler Birliği'nin yıkımıyla birlikte devletin animasyon stüdyosu olan Soyuzmultfilm'in dünya çapındaki dağıtım hakları Joan Borsten ve Oleg Vidov'a satılmış, bu çiftin kurduğu Films by Jove şirketi tarafından 1992-2007 arasında stüdyodaki animasyonlar dijitalize edilerek dünya çapında yayınlanmıştır.

Amerikan şirketinin yayınladığı *Animated Soviet Propaganda: From the October Revolution to Perestroika* DVD seti özelinde tutulmuştur. İnceoğlu da makalesinin sınırlılıklarında incelediği filmlerin DVD'yi yayınlayan şirketin bir seçkisi olduğunu, Sovyet arşivlerinde bulunan propaganda animasyonlarının toplam sayısı hakkında bilgi edinemediğini de notlarına eklemiştir. Bu tez kapsamında yapılan araştırmalarda Films by Jove tarafından çıkarılan bu DVD'nin bazı tarihsel hatalar içerdiği, film isimlerinde çeviri hataları yapıldığı ve Sovyetler Birliği'nde üretilen bütün propaganda animasyonlarını kapsamadığı tespit edilmiştir. Ayrıca tez kapsamında Sovyet arşivlerinde yer alan bütün animasyonların bilgilerine -farklı kaynaklardan da olsa- ulaşılmaya çalışılmış, arşivlerde bulunan bütün filmler tek tek incelenerek tür bilgileri tablosu oluşturulmuş ve Tablo 2'de verilmiştir.

Filmlerin tespit edilmesi için Sergey Kapkov'un Rusça olarak hazırladığı *Yerel Animasyon Ansiklopedisi*'ne (*Энциклопедия отечественной мультипликации*)² ve gene Kapkov'un baş editör olarak yer aldığı ve Rusya Federasyonu Basın ve Kitle İletişim Araçları Federal Ajansı tarafından da desteklenen *Animator.ru*³ animasyon veritabanına başvurulmuştur. Bu iki kaynaktan ulaşılamayan bazı künye bilgilerine *IMDb* (*Internet Movie Database*), *KinoPoisk* (*КиноПоиск*), *mults.info* (*Мультики*) ve *Kino-Teatr* (*Кино-Театр*) sinema veritabanları üzerinden ulaşılmıştır. Veri olarak propaganda filmleri seçileceği için filmler yıl yıl veritabanlarında taranmış, künyeleri ve sinopsisleri incelenerek yıl yıl türlerine ayrılmıştır. Veritabanlarında filmlerin çoğu için tür bilgisi yer almadığından dolayı filmin doğrudan kendisine ulaşılmaya çalışılmış ve tür bilgisi filmler

Daha sonra 2007 yılında stüdyonun hakları Alisher Usmanov'a satılarak tekrar Rusya'ya geçmiş ve bu dijitalleştirme dönemi bitmiştir. Dijitalize edilen animasyonlar arasında masallardan, mitolojik hikâyelere, Sovyet animasyonunun ilk örneklerinden dünya çapında ün kazanmış pek çok animasyona temel olmuş çocuk filmlerine kadar pek çok film yer almaktadır. Bu dijitalize çalışmaları sırasında restorasyonu yapılan propaganda filmleri arasından bir seçki oluşturularak makalede incelenen DVD hazırlanmıştır.

² Kitap, 2006 yılında yayınlanmıştır. Yerel animasyona katkı sağlamış yönetmen, senarist, ressam, kameraman, besteci, aktör, animatör, yapımcı, kurgucu, film eleştirmeni, yapım organizatörleri, kukla ustaları ve diğer animasyon profesyonellerine yönelik binden fazla biyografik referans içerir.

³ *Animator.ru*, Rusya ve Sovyetler Birliği'nde üretilmiş animasyonları içeren bir veritabanıdır. 2000 yılında kurulan bu site, 2006 yılında Sergey Kapkov'un hazırladığı *Yerel Animasyon Ansiklopedisi* ile birlikte büyük ölçüde güncellenmiştir. Nisan 2005 tarihinde Rusya Federasyonu Basın ve Kitle İletişim Araçları Federal Ajansı tarafından fon tahsil edilerek desteklenen internet projeleri arasına girmiştir. Bkz: "Роспечать выделяет на социально значимые медийные проекты 470 миллионов", **Лента**, 21 Nisan 2005, <https://lenta.ru/news/2005/04/21/fapmc> (24 Kasım 2018) ("Rospechat Sosyal Alanda Öne Sahip Medya Projeleri İçin 470 Milyon Ruble Tahsis Etti", **Лента**, 21 Nisan 2005, <https://lenta.ru/news/2005/04/21/fapmc> (24 Kasım 2018)).

tek tek izlenerek elde edilmiştir. Filmlere Soyuzmultfilm'in resmi Youtube kanalından, yayınlanmış orijinal DVD setlerinden, yayınlanmış setlerden Youtube ve çeşitli online izleme platformlarına aktarılan parçalardan ve Rusya online izleme platformu olan *ivi* (*corp.ivi.ru*) üzerinden ulaşılmıştır. Film adlarının Türkçe karşılıkları olmadığı için Rusça'dan doğrudan Türkçe'ye çevrilmiş ve böylece bir standart oluşturulmuştur. Bazı filmlerin İngilizce adları çeşitli kaynaklarda yer alsa da Rusçaları incelendiğinde bu İngilizce adlarda çeviri hataları olduğu ve filmlerin jenerikteki adının dışında isimlendirildiği görülmüştür. Bu nedenle yapılan Rusça-Türkçe çevirilerde sadece arşivlerdeki isimlere değil filmlerin jeneriklerine de bakılmıştır. Ayrıca kullanılan Rusça kaynaklar da orijinal alfabeleriyle yazılmış ve yanlarına parantez içinde Türkçe karşılıkları da belirtilmiştir.

Sovyet animasyonlarında 1936'ya kadarki dönemde sistematik bir üretim olmaması ve daha amatör çalışmalar üzerinden ilerlenmesi nedeniyle yapım şirketi ve kısa-uzun metraj ayrımı yapılmadan bu dönemdeki bütün filmler tek tek incelenmiş ve ilki 1923 yılında olmak üzere 173 film⁴ tespit edilmiştir. Bu filmlere yönelik çok az künye bilgisi ve görsel mevcuttur. Veritabanından isimleri bulunan filmler tek tek aranarak tür tespitleri yapılmış, 33 tanesiyle ilgili herhangi bir video kaydı, sinopsis ya da tür bilgisine ulaşılamamıştır. Kalan 140 filmin çoğuyla ilgili de herhangi bir film kopyasının olmadığına yönelik bilgilere ulaşılmış, bilgisi olan filmlerin sinopsisleri ve künyeleri incelenmiş, bulunabilen filmlerin videolarına da ulaşılmış ve sonuç olarak 65 tanesinin propaganda amaçlı üretildiği tespit edilmiştir. Bu filmlerin günümüze ulaşanları ise 11 tanedir ve hepsi kısa metrajdır. Veri analizi için tamamı seçilmiştir. Veri analizinin geri kalan kısmında 1936 yılında Soyuzmultfilm animasyon stüdyosunun kurulmasından

⁴ Films by Jove şirketinin piyasaya sürdüğü *Animated Soviet Propaganda: From the October Revolution to Perestroika* DVD setinde 1924 tarihli *Lenin's Kino Pravda (Truth in Cinema)* ve 1925 tarihli *Results of the XII Party Congress of Cooperation (Join the Cooperative)* adında iki kısa filmin daha adı geçer. İncelenen veritabanlarında bu filmlerle ilgili veri yoktur. DVD sette adı geçen *Lenin's Kino Pravda (Truth in Cinema)* filmi aslında Dziga Vertov'un hazırladığı *Kino-Pravda No:21*'den bir parçadır ve yayıncı tarafından DVD'ye ayrı bir filmmiş gibi konulmuştur. Bu film veri analizinde DVD'deki gibi ayrı bir film gibi değerlendirilecek, fakat tarihi *Kino-Pravda No:21*'in tarihi olan 1925 olarak değiştirilecek ve adı da Rusça jeneriğinde geçen başlık olan *Наш Ответ На Злободетство Буржуазного Мира (Burjuva Dünyasının Sinsilerine Cevabımız)* olarak kullanılacaktır. *Results of the XII Party Congress of Cooperation (Join the Cooperative)* adıyla yer alan filmde de isimlendirmede yanlışlık yapılmıştır. Bu filmin adı da Rusça jenerikte yer aldığı şekliyle *Что Сказал XIII Съезд Партии О Кооперации (13. Parti Kongresinde Kooperatifçilik Hakkında Ne Söylendi)* olarak kullanılmış ve incelenmiştir.

1991 yılına kadarki süreçte Soyuzmultfilm çatısı altında üretilen kısa metraj propaganda filmleri ele alınmıştır.⁵ Belirtilen tarih aralığında stüdyoda bütün türlerde üretilen toplam 1329 film tespit edilmiş ve filmler tek tek incelenmiştir. Tür bilgisi olanlar işaretlenmiş, tür bilgisi olmayan filmlerin videoları izlenerek buradan tür bilgileri oluşturulmuştur. Videoları olmayan çok az sayıdaki filmin tür bilgisi sinopsislerinden çıkarılmış, herhangi bir bilgi olmayan filmler de “bilinmeyen” başlığı altında toplanmıştır. Veri analizinde kullanılacak olan tür “propaganda” olduğu için diğer türlerden birbirlerine yakın olanlar birleştirilerek tablo hazırlanmış ve Tablo 2’de sunulmuştur. Bu dönemde üretilen 1329 filmin 55 tanesinin propaganda filmi olduğu tespit edilmiştir. Bu filmlerden 10 tanesinin video kayıtlarına ulaşılammış, fakat kalan 45 tanesine ulaşarak veri analizine tamamı dâhil edilmiştir. Böylece ilk dönem için alınan 11 filmle birlikte veri analizinde kullanılan toplam film sayısı 56 olmuştur.

Veri çerçevesi olarak 1923-1936 yılları arasında üretilen tüm animasyon filmler değerlendirilmeye alınsa da 1936-1991 yılları arasında sadece devletin resmi animasyon stüdyosu olan Soyuzmultfilm yapımları kapsama alınmıştır. Bu sınırlandırmanın nedenlerinden ilki, Soyuzmultfilm’in devletin resmi animasyon stüdyosu olması ve propaganda filmleri oluşturulacağı zaman ilk yetkili merkez olmasıdır. İkincisi de sonraki dönemde açılan stüdyoların propaganda faaliyetlerinden daha çok ticari amaçlı filmler üretmesi ve kitlelere yönelik seyirlik hikâyeler kullanmasıdır. Ayrıca tez kapsamında ele alınan arşivlerdeki filmlerin haricinde arşive alınmayan ve kaybolan başka filmler de olabilir ve tür bilgisi üzerine hiçbir veriye ulaşamayan ya da video kaydı olmayan bazı filmler de propaganda filmi olarak üretilmiş olabilir. Bu da bir başka sınırlılık olarak değerlendirilebilir.

Tezin yapısı giriş ve sonuç bölümleri dışında dört ana bölüm üzerinden oluşturulmuştur. Tezin ideolojik söylem kısmına katkı sağlaması ve film incelemeleri bölümünde yapılan gruplamaların ve çözümlemelerin daha derinlikli ifade edilebilmesi adına tezin ikinci bölümü olan “Kavramsal Çerçeve İdeoloji, Kapitalizm, Sosyalizm ve Faşizm Olguları Üzerine Genel Bir Sunuş” hazırlanmıştır. Bu bölümde öncelikle ideoloji

⁵ Bu süreçte üretilen uzun metraj animasyon filmler de incelenmiştir. Filmlerde bazı propagandif unsurlar yer alsa da propaganda filmi statüsüne alınabilecek bir film bulunamamıştır. Bu nedenle ele alınan filmlerin hepsi kısa metrajdır.

kavramına bakılmış, ardından Sovyet propaganda animasyonlarının ağırlıklı olarak karşıt unsur olarak gördüğü kapitalizm kavramı incelenmiştir. Sonra, Sovyetler Birliği'nin yapısına, tarihine ve dinamiklerine daha fazla hâkim olabilmek adına sosyalizme değinilmiş ve bu kısım Marksizm, Leninizm ve Stalinizm alt başlıklarıyla detaylandırılmıştır. Son olarak da film incelemeleri kısmında üçüncü başlık olarak yer alan ve ağırlıklı olarak İkinci Dünya Savaşı döneminde üretilen filmlerde görülen faşizm kavramı ele alınmıştır.

Üçüncü bölüm olan “Bir Propaganda Aracı Olarak Sinema ve Sovyet Animasyonları” bölümünde öncelikle politik sinema ve propaganda sineması kavramlarına girilmiş, ardından Sovyetler Birliği'nde ve diğer ülkelerdeki propaganda sineması faaliyetlerine göz atılmıştır. Sonra animasyon sinemasıyla ilgili daha iyi bir bilgi çerçevesi oluşturmak ve Sovyet animasyonlarında zamanla değişen animasyon tekniklerini daha iyi gözlemleyebilmek adına animasyon kavramına, tarihine, türlerine ve yapım aşamalarına kısaca değinilmiştir. Daha sonra genel anlamda Sovyet animasyon tarihinden ve diğer Sovyet bloğu ülke animasyonlarından bahsedilerek animasyonla propaganda arasındaki ilişkilere değinilmiş, incelenen bu ilişkilerin tarihsel, sosyo-kültürel ve ekonomik altyapılarının belirlenebilmesi adına da bir sonraki bölüm olan “Sovyetler Birliği'ne Tarihsel, Sosyo-Kültürel ve Ekonomik Bakış” oluşturulmuştur. Bu bölümde imparatorluk yıllarından başlanarak önce 1905 ve Ekim Devrimlerine değinilmiş, ardından Stalin yıllarına ve sonrasında da Soğuk Savaş dönemine bakılarak Sovyetler Birliği tarihsel, sosyo-kültürel ve ekonomik açıdan incelenmiştir.

Tezin Beşinci bölümü olan ve tezin metodolojisini içeren “Sovyet Propaganda Animasyonlarında İdeolojik Söylem” bölümünde iki yöntem üzerinden bulgular saptanmış ve yorumlanmıştır. İlk yöntem olan içerik analizinde Juliet Corbin ve Anselm Strauss'un nitel verilerin analizi için önerdiği yöntem kullanılmıştır. Corbin ve Strauss'un *Basics of Qualitative Research Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory* kitabından alınan bu yöntemde birbirine benzeyen verilerin belli kavramlar (concept) ve temalar (category) çerçevesinde bir araya getirilmesi ve yorumlanması amaçlanmıştır. İçerik analizi dört aşamalı olarak oluşturulmuştur: a) verilerin kodlanması, b) temaların bulunması, c) kodların ve temaların düzenlenmesi, d) bulguların tanımlanması ve yorumlanması. Ardından gelen söylem analizinde belli temalar

çerçevesinde her bir filmin oluşturduğu söylemler incelenmiş ve Sovyet propaganda animasyonlarında oluşan ideolojik söylemlere yönelik saptamalar yapılmıştır. Bu yöntemde de Teun A. van Dijk'in *Ideological Discourse Analysis* başlıklı makalesi dikkate alınmıştır. Burada ideoloji, grupların sosyo-politik bilişlerine dayanan sistemler olarak tanımlanır. Bu nedenle ideolojilerde bir konu hakkında şematik olarak organize edilmiş genel görüşlere sahip sosyal gruplar vardır ve her grup kendi değerlerini belirleyerek grup ideolojileri için yapıtaşları oluşturur. Bu gruplarda sosyal bilişle -kişisel bilgi ve deneyimlerden oluşan- kişisel biliş arasında bir köprü ihtiyacının olduğunu söyleyen van Dijk, ideolojilerin -tutumlar ya da sosyo-kültürel bilgi gibi- sosyal temsiller yoluyla bireysel kullanıcıların bilgi ve inançlarını etkilediğinden bahseder. Buradan yola çıkılarak tez kapsamında yapılan içerik analizinde elde edilen bulgular, van Dijk'in ideolojik grupların kendi içlerindeki üyelerin, arkadaşların, müttefiklerin ya da taraftarların “olumlu”, kendi dışlarındaki grupların, düşmanların ya da rakiplerin ise “olumsuz” bir şekilde temsil edilmesine yönelik yaklaşımına uygun şekilde incelenmiştir. Söylem analizinde bulunan bulgular *Ideological Discourse Analysis* makalesinde belirtilen “öz-kimlik”, “aktivite”, “hedef”, “norm ve değer”, “konum ve ilişki” ve “kaynak” başlıkları üzerinden değerlendirilmiştir. Bu açıdan bu tez çalışması iki yöntemi birbirini besleyecek şekilde kullanmaya çalışarak ve ulaşılabilen bütün filmleri inceleme alanına alarak kapsamlı bir çalışma oluşturma gayesiyle yola çıkmıştır.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVEDE İDEOLOJİ, KAPİTALİZM, SOSYALİZM VE FAŞİZM OLGULARI ÜZERİNE GENEL BİR SUNUŞ

Siyasal fikirler ve ideolojiler; uygulamayı -yani siyasal eylemi- harekete geçiren, ona rehberlik eden, onu şekillendiren, doğduğu sosyal çevreye ve tarihsel koşullara bağlı olarak gelişen kavramlardır. Bunlar, var olan ortamın ve dünyanın izah edilebilmesi için bir bakış açısı sağlar ve insanlar dünyayı bu çerçeveden görür. Siyasal faaliyetlerin uygulamaya konabilmesi için bir amaç oluşturur ve sadece iktidara gidilmesi için değil iktidara ulaşıldıktan sonra da ne yapılacağına yönelik bir rehber olur. Toplumların istekleriyle, amaçlarıyla, deneyimleriyle ilişkilidir ve onlara –çok farklı ırka, milliyete, dile sahip olsalar da- bir arada olma inancı, dayanışma gücü ve ortak hareket bilinci verir. Yeri geldiğinde manipülasyon amacıyla, yeri geldiğinde de karşıt görüşe karşı denetim ve baskı unsuru olarak kullanılır. Bu açıdan bakıldığında sadece siyasi hayatı değil sosyal yaşantıyı, sanatı, eğitimi, basını, kültürü vb. bir topluma ait her şeyi etkileyebilir. Bu nedenle tezin ideolojik söylem kısmına katkı sağlaması ve film incelemeleri kısımlarında yapılan gruplamaların ve çözümlemelerin daha derinlikli ifade edilebilmesi adına bu bölüm hazırlanmıştır. Öncelikle ideoloji kavramına bakılmış, ardından Sovyet propaganda animasyonlarının ağırlıklı olarak karşıt unsur olarak gördüğü kapitalizm kavramı incelenmiştir. Sonra, Sovyetler Birliği'nin yapısına, tarihine ve dinamiklerine daha fazla hâkim olabilmek için sosyalizme değinilmiş, Marksizm, Leninizm ve Stalinizm alt başlıklarıyla detaylandırmalar yapılmıştır. Son olarak da film incelemeleri kısmında üçüncü başlık olarak değerlendirilen ve ağırlıklı olarak İkinci Dünya Savaşı döneminde üretilen filmlere malzeme olan faşizm ele alınmıştır.

2.1. İdeoloji

İdeoloji, sosyal bilimlerde “en belirsiz ve anlaşılması zor kavramlardan biri” olarak değerlendirilir. Tam olarak tanımlanamayan, tartışmaya açık bir olgudur. Bunun nedeni, birbirleriyle tam olarak bağdaşmayan tanımlamalardan oluşan geniş bir anlam aralığının olmasıdır. Temelde –bir kavram olarak- ilk kez Fransız Devrimi esnasında Destutt de Tracy tarafından kullanılır ve ilk zamanlardan itibaren belirli bir sosyopolitik amaca sahiptir. Bugüne kadar sosyopolitik alanda yorum yapan bütün düşünürler için

ideoloji kavramının doğal yaşam alanı sosyal ve politik eylemlerin içerisinde yatmaktadır.⁶

İdeolojinin siyasal önemi ve sosyal rolü üzerindeki fikir ayrılıkları tarihsel süreç içerisinde devam eder. Bu yolculuğun çoğunda ideoloji, rakip fikir ve inanç sistemlerini eleştirmek ve kınamak için kullanılan politik bir araç ve silah olur. Pek çok anlamla ilişkilendirilir ve pek çok tanımlamaya tabi tutulur. Andrew Heywood dikkat çeken bazı tanımları şu şekilde ifade etmiştir:

- Politik bir inanç sistemidir.
- Eyleme yönelik bir dizi siyasi fikirdir.
- Yönetici sınıfının ilkeleridir.
- Belirli bir sosyal sınıfın ya da grubun dünya görüşüdür.
- Bir sınıfı ya da sosyal çıkarları somutlaştıran ya da dile getiren politik fikirlerdir.
- Sömürülenler veya ezilenler arasında yanlış anlayış yayan düşüncelerdir.
- Bireyi sosyal bağlamda konumlandıran ve kolektif aidiyet duygusu yaratan fikirlerdir.
- Siyasi bir sistemi veya rejimi meşrulaştırmak için kullanılan resmi olarak onaylanmış ilkelerdir.
- Gerçeğin tekeli olduğunu iddia eden her şeyi kapsayan politik bir doktrindir.
- Soyut ve oldukça sistematik bir politik fikirler kümesidir.⁷

İdeoloji sistematik bir olgudur. Edward Shils, ideolojinin ayrıştırılmış toplumlarda var olan bilişsel ve ahlaki inanç modellerinin bir formu olduğunu ve diğer benzer modellerden ayrıldığını söyler. İdeoloji dışındaki diğer modeller: “görüşler ve inanç öğretileri” (outlooks and creeds), “düşünce hareketleri” ve “programlar”dır. Shils, bazı özellikler ortaya atar ve ideolojiyle birlikte bahsettiği diğer modellerin bu özelliklerin farklı seviyelerde bir araya gelmesiyle oluştuğunu söyler. Bu özellikler:

⁶ Alan Cassels, **Ideology and International Relations in the Modern World**, London and New York: Routledge, 1996, s. 1-2.

⁷ Andrew Heywood, **Political Ideologies: An Introduction**, London: Palgrave, 2017, s. 4-5.

- Formülasyonun açıklığı ve otoritesi
- Amaçlanan sistematik entegrasyon
- Diğer çağdaş modellerle olan yakınlık
- Kapalılık
- Davranışta görülme zorunluluğu
- Beraberindeki etki
- Destekleyenlerin fikir birliği
- İnanç modelini gerçekleştirmeyi amaçlayan kurumla ilişkidir.⁸

İdeoloji, bu özelliklerin sistematize ve bazı önde gelen değerler etrafında – kurtuluş, eşitlik, etnik saflık vb.- entegre olmuş halidir. Shils’e göre görüşler ve inanç öğretileri belirli bir deklarasyon ve otorite eksikliğine eğilimli oldukları için ideolojiden ayrılır. İç yapılarında çoğulcu olsalar da sistematik olarak entegre edilememişlerdir ve diğer düşünce modelleriyle ilişkilerinde ayrımcı değil kapsayıcıdır. İdeolojinin aksine mevcut toplum düzenini kabul eder ve onaylarlar. Shils, görüşleri ve inanç öğretilerini aynı başlık altında toplasa da burada inanç öğretileri için bir parantez açar. İnanç öğretileri, bir düşünce okulu tarafından geliştirildiklerinde daha büyük bir sistematik entegrasyon olasılığına sahiptir ve bu nedenle inanç öğretileri genellikle ideolojilerin biçimsel özelliklerini edinme eğilimindedir, fakat toplumdaki merkezi sistemden uzaklaşmaması ve kendi etrafında keskin sınırlar oluşturmaması onu ideolojiden ayırır. Düşünce hareketleri, az çok belirgin olan sistematik düşünsel modellerdir. Ayrıntılı ve kapsamlıdır, fakat destekçileri arasında tam bir fikir birliğinde ısrar etmemesi ve diğer düşünsel yapılara karşı kapalı olmaması onu ideolojiden ayırır. Program ise belirli bir sınırlı hedefle ilgilidir ve bu onu ideolojiden uzaklaştırır.⁹

⁸ Edward Shils, **The Constitution of Society (Heritage of Sociology Series)**, Chicago: University of Chicago Press, 1982, s. 202.

⁹ Shils, s. 202-204. Shils, kitabında kullandığı bu makaleyi ilk kez 1968 yılında “International Encyclopedia of the Social Sciences” kitabında yayınlamıştır. Bkz. Edward Shils, “The Concept and Function of Ideology”, **International Encyclopedia of Social Sciences**, Vol: 7, New York: Macmillan Company and Press, 1968, s. 66-76. Makalenin ilk versiyonunda “görüşler” için Budizm ve Protestanlık, “inanç öğretileri” için Quakerizm ve Roma Katolikliği, “düşünce hareketleri” için Varoluşçuluk, Hegelci İdealizm ve Pragmatizm, “program” için de Sivil Haklar veya Seçim Reformu Hareketleri örneklerini verir. Kitabında bu makaleyi yayınlarken önceden verdiği örnekleri kullanmamıştır.

İdeoloji, aynı zamanda toplumsal bir düzen ya da Aristotelesçi bağlamda toplumsal bir “iyi” komseptinin nasıl olacağına ya da nasıl olması gerektiğine dair bir inanç seti ya da inanç sistemi olarak da anlaşılabilir. Özellikle Karl Marx ve Friedrich Engels için ideoloji kavramı daha önce bahsedilen işlevselci tanımdan farklı bir yönde kullanılır ve ekonomik gerçekliğe alternatif olarak oluşturulmuş bir çeşit “yanlış bilinç” (false consciousness) olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla, ideoloji burada sosyopolitik bir gerçeklik değil ekonomik güç ilişkilerinin gözlemlenememesi için kurgulanmış bir sosyal durumdur.¹⁰ Marx’ın ve Engels’in yazılarında kullanmasından sonra ideoloji kavramı önemli bir siyasi terim haline gelir. İlerleyen jenerasyonlardaki Marksist düşünürlerin bu kavrama gösterdikleri ilgi de ideolojinin modern sosyal ve politik düşüncede sahip olduğu önemi göstermesi açısından bir kanıt sayılabilir, fakat Marx’ın ve Engels’in atfettiği anlam, anaakım siyasi çözümlemelerde kabul edilenden çok farklıdır. Marx ve Engels *Die Deutsche Ideologie* (Alman İdeolojisi) kitabında atfettikleri ideoloji tanımını açıkça belirtmiştir:

“Yönetici sınıfın düşünceleri, her çağda egemen düşüncelerdir. Yani toplumun egemen maddi gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen fikrîsel gücüdür. Elinde maddi üretim araçları olan sınıf, aynı zamanda zihinsel üretim araçları üzerinde de kontrole sahiptir. Böylece, genel olarak konuşulursa, zihinsel üretim araçlarından yoksun olanların fikirlerini de kendine tabi kılar...”¹¹

İdeoloji, aldatma ve mistikleştirme ile ilgilidir ve –“yanlış bilinç” olarak adlandırılan- sahte ya da hatalı bir dünya görüşünü işler. Heywood, ideolojinin Marx tarafından sistematik bir mistikleştirme sürecinin maskesini düşürmek amacıyla eleştirel bir kavram olarak kullanıldığını söyler. Marx kendi fikirlerini, tarih ve toplumun işleyişini ortaya çıkarmak için doğru bir şekilde tasarlandığını öne sürerek, bilimsel olarak sınıflandırmıştır, çünkü ideoloji ile bilimi, sahtelikle gerçek arasındaki karışıklık olarak görür. İdeolojide yer alan çarpıklığın, yönetici sınıfın çıkarlarını ve perspektifini topluma yansıtmasından kaynaklandığına inanır. Egemen sınıf kendisini bir zalim olarak tanıtmak istemez ve baskı altında tuttuğu ezilenlerle uzlaşma konusunda kaygılıdır. Böylece sınıf sistemi baş aşağı şekliyle var olur ve Marx bunu –kamera lensi ya da insan

¹⁰ Simon Malpas ve Paul Wake, **The Routledge Companion to Critical Theory**, London and New York: Routledge, 2006, s. 205.

¹¹ Karl Marx ve Frederick Engels, **The German Ideology Part One**, New York: International Publishers, 2004, s. 64.

gözü tarafından oluşturulmuş ters resim gösterdiği için- camera obscuradan hareketle açıklar. Ayrıca, ideolojiyi gücün bir tezahürü olarak görür. İdeolojinin sömürülen proletaryadan kendi sömürü gerçeğini gizlemeye çalıştığını ve eşit olmayan bir sınıf iktidar sistemini desteklediğini söyler. Marx’a göre ideoloji geçici bir olgudur ve onu üreten sınıf sistemi hayatta kaldığı sürece devam edebilir.¹²

Marx ve Engels’in “yanlış bilinç” olarak ele aldığı ideoloji kavramı, Marksizm ve ideoloji ilişkisi üzerine yoğunlaşan Louis Althusser için daha farklı bir şekilde yorumlanır. Althusser ideolojinin sosyal ve politik eylemlerle açığa çıkan bir ilişki ağı olduğunu kabul eder, ancak öte yandan insanların maddi yaşamlarındaki pratiklerini yüceleştiren bir süreç olduğuna da dikkat çeker. Dolayısıyla, Althusser için ideoloji hem işlevsel insan yaşamına nüfuz ederek Marksçı bağlamda pratiktir hem de insan pratiğine anlam veren bir kavramdır.¹³ Althusser’in ideoloji temasının insan pratiğine ve gündelik hayat ilişkilerine nüfuz ettiği süreci açıklarken kullandığı en önemli kavram “çağırma” (interpellation) kavramıdır. Althusser’in kullandığı “ideoloji insanları bir özne olarak çağırır.” sözü aslında bireylerin salt kendilerini tanımlarken -onlara kendi varoluşlarını anlamlandıran bir kimlik atfetme yetisi olarak- ideoloji kavramına farklı bir işlev kazandırmak sureti ile yorumlanmıştır. Althusser’e göre, ideolojinin insanların bir özne olarak tanımlanmasına yardım etmesi aslında onların kendi yaptıklarından, dolayısıyla toplumsal hayat içerisinde gerçekleştirdikleri pratiklerden, kendi sorumlu olduklarına ve bir çeşit sosyal özgür iradeye sahip olduklarına inanmaları içindir.¹⁴ Hâlbuki Althusser için ideoloji kavramı onu mümkün kılan aygıtlardan bağımsız üretilemeyen bir gerçekliktir. Bu yüzden, örneğin bir sanat yapıtının ya da sinema filminin seslendiği ideolojiye sahip özneler birbirinden farklı olduklarından dolayı, bu öznelerin bu sanat eserini ya da sinema filmini istenilen şekilde anlayabilmesi ya da yorumlayabilmesi için oluşturulmuş olan mesajlar da birbirinden farklı olmak durumundadır.

İdeoloji kavramının Marksist yanlış bilinç yaklaşımına güncel bir pozisyonla yaklaşan isimlerden biri de Antonio Gramsci’dir. Gramsci, Marx’ın Kapital kitabındaki,

¹² Heywood, s. 5-6.

¹³ Luke Ferretter, **Routledge Critical Thinkers Louis Althusser**, London and New York: Routledge, 2006, s. 16.

¹⁴ Ferretter, s. 88-89.

ekonomik bağlamda determine edilmiş bir ideoloji yorumundan kaçınarak, ideoloji ve Marksist devrim kavramlarını kültürel hegemonyaya karşı bir mücadele olarak algılar. Gramsci için Marx'ın yaklaşımı doğrultusundaki ideoloji kavramının temeli, ekonomik hiyerarşi ve ilişkiler bazında ortaya çıkmıştır. Fakat kültür ürünleri ve kültürel üstyapı kavramının temelleri, kapitalizm odakları üzerinden tanımlanmış olan statükonun aşılması için tam olarak ekonomik determinasyona tabi bir mücadele olarak anlaşılmaz.

“...Praxis (yani pratik, edim, akt) felsefesi başlangıçta ancak tartışmacı ve eleştirci, yani daha önceki düşünüşü ya da şimdiki kültür dünyasını aşma şeklinde ortaya çıkar. Böylece praxis felsefesinin, her şeyden önce, kamusal düşünüşün ve bunun sonucu olarak felsefe tarihini meydana getiren aydınlar felsefesinin bir eleştirisi olduğu söylenebilir. Bu felsefeyi yaratanlar tek tek ele alınınca kamuoyunun ve bu tabakalar aracılığı ile kamusal düşünüşün ilerlemesindeki doruklar olarak düşünülebilir.”¹⁵

Dolayısıyla, ideoloji başat kültürü ele geçirmek ve bu kültür içerisinde yayılmak sureti ile kendi hegemonyasını yaratır. Marksizm, Gramsci'ye göre salt bir ekonomik ya da sosyal davranış seti temin eden bir ideoloji olarak değil, aynı zamanda “entelektüel manada daha önceki felsefi yaklaşımları reforme eden yıkıcı bir felsefi sıçrama olarak da anlaşılmalıdır.”¹⁶

2.2. Kapitalizm

Kapitalizm terimsel olarak, kâr amacıyla üretilen ve serbest piyasada satılan malların ekonomik sistemini ifade eder. Kendinden önceki ekonomik sistemlerden -örneğin feodalizmden- farklıdır. Emekçiler kendi emeklerini feodal bir lorda ya da köle sahibine değil en yüksek teklifi verene satmakta özgürdür. Kapitalist ekonomide üretim araçları özel mülkiyete tabidir ve genellikle küçük bir kapitalist sınıfın elinde toplanır. Marksistler, çatışmanın kapitalist ekonomilerin önemli bir özelliği olduğunu düşünür, çünkü onlara göre kapitalistler işçileri -ürettikleri değer altında ödeme yaptıkları için- sömürür. Ayrıca Marksistler kapitalizmin temelde istikrarsız bir sistem olduğuna, sömürü derecesinin gittikçe artarak sonunda işçileri isyan ettireceğine, sahip olduğu çelişkiler

¹⁵ Antonio Gramsci, **Hapishane Defterleri**, Adnan Cemgil (çev.), İstanbul: Belge Yayınları, 1986, s. 23-24.

¹⁶ Chantal Mouffe, **Gramsci and Marxist Theory**, London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1979, s. 115.

yüzünden devrileceğine ve yerini –üretim araçlarının halka ait olduğu bir ekonomik sistem olan- sosyalizmin alacağına inanır. Fakat sosyalist ekonominin kurulduğu bazı formlar da¹⁷ Marksist modelin özelliklerinin çoğundan yoksun olan kısmi kapitalist ekonomilerdir ve bu değişim ekonominin iç çelişkilerinden değil zorunlu politik değişimlerden kaynaklanır.¹⁸

Kapitalizmdeki temel değişimler: sermayenin yayılması, mülkiyet ile kontrol arasındaki bölünme ve sermayenin küreselleşmesidir. Anonim şirketin oluşturulması ve finansal piyasaların gelişimi nüfusun büyük bir kısmına küçük bir sermaye hissesi verir ve sermayenin mülkiyetini genişletir. Çoğu ticari ve üretken girişim ise onlara sahip olan kişiler tarafından değil yönetimdeki uzmanlıkları için işe alınan profesyonel yöneticiler tarafından yönetilir. Çoğu üst düzey yönetici genellikle yönettikleri girişimlerden pay verilerek ödüllendirilir ve böylece onların çıkarlarıyla şirket sahiplerinin çıkarları benzeştirilir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında yerel şirketler satın alındıkça ve ulusal şirketler birleştikçe firmalar genişler. Yüzyılın ikinci yarısında da ulusal şirketlerin çoğu uluslararası hale gelir. Sermayenin dolaşımındaki ulusal kısıtların ortadan kalkması ve mal ile hizmetler için uluslararası pazar yaratılması şirketleri büyütür. Artık çoğu şirket bu sayede pek çok küçük ülkenin gayri safi yurtiçi hasılasından daha büyük bir ciroya sahiptir ve bu durum pek çok büyük şirkete en uygun çalışma ortamını bulmak için operasyonlarını ülkeden ülkeye değiştirme imkânı verir. Bu nedenle artık kapitalizm ulusal düzeyde bir olgu olmaktan çıkar. Böylece sermayenin küreselleşmesi, devletin önemi ve toplumların ulusallığı konusundaki sosyolojik yaklaşımların yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır.¹⁹

Kapitalizm kavramının ideoloji olarak ortaya çıkışının düşünsel temeli Jeremy Bentham, John Locke ve Thomas Hobbes'in felsefi çalışmalarına dayandırılabilir. Bentham'a göre Kantçı deontik yaklaşımın tam tersi şekilde tezahür eden bir etik yaklaşım mevcuttur. Buna göre, belirli edimlerin ya da pratiklerin kendi başlarına iyi ya da kötü olmaları beklenemez. Bir edimin iyi ya da kötü olduğuna ancak o edimin

¹⁷ 1917'de Rusya, akabinde Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ve 1949 sonrası Çin örnekleri verilebilir.

¹⁸ Steve Bruce ve Steven Yearley, **The SAGE Dictionary of Sociology**, SAGE Publications, 2006, s. 26-27.

¹⁹ Bruce ve Yearley, s. 27.

sonucuna bakılarak karar verilir. Eğer bu eylemin sonucu insanlara mutluluk ya da zevk (pleasure) veriyorsa o iyi bir edimdir, fakat tam tersine acı (pain) veriyorsa o kötü bir edimdir. Burada -temelde Kirene Ekolü’nden gelen- hedonizm kavramından bahsetmek gerekir. Hedonizm en köklü, en akla yatkın ve en basit aksiyoloji teorilerinden biridir ve “yalnızca mutluluğun ya da zevkin içkin olarak iyi olduğu” temasından yola çıkar. Buna göre edimlerin veya eylemlerin kendilerine içkin bir iyi ya da kötü sıfatı yüklemesi imkânsızdır.²⁰ Kendine içkin olarak iyi olan zevktir ve bunun karşısında kötü olan da acıdır. Dolayısıyla bu, modern toplumda kapitalizmin kökeni olarak acıdan kaçınma motivasyonu ortaya çıkarmaktadır. Eğer bireylerde acıdan kaçınma motivasyonu olmazsa o zaman çalışma veya sosyal pratik gerçekleştirmeyi tam manası ile motive edecek bir amaç da bulunamaz.

Kapitalizm, kaba anlamıyla serbest piyasa ekonomisinin ve emek mübadelesinin meşru olduğu bir çeşit ekonomik sistem ve siyasi ideolojidir. Kapitalizmin kökleri -felsefi arka plan olarak- John Stuart Mill’e dayanır. Mill, Bentham ile birlikte hedonist felsefenin temel yapı taşlarından biridir, fakat hedonizmin Mill’ci yorumu, temelleri Aristoteles’e kadar dayanan “iyi yaşam” idesini (eudaimonia) salt bireysel mutluluk temelinden alarak, bir çeşit herkes için en yüksek mutluluk (summum bonum) kavramına yöneltir.²¹ Bu da tek tek tüm bireylerin kendi öznel mutluluklarına ulaşmalarına olanak sağlayan, regülatif olmayan bir devlet ve ekonomi sisteminin icra edilmesi manasına gelir. Kapitalizmin kökensel olarak ortaya koyduğu özne²² Pierre Dardot ve Christian Laval’ın belirttiği üzere bir “çıkar öznesi”dir. Locke’a göre ise insanı harekete geçiren arzu, bir nesnenin eksikliği ile birlikte hissedilen kaygı ve rahatsızlığa bağlıdır. Bu rahatsızlık insan faaliyetinin temeli, hatta tek itici gücüdür.²³ Buradan bakıldığında kapitalizmin aklının, birey ihtiyaçlarının tam olarak karşılanamaması durumundan doğan bir acının ve bu acının giderilmesi için itici güç ile çalışma üzerine kurulu olan bir ideolojik durumun üzerine kurulu olduğu söylenebilir.

²⁰ Fred Feldman, **Utilitarianism, Hedonism, and Desert: Essays in Moral Philosophy**, Cambridge University Press, 1997, s. 79-80.

²¹ John Stuart Mill, **Utilitarianism**, Kitchener: Batoche Books, 2001, s. 5.

²² Burada “özne” ile kastedilen aslında yine Althusserci bağlamda bir kimlik olarak kullanılan öznedir.

²³ Pierre Dardot ve Christian Laval, **Dünyanın Yeni Aklı: Neoliberal Toplum Üzerine Deneme**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2012, s. 22-23.

Slavoj Zizek'e göre:

“...Meta fetişizmi kapitalist toplumlarda ortaya çıkar, ama kapitalizmde insanlar arasındaki ilişki kesinlikle “fetişleşmiş” değildir; burada her biri kendi bencil çıkarlarını gözetken “özgür” insanlar arasındaki ilişkilerle karşı karşıyayızdır. Aralarındaki ilişkinin baskın ve belirleyici biçimi, tahakküm ve kölelik değil, yasa gözünde eşit olan özgür insanlar arasındaki bir sözleşmedir...”²⁴

Buradan anlaşılabacağı üzere, kapitalizm ile Dardot ve Laval'ın portresini çizdiği “çıkar öznesi” arasında kurulabilecek net bir ilişki söz konusudur. Çünkü -hedonizmin temel yaklaşımı ile de destekleneceği gibi- özgür bireyler arasındaki toplumsal ilişki, bireysel çıkarlarını maksimize etmek üzere kurulmuş organik bir ilişki olarak tanımlanmaktadır.

Immanuel Wallerstein, küresel kapitalizmin yirminci yüzyılın sonlarına kadar kavramsal olarak var olduğunu, fakat dünyanın iki kutuplu hali bittikten sonra pratik bir olgu haline geldiğini ve bu dönüşümünün bilinen kapitalizmi bitirdiğini söyler.²⁵ Bu bakış açısı kapitalizmin tarihsel olarak devam edecek ve sonu gelmeyecek bir ideolojik uğrak olarak ele alınması anlamına gelir. Buradan bakıldığında kapitalizm, Gramsci'nin ve Althusser'in ele aldığı gibi kültürel pratik bir mücadele olmaktan öteye geçer, çünkü Wallerstein'ın yorumladığı küresel kapitalizm içerisinde herhangi bir kültürel ya da hegemonik mücadele alanına imkân bırakmaz. Post-Marksist ekol ise kapitalizm ve ideoloji kavramlarına Wallerstein'ın çizdiği portreden daha iyimser bir şekilde yaklaşır. Zizek, ideoloji kavramının bireylerin bastırılmış arzularını doyurmak veya bu arzulara alternatif arzular üretmek üzere kurulmuş bir kimlik yapısı olduğunu söyler. İdeolojik öznelerin o ideolojinin sağlamış olduğu kimlik çerçevesi içerisinde libidinal yatırım yaptığı bir pratik alanı vardır. Burada libidinal yatırım kavramı temele alındığında aslında hedonizm kavramı ile kapitalizmin prensipte örtüştüğü görülür. Çünkü Zizek, Marksist iktisadın temel kavramı olan “artık değer” kavramının günümüz ideolojik dünyasında “artı-keyif” kavramına dönüştüğünü iddia eder. Kapitalizmin -temelde bireyin kendi için sağlayacağı- keyfi en yüksek konuma çıkartma arzusu üzerinden ilerleyen bir yapısı olduğunu iddia eder. Zizek'e göre:

²⁴ Slavoj Zizek, **İdeolojinin Yüce Nesnesi**, Tuncay Birkan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2011, s. 40.

²⁵ Immanuel Wallerstein, **The End of the World as We Know It: Social Science for the Twenty-First Century**, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, s. 34-35.

“...Kendini "normal", temel bir keyfe iliştiiren bir artı değildir bu, çünkü keyfin kendisi ancak bu artıda ortaya çıkar, çünkü bu kurucu nitelikteki bir "fazladır." Eğer artıyı çıkarırsak keyfin kendisini yitiririz; tıpkı ancak kendi maddi koşullarını sürekli olarak devrimcileştirerek hayatta kalabilen kapitalizmin, “aynı kalırsa”, bir iç dengeye kavuşursa yok olacağı gibi. Demek ki artı-değer -kapitalist üretim sürecini harekete geçiren "sebebe"- ile arzunun nesnesi-nedeni olan artı-keyif arasındaki benzerlik budur.”²⁶

Dolayısıyla kapitalizm, kişinin libidinal yatırımı ile ilişki kurar. Psikolojik temellere -yani bilinçdışına- kadar nüfuz ettiği sürece bireylerin kendi pratiklerinde bu yapı üzerinden varlık gösterir. Bu yüzden de çözüm Marx’ın iddia ettiği gibi salt sınıf mücadelesi odaklarından veya Gramsci’nin ön gördüğü kültürel hegemonyaya karşı gerçekleştirilen özgürleştirici hamlelerden ziyade bireylerin keyif alma biçimleri ve hazcı bir dünya düzeninin aşılması ile ilgilidir.

2.3. Sosyalizm

Temel bir ideoloji olarak sosyalizmin temeli Marx’ın sosyal sınıflar ve sınıf mücadelesi yaklaşımlarına dayanır. Sosyal tabakalaşma kuramları bağlamlarına yeni bir soluk kazandıran Marx ve Engels’in fikirleri, sosyalizmi temel bir ideoloji olarak isimlendirmek için yeterli gerekçeyi sunar. Temel olarak sosyalizm, üretim ve dağıtım araçlarının kamusal olarak sahiplenilmesidir. Ekonomi, serbest piyasada çok az rol oynayan veya hiç oynamayan insanlar adına devlet tarafından yönetilir. Özel mülkiyetin ve sınıfların olmadığı bu sistemde devlet, egemen sınıf adına hareket etmek yerine adil bir yönetim anlayışı belirler. Bu yapısal değişiklikler ideolojiyi –özellikle dini- ortadan kaldırır ve ötekileştirmenin üstesinden gelir. Sosyalistler toplumlarının kapitalistlere göre daha iyi olduğunu, çünkü daha adil, ekonomik olarak daha verimli, daha az savurgan, kolonilere sahip olmayan, sahte reklamlarla yaratılanlardan ziyade gerçek ihtiyaçlara odaklanan ve daha demokratik olduklarını iddia eder.²⁷

Sosyalizm, Marx’ın fikirlerini geliştirdiği dönemden farklı olarak eleştirilere tabi tutulabilir. Özellikle sosyalizm düşüncesinin medya, propaganda araçları, psikanaliz ve kültürel çalışmalar gibi disiplinlerin bakış açıları altında sınıf mücadelesinin dışında

²⁶ Zizek, s. 68.

²⁷ Bruce ve Yearley, s. 285.

dinamiklerinin de olduğu öne sürülebilir. Özellikle Fransız sosyolog Pierre Bourdieu, Marx'ın üzerinden sosyal tabakalaşma kuramını kurguladığı sosyal sınıflar yaklaşımının uygulama ve gözlemlenme alanı daha karmaşık bir sosyal topoloji içerisinde var olduğunu öne sürer. Bourdieu'ya göre:

“...Marx, devrimci eylemin kaynağı olacak politik sınıfı, nesnel koşulların sonucu olarak ortaya çıkan “yapısal konum olarak sınıf” içinden çekip alırken aradaki ilişkiselliğin muhasebesini yapmadan oldubittiye getiriyor. Bunun sonucu, “kağıt üzerindeki sınıf”, faillerin kişisel tarihleri, konum ve pratikleri arasındaki ilişkisellik anlaşılmadan “gerçek sınıf” olarak anlaşıyor. Bourdieu’nün ontolojik itirazı, var olanın “verili bir nesne olarak sınıf” olmadığı; varolanın, pratikte (yani, alanların içinde) sınıfın yapılmasına götüren nedensel güçler ve doğrudan gözlemlenemeyecek iktidar ilişkileri olduğudur.”²⁸

2.3.1. Marksizm

“Günümüze dek var olan bütün toplumların –yazılı- tarihi, sınıf mücadelelerinin tarihidir.”²⁹

Matt Perry, emeğin (labour) insanı hayvanlar âleminden ayırdığını, insanlık tarihinin -her zaman var olan ve fark edilmeden toplumu tekrar tekrar şekillendiren-DNA'sı olduğunu söyler. Emek, tarihte toplayıcılık, yağmacılık ve avcılık olarak var olmaya başlar ve yerleşik tarıma geçiş, bitkilerin ve hayvanların evcilleştirilmesi gibi yenilikçi yöntemlerle daha üretken bir hal alır. Topluluklar yemek, barınak ve kıyafet gibi basit ihtiyaçlarının ötesinde artı bir değer üretebilmeye başlar ve böylece herkesin çalışmak zorunda olmadığı, bazı bireylerin ya da grupların başkalarının çalışmasıyla yaşayabildiği bir sistem oluşur. Bu geçişten sonra, toplumlar hükmedenler-hükmedilenler, sömürenler-sömürülenler olarak ayrılır ve sınıflandırılmış toplumlar ortaya çıkar. Böylece toplumsal sınıflar artık insan doğasının bir parçası olarak kabul edilir. İşteki patron, zengin-fakir arasındaki keskin karşıtlıklar, sosyal hiyerarşi, hatta üniversite rektörünün ya da okul müdürünün otoritesi bir toplumun sınıflara ayrıldığının göstergesidir. Marx, sömürüyü (exploitation) tam anlamıyla gündüz vakti yapılan –ve yasal olan- bir soyguna benzetir, fakat bu soygun -maskeli haydutlar tarafından değil- işverenler, malikâne sahipleri ve köle sahipleri tarafından yapılır. Ancak, sömürü süreci

²⁸ Emrah Göker, “Durkheim’in Sol Eli: Pierre Bourdieu’nün Muhalefeti”, **Praksis**, Sayı: 3 (2001), s. 240.

²⁹ Karl Marx ve Friedrich Engels, **The Communist Manifesto**, Ontario: Broadview Editions, 2004, s. 62.

tartışmasız bir şekilde sürdürülemez, çünkü sınıfların birbiriyle çatışan çıkarları vardır. Tarihte yönetici sınıf daha düşük ücret, daha fazla vergi ve daha sıkı çalışma isterken, sömürülenler tam tersini ister. Bu nedenle sınıf mücadelesi sınıf toplumunun tabiatında vardır. Tabi günümüzde küresel kapitalizm Antik Roma'ya ve Ortaçağ Fransı'na göre çok farklıdır. Teknoloji, bilgi ve beceriler geliştikçe toplum daha kompleks ve uygar hale gelmiştir. Antik Roma'da köle emeğinin sömürüsü hâkimken, Ortaçağ Fransı'nda feodal lordlar serfleri sömürür. Modern kapitalizmde ise kapitalist işverenlerin, birey olarak özgür fakat ücret için çalışan insanlara karşı olan sömürüsü söz konusudur. Tarih üretim biçimlerine ayrılabilir. Bunlar: antik ya da köle biçimi, feodal biçim ve kapitalist biçimdir. İnsanlığın uzun yolculuğundan, farklı yolları denedikten ve gelişimin farklı aşamalarını geçtikten sonra sonunda modern kapitalist topluma ulaşılır. Kapitalist toplumun yarattığı refahtan dolayı, Marx ve Engels bu üretim biçiminin yeni bir sınıfsız toplum olasılığının yolunu açtığını iddia eder ve hayatlarını sosyalizm adındaki bu hedefe ulaşmak için adar.³⁰

Marx'ın mirası iki parçaya ayrılabilir: uygulamalı politika ve sosyoanaliz. Uygulamalı politika konusuna değinilirse yirminci yüzyılın büyük bir kısmında çok sayıda devletin, Marksizm-Leninizmi temsil ettiğini iddia ederek meşrulaşan komünist partiler tarafından yönetildiği söylenebilir. Sovyetler Birliği, İkinci Dünya Savaşı'nın son yıllarında Doğu Avrupa'yı kontrolü altına aldıktan sonra Polonya, Macaristan, Bulgaristan, Çekoslovakya, Baltık ülkeleri ve Almanya'nın doğusunda komünist rejimler kurulması için baskı yapar. 1950 yılından sonraki dönemde de, Afrika'daki ve Asya'daki özgürlük hareketleri Avrupa emperyalizmiyle mücadele ederken, pekçok ulusal parti Marksizmin dilini benimser. Fakat bu tavır Marksizm düşüncesinin kendi durumlarıyla örtüşmesinden dolayı değil, genel bir Batı karşıtı durum taşıması ve Sovyetler Birliği'nden mali destek sağlanması sebebiyledir. Bu nedenle bu Marksist partileri, Marksist siyasi düşüncenin örnekleri olarak görmek çok mümkün değildir, nitekim bu rejimler daha sonra totaliter ve baskıcı bir hale bürünür. Üretim araçlarının özel mülkiyetten devlet eliyle "sosyal" mülkiyete çevrilmesiyle birlikte, artık rakip seslerin duyulmasına izin veren siyasi yapılara gerek olmadığı düşünülerek, her türlü kamusal

³⁰ Matt Perry, **Marxism and History**, New York: Palgrave, 2002, s. 3-4.

ifadenin kontrolü ele alınmış ve kendilerine karşı çıkanlar muhalif olarak değil “düşman” olarak değerlendirilmiştir. Afrika’daki ve Asya’daki Marksist söylemler daha sonra yerini milliyetçiliğe ve –özellikle radikal İslam’ın yer aldığı- etno-söylemlere bırakır. Marksizm, 1980’lerin sonunda, bir politik gerçeklik olarak çöker. Bunun nedenleri arasında komünist parti liderlerinin yolsuzlukları ve sahtekârlıkları ile kamu ekonomisinin kapitalist ekonominin üretkenliğindeki büyümeye yetişememesi gösterilebilir. Marksizme bir sosyal analiz formu olarak bakıldığında ise 1970’ler civarında popülaritesinin azaldığı söylenebilir, çünkü gerçek dünya Marx’ın tahminlerine uymaz ve aynı zamanda postmodernizmin çeşitli formları radikalizmin üstünlüğünü iddia eder.³¹

Marksizm, kendi temel yapısı bakımından sosyo-politik bağlamda insan davranışını ve sosyal pratikleri yorumlayan felsefi, sosyolojik ve iktisadi bir kuramdır. Fakat burada, daha önce değinilen Gramsci ve Althusser’in klasik Marksizm eleştirileri de göz önüne alındığında, kültür kavramını, kültürel ürünlerden veya yapıtlardan çıkarım yapılan anlam dünyalarını, sosyalizmin ya da sosyal demokrasinin kültür endüstrisi ile ilişkilerini de incelemek gerekir. Raymond Williams, kültür kavramına yönelik kesin bir tanım ortaya koymanın güç olduğunu söyler. Kelime “yetiştirme” (cultivation) sözcüğünün geliştirilmesiyle “özellikle Almanca ve İngilizce’de 17. yüzyılın sonlarında belirli bir halkın ‘bütün bir yaşam biçimi’ demek olan bir ‘tin’ konfigürasyonunun ya da genellenmesinin adı” olur. Williams, idealist ve materyalist iki kültür spektrumunun olduğunu savunur. İdealist öğeler, kültürün bilgilendiren ve düzenleyen -böylece toplum içi ortodoksiyi sağlayan- tinsel tarafını temsil ederken, materyalist öğeler ise sanat, mimari, müzik, sinema, tiyatro, dans, yemek, televizyon ve reklam gibi bir kültürel sistemin yapıtaşlarından meydana gelir.³² Bir kültürel sistemin maddi ve moral kültür öğelerinin, etkileşim halinde ve armonik yapıları bulunur. Edward Burnett Tylor, kültür için yaptığı “bilgi, inanç, sanat, ahlak, hukuk, örf ve adetlerden ve insanın toplumun bir üyesi olarak elde ettiği bütün yeteneklerden oluşmuş karmaşık bütüne denir”³³ açıklaması ile "moral"ın, maddi ile olan kültürel bağıntısına dikkat çeker. Toplumun bir üyesi olarak

³¹ Bruce ve Yearley, s. 184-185.

³² Raymond Williams, **Kültür**, Suavi Aydın (çev.), Ankara: İmge Kitabevi, 1993, s. 8-12.

³³ Edward Burnett Tylor, **Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom**, London: John Murray Albemarle Street, 1871, s. 1.

insanın pratikleri, yaşayış tarzı, insan ilişkileri ve kısacası “doğayı” yaşayabilmesi için gerekli tüm toplumsal etkinlik formları kültür ile etkileşim halindedir.

Marksizm -ideolojik bir yapı olarak- daha çok maddi determinantlar üzerinden kendi geçerliliğini meşrulaştırmaya çalışan bir ideolojidir. Sınıf mücadelesinin, post-yapısalcı ekolün gönderme yaptığı “kültürel alan mücadelesi”nin ya da “sınıfsız sınıf” mücadelesinin temelleri kültürel üst-yapı üzerinden yapılır. Etienne Balibar “sınıfsız sınıf mücadelesi” kavramını, “önceden belirlenmiş sonu olmayan bir dönüşüm süreci, yani sosyal sınıfların kimliğinin sonsuz bir dönüşümü” olarak tanımlar. Bu tanım temelde tarihsel materyalizmin kaçınılmaz bir sonu olarak değil de bir çeşit kimlik mücadelesi olarak işlerlik gösterir.³⁴

Eleştirel Teori, Marksizm’in temel teorik ve pratik açıklarını ön plana alarak bir pozitivizm tanımlaması yapar. “Faillere içkin anlamda aydınlatıcı ve özgürleştirici bir tür bilgi veren bir dönüşlü teori (reflective theory)” olan Eleştirel Teori, pozitivizmin inançlarını şu şekilde sıralar:

“...(a) doğa bilimlerinin empirist bir betimlemesi uygundur ve (b) tüm bilgi özünde doğa bilimleriyle aynı bilgisel yapıya sahip olmalıdır. Eğer doğa bilimlerinde tüm teorilerin ‘nesneleştirici’ bir yapısı varsa, o zaman tüm bilginin doğa bilimlerinin yapısına sahip olduğunu söylemek, tüm bilginin ‘nesneleştirici’ bilgi olduğunu öne sürmektir. Dolayısıyla pozitivizm ‘dönüşlülüğün reddi’ olarak, yani teorilerin hem dönüşlü hem de bilgisel olabileceğinin bir reddi olarak görülebilir.”³⁵

Buradan da anlaşılabilirce üzere, Eleştirel Teori’nin de dikkat çektiği “pozitivist” eğilimler -yani doğa bilimleri ile sosyal bilimler arasında ilişki kurma ve toplumsal olguları nesneleştirerek arasındaki nedensellik ilişkilerini evrensel olarak postüle etme tutumuna- eleştirel yaklaşımdır ve deneye dayalı sosyal bilimler teorisinin temel eleştirel dayanaklarını oluşturur. Bu sosyal bilim teması tam anlamıyla pozitivizmin ön gördüğü bir sosyal bilimden farklı değildir. Frankfurt Ekolü veya Frankfurt Ekolü’nün öncülüğünü yapmış olduğu Eleştirel Teori teorisyenleri, bu tip bir dilsel veya mantıksal indirgemeye

³⁴ Etienne Balibar, “From Class Struggle to Classless Struggle”, **Race, Nation, Class: Ambiguous Identities**, London: Verso, 1991, s. 168. Aktaran: Simon Choat, **Marx Through Post-Structuralism: Lyotard, Derrida, Foucault, Deleuze**, London: Continuum, 2010, s. 176.

³⁵ Raymond Geuss, **Eleştirel Teori: Habermas ve Frankfurt Okulu**, Ferda Keskin (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002, s. 11.

başvurarak kültürel üstyapı kavramlarını kestirip atmaz. Hatta Frankfurt Okulu'nun bu eleştirisi, sosyal ve politik düzlemler çerçevesinde yorumlanabileceği kadar, sosyal bilimlerin disiplinlerinin insan davranışını niceliksel bir takım kavram setleri ile tanımlayan yaklaşımlarına karşı yöneltilen eleştirel bir bilimsel yaklaşım olarak da anlaşılabilir. Çünkü sosyal bilimlerdeki epistemolojik arka planın öznel önermelerin sahilliğine karşı hiçbir şüpheye yer vermeden elde edilmesi mümkün değildir. Buna göre; “hakikatin nesneye nüfuz eden bilginin negatif davranışı olarak nitelenmesi, ‘nesneyle bağdaşan bilginin’ programı olarak anlaşılır.” Eleştirel Teori düşünürlerinden Theodor W. Adorno, aslında burada akli ilkelerin bilgiyi ele alış biçimlerine de referans eden bir yargıda bulunmuştur. Çünkü Eleştirel Teori için, bir “nesne hakkında bilgi sahibi olduğunu bilmek” faaliyeti, burada Adorno için ancak “artık o şekilde olmayan şey hakkında bilgi sahibi olduğunu bilmek” olarak yorumlanabilir. “Bu safi özdeşlik formülü, nesnenin bilgisinin salt hokkabazlık olduğunu açık eder çünkü söz konusu bilgi artık nesneye dair değil, mutlak biçimde tayin edilmiş bir ‘noesis noeseas’ (düşünmeye dair düşünme) totolojisiştir.”³⁶ Bu bağlamda dini inançlar sadece nesne ile örtüşen akılcı bir yaklaşım tarafından hiçe sayılmaz, çünkü inançtan farklı bir kesinlikle bilme faaliyetine sahip olan insan akli da -çeşitli belirlenimler altında kaldığı ölçüde- aslında inanca dayanan yaklaşımlardan kaçamaz. Nesnel olarak dayandırılmış bilgi de objektivizme dayandığı ölçüde aslında inanç sistemleri olarak yorumlanabilecek niteliklere sahiptir.

Eleştirel Teori, bir problemi tespit ettikten sonra o problemi mümkün kılan tüm değişkenleri tek tek tanımlar ve bunları nicel algoritmalar vasıtasıyla kavramsallaştırarak sosyal alanda kullanıma sokan -ve bu sorunun “nedenlerinin” halk tarafından yanlış bilinçle parantez içine alınmasına neden olan- bir totaliteye itiraz eder. Çünkü bu şekilde kurulan anlamlar -söz konusu problemin çözümüne işaret edecek sahil nedenler- bireylerin bilincinde temsil edilemediği için sadece ciddi cepheleşmelerle ya da kısa süreli yas tutmalarla sosyal bir fenomen halini alabilir. Akıl, burada çeşitli nesnel belirlenimlere sahip bir meleke olarak yorumlanabilir. Bu durum da imanın karşısına yerleştirilen imanın doğası hakkında bir yeniden tanımlamayı gerektirir. Yani eleştirel düşünce, problemin sahilliğinin bu şekilde kaybedildiğini düşünerek her tekil sorunun

³⁶ Theodor W. Adorno, **Negatif Diyalektik**, Şeyda Öztürk (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2016, s. 153.

üzerine yönelip belki de yüzyıllar sürececek bir “bunca nicel göstergeye ve şimdiye kadar bağlamına veya nasıl kullanıldığına dair hiç akıl yürütülmemiş kavramlara rağmen bu problem neden var?” sorusunu tekrar tekrar sorma anlamına gelmektedir.³⁷

Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer eleştirel teorilerini temellendirdikleri “Aydınlanmanın Diyalektiği” eserlerinde, Auschwitz ile başladığını düşündükleri ve Hegelci en iyiye doğru evrilen tarih felsefesi diyalektiğinin aksine ilerleyen dünya düzeni olarak savladıkları “Negatif Diyalektik” kavramını öne sürer. Buna göre tarih, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, burjuvazi eğilimine doğru gelsecek ve Aydınlanma, uygarlaşan toplumu yeni barbarlığa, ikiliklerin devamına, efendi-köle ilişkisinin en şifreli versiyonuna götürecektir. “En geniş anlamda ilerlemeci bir düşünme olarak Aydınlanmanın öteden beri hedefi, insanları korkudan arındırmak ve efendi konumuna getirmek olmuştur.”³⁸ Bu eleştiriye göre uygarlık denilen toplumsal ve kültürel kodun Aydınlanma düşüncesi ile meydana geldiği ve uygar-geri çatışmasının hep geri tarafın ezilmesiyle sonuçlanacağı, diyalektiğin negatif yönüne bakılarak anlaşılabilir. Adorno ve Horkheimer’in ortaya attığı bu diyalektik aslında günümüzdeki “kültürlü” ve “kültürlü değil” yargılarının da bir simgesel değerden ibaret olduğunu gözler önüne serer. Bu diyalektik 21. yüzyıl “kültürlülüğü” ile incelendiğinde, toplumun hiçbir sınıfa ait olmaması gereken entelijansiya da artık sadece prime-time televizyonlarda görülebilecek hale gelir.

2.3.2. Leninizm

Vladimir Lenin, hem bir siyasi lider hem de önemli bir siyasi düşünürdür. Lenin’in fikirleri, komünist yönetimin kurulması ve gücün ele geçirilmesi problemleri üzerine duyduğu kaygıların bir yansımasıdır. Parlamenter siyasetin bir “burjuva aldatmacası” olduğunu düşünen Lenin, devrim fikrine sadık kalarak iktidarın silahlı ayaklanmayla ele geçirilmesi gerektiğine inanır. Marx’ın kapitalizmin yıkılması ile tam komünizme geçilmesi arasında düşündüğü geçici proletarya diktatörlüğü fikri Lenin’de de vardır ve bu nedenle devrimin –özellikle kapitalizmi yeniden kurmak isteyen mülksüzleşmiş burjuvaya karşı- korunması ve bir proleter ya da işçi devleti kurulması gereklidir. Marx,

³⁷ Malpas ve Wake, s. 187.

³⁸ Roger Behrens, **Adorno Sözlüğü**, Mustafa Tüzel (çev.), İstanbul: Versus Kitap, 2011, s. 40.

proletaryanın kendiliğinden devrimci sınıf bilinci geliştireceğine inansa da Lenin bu fikirde değildir. Devrimci ve öncü bir parti ihtiyacını dile getirir ve ancak bu şekilde “sendika bilinci”nden devrimci sınıf bilincine yönlendirme yapılabileceğini söyler. Demokratik merkeziyetçilik ilkelerine göre örgütlenen bu parti, tabanı en yüksek organa bağlayan bir hiyerarşi içinde oluşmalıdır. Partideki “demokrasi”, partinin her seviyesinin özgürce tartışabilmesini, daha üst organlara tavsiyeler verilebilmesini ve kendi delegelerini seçebilmesini sağlar. Bununla birlikte “merkezileşme” ise azınlıkların çoğunluğun görüşlerini kabul etmesi ve daha düşük organların daha yüksektekilerin kararlarına uyması anlamına gelir. Lenin böylece demokratik merkeziyetçiliğin “tartışma özgürlüğünü ve eylem birliğini” sağlayacağını ifade eder. Yani 1917’de Bolşevikler iktidarı ele geçirdiğinde bunu öncü bir parti olarak proletarya adına yapar. Proletarya diktatörlüğünün gerektirdiği şekilde Komünist Parti dışındaki muhalefet partileri ve “devrimin sınıf düşmanları” bastırılır. 1920 yılına gelindiğinde Rusya artık tek partili bir devlettir ve Leninist teori, proletaryanın çıkarlarını dile getiren ve devrimi “komünizmi inşa etme” noktasına yönlendiren bir partinin varlığını temsil eder.³⁹

Lenin, 1902 yılında yayınladığı *What is to be Done?* (Ne Yapmalı?) kitabında işçilerin kendi başlarına bırakılması halinde ekonomik kaygıların ötesini göremeyeceğini ve asıl çıkarlarının ancak sosyal yapının yıkılmasıyla ortaya çıkacağını farkında olmadıklarını ifade eder. Daha “bilinçli” eylemcilerin yönlendirmesine ve liderliğine ihtiyaç duyulduğunu söyler. Demokrasi üzerine olan fikirleriyle diğer Rus Marksistlerden ayrılır ve demokrasinin içsel bir değerinin olmadığını, sadece toplumun sosyalist dönüşümü için bir basamak olduğunu öne sürer. Dünyada kapitalist sistemlerin çökeceğine olan inancıyla 1917’de Rusya’da -Bolşevikler dâhil kimse bu inanca katılmasa da- başarılı bir devrim gerçekleştireceğine dair inancı vardır. Devrimi başarıyla gerçekleştirdikten sonra da yeni sosyal devletin kuruluşunda bu fikirlerden yararlanır. Marx, Engels ve genel olarak Marksistler öğretilerinde köylüleri yok saysa da, Lenin onların da doğru yönlendirilmeleri durumunda devrimci bir güç olabileceğini düşünür. Bunun yanında, kapitalistlerin çökmesiyle birlikte karşılarına sadece kendi proletaryalarının değil sömürdükleri kolonilerin de geleceğini, böylece proletaryanın ve kolonilerin doğal müttefikler olduğunu dile getirir. Lenin’in Asya’ya karşı olan bu ilgisi,

³⁹ Heywood, s. 115-116.

Rusya'dan sonra sosyalist devrimlerin kolonicilikle sömürülen, emperyalizmin ve kapitalizmin zayıf olduğu bu uzak bölgelerde ortaya çıkacağı teorisinden gelir.⁴⁰

Lenin'in en etkili teorik katkıları emperyalizm ve savaş üzerine olan analizleridir. Lenin, 1917 yılında yazdığı *Imperialism: The Highest Stage of Capitalism* (Emperyalizm: Kapitalizmin En Üst Aşaması) kitabında dünyanın büyük güçlerinin 19. yüzyılın sonlarındaki emperyalist büyümesini, tekelci kapitalizmin gelişmesinin bir sonucu olarak görür. Tekelci kapitalizmi, gelişmiş ülkelerdeki ekonomik gücün giderek daha az sayıdaki büyük firmada toplandığı, endüstriyel sermayenin büyük bankalarda birleştiği ve özel şirketlerle devletin entegrasyonunun arttığı bir yapı olarak ifade eder. Lenin, 1914'te patlak veren Birinci Dünya Savaşı'nı da kapitalist kalkınmanın dinamikleriyle birlikte devletlerarasında gelişen sermaye piyasası rekabetine bağlar ve bunun ancak ekonomik sistemin kökten değiştirilmesiyle ve kapitalizmin yerine sosyalizmin gelmesiyle çözülebileceğini anlatır.⁴¹

İlk komünist devrimin “yarı feodal” olarak nitelenen bir ülkede gerçekleşmiş olması bir paradokstur. Lenin'in endüstrisi gelişmemiş bir ülkede devrim yapma kararı alması, hem cesur bir harekettir hem de klasik Marksizm anlayışının dışındadır. Hem Lenin hem de Lev Troçki, devrimden sonra Avrupa kıtasına yayılacak yeni devrimlere bel bağlasa da beklentileri gerçekleşmez ve dışarıdan bir destek gelmeyeceği anlaşılır. Konumlarını sağlamlaştırmak ve gelmesi beklenen dünya devrimi için kalelerini korumak amacıyla bir takım faaliyetlere girişilir ve ekonominin tamamen çökmemesi için kapitalizmle uzlaşmak zorunda kalınır. Lenin'in ölümünün ardından onun anlayışını devam ettiren Troçki, uluslararası devrim beklentisini sürdürürken, kendi ülkesinin inşasıyla ilgilenen ve bu konuda halkın da desteğini alan Josef Stalin'le çatışır ve bu savaşı kaybeder.⁴²

⁴⁰ Nicholas V. Riasanovsky ve Mark D. Steinberg, **Rusya Tarihi: Başlangıçtan Günümüze**, 8. Edisyon, Figen Dereli (çev.), İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2016, s. 504-506.

⁴¹ Philip Gasper, “Leninism”, **International Encyclopedia of the Social Sciences**, 2nd Edition, William A. Darity Jr. (ed.), Vol: 4, Macmillan Reference USA, 2008, s. 412.

⁴² George Vernadsky, **Rusya Tarihi**, Dördüncü Baskı, Doğukan Mızrak ve Egemen Ç. Mızrak (çev.), İstanbul: Selenge Yayınları, 2019, s. 468.

2.3.3. Stalinizm

Stalinizm, Stalin'in 1920'lerin sonundan 1953 yılındaki ölümüne kadar geçen sürede tüm gücü elinde tuttuğu rejimin mahiyetini ifade eden -ve resmi olarak kullanılmayan- bir terimdir. Marksizmi devlet ideolojisine dönüştürmeye çalışan bir doktrin gibi görünse de ana ilkelerinin ve talimatlarının Stalin tarafından koyulduğu ve ona tam ve sorgusuz itaat edilmesini gerektiren bir sistemdir. İlk defa 1938 yılında yayınlanan *History of the Communist Party of the Soviet Union: Bolsheviks* (Sovyetler Birliği Komünist Partisi Tarihi: Bolşevikler) kitabı, Stalin dönemindeki resmi gerçeklerin tarihsel, felsefik ve siyasi bir incelemesi olarak değerlendirilebilir. Yayın sırasında sadece “Diyalektik ve Tarihsel Materyalizm” bölümü Stalin’e atfedilmesine rağmen savaştan sonra bütün kitabın Stalin tarafından yazıldığı açıklanır. Nikita Kruşçev, 1956 yılında Sovyetler Birliği Komünist Partisi’nin 20. Kongresi’nde Stalin’i suçlarından dolayı kınadıktan sonra -özellikle sol cenahta- “Stalinizm” ve “Stalinist” terimlerine olumsuz ve aşağılayıcı bir anlam yüklenmiş, bu terimler solcu bireyler ve rejimler tarafından diktatöryal, keyfi ve baskıcı yönetimleri işaret etmek için kullanılmıştır.⁴³

Sovyetler Birliği, Ekim Devrimi’ne oranla Stalin’in 1930’larda yaptığı “ikinci devrim”den daha fazla etkilenir. Stalin’in en önemli ideolojik farklılığı “Tek Bir Ülkede Sosyalizm” doktrinini benimsemesidir. 1924’te ilan edilen -ve başlangıçta Nikolay Buharin tarafından geliştirilen- bu anlayış, Sovyetler Birliği’nde uluslararası bir devrime ihtiyaç duyulmadan sosyalizmin inşa edilebileceğini söyler. Böylece Stalin, iktidar mücadelesi yaptığı ve enternasyonalizme bağlılık gösteren Troçki ile -ve haliyle Marx ve Lenin’le- ayrılır. Lenin’in 1921’de yürürlüğe soktuğu Yeni Ekonomi Politikası, tarımı ve küçük ölçekli endüstriyi özel sektöre bırakan, devletin -Lenin’in tabiriyle- “ekonominin komuta yükselteleri”ni kontrol ettiği bir karma ekonomi geliştirir. Stalin’in Beş Yıllık Planları ise özel girişimleri ortadan kaldırır ve hızlı sanayileşmeyi getirir. 1929’dan sonra tarım kolektifleştirilir ve Sovyet köylüleri topraklarını bırakmaya ve kolektif çiftliklere katılmaya zorlanır. Böylece İktisadi Stalinizm, devlet kolektivizasyonu ya da “devlet sosyalizmi” haline gelir. Kapitalist piyasa tamamen ortadan kalkarak yerini Gosplan’lara -Devlet Planlama Komitesi- bırakır. Siyasi Stalinizm ise her türlü tartışmanın ya da

⁴³ Ralph Miliband, “Stalinism”, *A Dictionary of Marxist Thought*, Second Edition, Tom Bottomore (ed.), Blackwell Publishers, 1991, s. 517-519.

eleştirinin, partinin kendisine karşı yürütülen bir iç savaş gibi düşünülerek ortadan kaldırıldığı totaliter bir diktatörlük biçimine dönüşür. Stalin, iktidarı elde etmek için Komünist Parti Genel Sekreteri olarak mevkisini kötüye kullanır ve parti içindeki önemli pozisyonlara destekçilerini yerleştirir. Demokratik merkeziyetçilik, rakipsiz bir otoriteye dönüşen, daha az demokratik ve daha fazla merkezi olan bir yapı haline gelir. Parti görevlileri, tabandan seçilerek değil doğrudan tepeden atama yöntemiyle göreve getirilir. 1930'lar boyunca Stalin gücünü acımasızca kullanır. Sadakatinden şüphelenilen ve eleştiri yapan kişiler gizli polis -NKVD- tarafından ortadan kaldırılır ve Komünist Parti üyeleri neredeyse yarı yarıya azalır. Aralarında Lenin'in Politbüro üyelerinin de bulunduğu bir milyondan fazla kişi ölürken milyonlarca insan da gulaglara -çalışma kamplarına- gönderilir.⁴⁴

Troçki, proletaryanın yerini alan bürokratik bir sınıfın yarası olarak tanımladığı Stalinizmi bir totaliter diktatörlük formu olarak görür ve Stalin'in Lenin tarafından temsil edilen "gerçek" sosyalizme ihanet ettiğini söyler. Stalinizm, geleneksel otoriter diktatörlüklerden ayrılan, -toplumun dağılmasına ve dönüşümüne yol açan- tam hâkimiyet talep eden bir yapıdır.⁴⁵ Zorla sanayileştirme ve kolektifleştirme faaliyetleriyle, uygulamaya konan beş yıllık planlarla, ağır çalışma disipliniyle, fiziksel terörle, toplama ve çalışma kamplarıyla, sürgün ve zoraki göçlerle, ortadan kaldırma ve idamlarla, açlıkla ve toplumsal güvenin kaybolmasıyla anılır. Stalin'den sonra gelen yöneticiler de onun kurduğu rejimin ana yapılarını değiştirmeden, baskı ve terörü sona erdirerek devleti yönetmeyi sürdürür.

2.4. Faşizm

Faşizm, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan, İtalya'da kısmen başlayan ve Almanya'da gelişimini tamamlayan, toplumsal örgütlenme yerine bireyciliği teşvik eden sınırsız liberal kapitalizme karşı bir reaksiyon olarak ortaya çıkan "gerici" ve "devrimci" bir ideolojidir. Kültürün, toplumun ve ekonominin militarizasyonundan ve sosyal reformların reddinden dolayı anti-Marksist olarak nitelenebilir. Komünizmde olduğu gibi kolektif birimin önceliğini vurgulasa da faşistler, komünizmin enternasyonel

⁴⁴ Heywood, s. 117-118.

⁴⁵ Jörg Baberowski, "Stalinism", **International Encyclopedia of the Social Sciences**, 2nd Edition, William A. Darity Jr. (ed.), Vol: 8, Macmillan Reference USA, 2008, s. 87-88.

yapısını reddeder. Toplumu tutkulu, ulus için kendini feda edebilecek radikal bir grup olarak tanımlar ve toplumun temsilcisi olarak diktatöryal bir figürü teşvik eder. Savaşçı bir kültürü vurgulayarak otoriterliği, yöntem ve hedef birliğini, disiplini ve siyasi muhalefet nefretini ön plana alır. Savaşçı ve etkin vatandaş oluşturmak, faşist rejimleri otoriter ya da diktatöryal olanlardan ayıran şeydir.⁴⁶

Faşizm; moderniteye, Aydınlanmanın fikirlerine ve ortaya çıkardığı siyasi inançlara karşı bir isyan olarak ortaya çıkar. Örneğin Naziler Almanya’da “1789 kaldırıldı” diye ilan eder. Faşist İtalya’daki “İnan, İtaat Et, Savaş” ve “Düzen, Otorite, Adalet” gibi sloganlar, ünlü Fransız Devrimi sloganı olan “Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik”in yerini alır. İtalya’da Faşist Parti 1919’da Benito Mussolini liderliğinde kurulur. Mussolini, 1922’de başbakan olarak atanır ve 1926 yılında tek partili faşist devlet ortaya çıkar. Ulusal Sosyalist Alman İşçi Partisi de 1919’da Adolf Hitler’in liderliğinde kurulur ve -bilinçli olarak- Mussolini’nin Faşistleri’nin tarzını benimser. Hitler 1933’de şansölye olarak atandıktan kısa bir süre sonra Almanya’yı Nazi Diktatörlüğü’ne çevirir.⁴⁷

Faşizmin iki dünya savaşı arasındaki dönemdeki yükselişinin pek çok nedeni vardır. Peter Davies ve Derek Lynch bu yükseliş için beş neden ortaya koyar. İlki; demokratik hükümetler Avrupa’da yeni yeni kurulmaya başlamış ve eski, otokratik yapıların yerini henüz alamamıştır. Bu durumun getirdiği karışıklık, ekonomik ve siyasi krizler hükümetlerin zayıf ve kararsız görünmesine neden olur. Böylece kişisel yönetim biçimi getiren güçlü liderlik beklentisi bir cazibe yaratır. İkincisi; Avrupa toplumu, - özellikle alt orta sınıf esnaf, küçük işadamları, çiftçiler ve zanaatkarlar- sanayileşme deneyiminden rahatsız olur. Böylece faşizm gücünü alt orta sınıftan alır ve hem kapitalizme hem de komünizme karşı çıkar. Üçüncüsü; Rusya Devrimi’nin getirdiği etkinin Avrupa’ya yayılmasından korkan varlıklı sınıflar, hem ekonomik hem de siyasi olarak faşist grupları desteklemiştir. Bu nedenle Marksist tarihçiler faşizmi burjuvazinin iktidara tutunma çabası olarak görür ve bir karşı devrim olarak niteler. Dördüncü; dünya ekonomik krizi 1930’ların “kırılgan” demokrasilerine darbe indirerek işsizliği arttırmış ve bir kriz ortamı oluşturmuştur. Son olarak, Birinci Dünya Savaşı’nın ülkeler arasındaki

⁴⁶ Tracey A. Pepper, “Fascism”, **International Encyclopedia of the Social Sciences**, 2nd Edition, William A. Darity Jr. (ed.), Vol: 3, Macmillan Reference USA, 2008, s. 102-103.

⁴⁷ Heywood, s. 195.

rekabeti ve düşmanlığı çözememesi, milliyetçilerin öfkesi ve intikam duygusu faşizmin ortaya çıkmasına imkân sağlamıştır. Savaş deneyimi, militarist değerlerle doldurulan militan bir milliyetçilik doğurmuştur.⁴⁸ Otto Bauer ise faşizmin yükselişini üç sosyal sürece bağlar. İlki; Birinci Dünya Savaşı sonunda burjuva hayatının dışına atılmış, eski hayat tarzına geri dönemeyen, savaşın getirdiği yaşıntıyı ve alışkanlıkları sürdüren deklase insanların “milliyetçi, antidemokratik askeri bir ideoloji eşliğinde faşist milisleri ve halkçı savaş birliklerini” oluşturmalarıdır. İkincisi; savaşın getirdiği ekonomik krizle birlikte yoksullaşan küçük burjuva ve köylülerin -demokrasiye olan inançlarının bitmesi ve düşmanlıklarının gelişmesiyle birlikte- milliyetçi askeri milislerin yanında yer almasıdır. Üçüncü ise, savaş sonrası ekonomik krizin getirdiği ortamda kâr payları düşen kapitalistlerin, işçi sınıfını rahat sömürebilmek adına demokrasiyi parçalayıp yönetimin faşistlere devredilmesini sağlamasıdır.⁴⁹

Mussolini ve Hitler’in ardından Batı Avrupa, Doğu Avrupa, Güney Amerika ve başka yerlerde bir dizi faşist ve ulusal-sosyalist hareket gelişir. Bu durumların gerçekleşmesi üzerine sosyologlar, psikologlar ve siyaset bilimciler kendi farklı “genel faşizm teorilerini” geliştirir. En tartışmalı olanlar, Marksistlerin faşizmi bir “kapitalizm ürünü” ve “kapitalizm ve yüksek finans aracısı” olarak görmeleridir. Bir başka uçta ise, faşist totalitaryanizmin Platon'a kadar uzanabileceği öne sürülür.⁵⁰ Totalitaryanizm, devletin birer öznesi sayılan bireyleri tek bir düşünce ve ideal sistem üzerine kurulu olarak gören bir yapıdır. Bu sistemin herhangi bir radikal dini veya radikal milliyetçi tema ile harmanlanmış hali ise faşizme daha yakın bir ideolojik pozisyon oluşturur. Bunun Platon ile özdeşleştirilmesi ise Platoncu ideal devletin demokratik bağlamda çoğulcu bir yapıyı reddetmesidir. Eğer şehir devleti demokratik olarak halkın belirlediği kişileri lider olarak seçme eğilimi gösterirse o zaman Platon’a göre, epistemik bilgiye ve yönetme yetisine sahip olmayan kişiler o şehri iyi (eudaimonia) olmaktan çıkarır. Başka bir görüşe göre ise totaliter rejim denen olgu, her türlü ideolojik yapı içerisinde vuku bulabilen bir tarihi

⁴⁸ Heywood, s. 196.

⁴⁹ Otto Bauer, “Faşizm”, **Faşizm ve Kapitalizm**, Rona Serozan (çev.), İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1999, s. 90.

⁵⁰ Peter Davies ve Derek Lynch, **The Routledge Companion to Fascism and the Far Right**, London and New York: Routledge, 2002, s. 89.

uğrak olarak karşıya çıkar. Dolayısıyla, faşizm yalnızca sağ veya etnik üstünlük üzerinden temellenen bir yapı olmak zorunda değildir.

“...Hannah Arendt, ideolojilerin her zaman kendi ‘fikirlerinin’ mantığını içerdiklerini gözlemler. Fikir kendi içinde ideoloji tarafından söylenen mantıklı bir süreç içerir. Arendt, ideolojinin hazır oluşturulmuş, tamamen eklemlenmiş bir metin olmadığını öne sürer; daha ziyade, sıkıştırılmış bir yazılım gibi, bireysel tahsis sürecinde kendini açar. Ancak Arendt, birey ile aktif bir konu olarak ilgilenmez. İdeolojisinin kendisi itici güçtür ve ideoloji bir bireyle karşılaştığında öznelliği ortadan kaldırır: ‘ideolojik düşünce tüm (bireysel) deneyimlerden bağımsızdır’ ve ‘düşüncenin deneyimli ve deneyimsel gerçeklikten özgürleşmesini temsil eder.’...”⁵¹

Arendt’in birey kavramını aktif bir olgu olarak ele almamasının sebebi bireyin manipüle edilme ve duygusal bağlamda totalize olma eğiliminde olması gösterilebilir.

⁵¹ Jochen Hellbeck, “Liberation from Autonomy: Mapping Self-Understandings in Stalin’s Time”, **Popular Opinion in Totalitarian Regimes: Fascism, Nazism, Communism**, Paul Corner (ed.), Oxford University Press, 2009, s. 55.

3. BİR PROPAGANDA ARACI OLARAK SİNEMA VE SOVYET ANİMASYONLARI

Propaganda, iletişimin ve etkileşimin olduğu her dönemde kendisine yer bulmuştur. Fiziksel mücadeleler yerini sözlü savaflara bırakmış ve propagandanın değeri günden güne artmıştır. Sadece iletişim alanıyla değil, tarihsel perspektifi nedeniyle tarihle, toplumla birebir ilişkisi nedeniyle sosyolojiyle, birey üzerinde uygulamaya çalıştığı güç ve manipülasyon sayesinde psikolojiyle ve daha pek çok alanla ilgilidir. Sinemanın politikayla ilişkisi ise iki yönlü olarak düşünülebilir. İlki doğrudan propaganda yapan, didaktik, sanatsal kaygıdan ziyade hedefi önceleyen ve bu nedenle sade bir anlatımı tercih eden propaganda sinemasıdır. İkincisi ise sinemanın sanatsal tarafını ihmal etmeyen, egemen ideolojilerin topluma ve kültüre yansımalarını daha dolaylı olarak konu eden, sinemanın ticari tarafını da ihmal etmeyen politik sinemadır. Zaman zaman iç içe geçebilen ve çok fazla ortak noktası olan bu iki sinema kavramı bu bölümün konusudur. Daha sonra propagandanın animasyonla olan ilişkisi incelenmiş ve tezin temel konusu olan Sovyetler Birliği'ndeki örnekler öncelikli olmak üzere başka ülkelerdeki sinema odaklı propaganda faaliyetleri de araştırılmıştır.

3.1. Politik Sinema

Sinema ve propaganda ilişkisine bakılmadan önce sinemanın politik çerçevesinin ele alınması gerekir. Sinema, ilk ortaya çıktığı dönemde bir eğlence aracı olarak görülse de çok geçmeden egemen ideolojilerin kullandığı bir yayılmacı unsur haline gelmeye başlar. Gün geçtikçe sinemanın gündelik hayata daha fazla dâhil olması, endüstrileşmenin getirdiği ekonomik gücünün daha da gelişmesi siyasetle ilişkisini de genişletir. Eisenstein'in dediği gibi her film politiktir; çünkü filmler ya kurulu düzene hizmet eder ya da onun karşısında yer alır. Apolitik filmler bile suya sabuna dokunmayan tavırlarıyla var olan kurulu düzenin işine yarar ve politik bir tavır ortaya koyar.⁵² Bu nedenle politik sinemanın sınırlarını çizmek çok kolay değildir; fakat politik sinema denince siyasetin filmde söylemsel ya da görsel anlamda kullanılması, izleyiciyi düşünmeye sevk etmesi ve sanatsal bir kaygıyla yapılması anlaşılır. Yani politik sinema tanımında filmdeki

⁵² Onat Kutlar, *Sinema Bir Şenliktir*, İstanbul: Can Yayınları, 1990, s. 145.

öykünün ve işlenen konunun siyasi bir boyut taşıması beklenir. Propaganda sineması ise -tersi olarak- sinemanın politikaya alet edilmesidir.

Ertan Yılmaz, politik sinemanın üç düzeyde ele alınabileceğini belirtir. İlk politik göndermenin doğrudan anlatımda kullanılmasıdır. İkincisi doğrudan anlatımda değil de dolaylı anlatımla yapılan politik göndermedir. Üçüncüsünde ise her iki anlatım da mevcuttur. Yılmaz'ın tartışmalı bulduğu politik sinema kavramı bu üç düzeyde değerlendirilir. Filmlerdeki siyasal olgu, bir başlangıç ya da dayanak noktası vermek üzerine kuruluyken gittikçe bir araca dönüşmüş, ardından da bir amaç olmuştur. Bazı yönetmenler filmlerinde kullandıkları "daha iyi ve yaşanılabilir dünya" özlemini bir çeşit siyasal amaç boyutuna taşımıştır. Dolayısıyla siyaseti kullanış ve ele alış tarzı politik sinemanın ayırt edici özelliğidir. Yılmaz, bu özelliğin politik sinemayı temel amacına yani siyasallaştırmaya götürdüğünü söyler. İzleyiciye yönelik bu tavır, var olan sistemin sorgulanmasına ve sistem için bir çeşit tehlikeye yol açar. Bu durumda Yılmaz'a göre politik sinemanın temel hedefi, mevcut düzenin ve yapının değiştirilmesinin gerektiğini göstermektir.⁵³

Politik sinema kavramı 1960'lı yılların ortalarından itibaren yükselişe geçer. Dünya sinemasındaki Birinci ve İkinci Dünya ülkeleri egemenliğine Üçüncü Dünya ülkeleri de dâhil olmaya başlar.⁵⁴ Bir çeşit "muhalefet" olarak ortaya çıkan ve Üçüncü Dünya ülkelerinin İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki emperyalizm karşıtı duruşlarına dayanan bu sinemaya Üçüncü Sinema adı verilir. İlk olarak Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun *Towards a Third Cinema* (Üçüncü Bir Sinemaya Doğru) isimli manifestolarında kullandıkları bu kavram Birinci ve İkinci Sinema kavramlarını da ortaya çıkarır. Solanas ve Getino'ya göre Birinci Sinema'yı temelde Hollywood oluşturur ve bu sinema -sistemin ideolojisinin bir temsilcisi olduğu için- politik bir sinemadır. Üretim, dağıtım ve gösterim ticari odaklıdır ve sistemin bir parçasıdır. Seyircinin pasif konumda

⁵³ Ertan Yılmaz, **1968 ve Sinema**, Ankara: Kitle Yayıncılık, 1997, s. 10-11.

⁵⁴ Leslie Wolf-Phillips kendi makalesinde Üçüncü Dünya tanımının 1952 yılında Alfred Sauvy tarafından ortaya atıldığını söyler ve bunu da 1972 tarihli Angelos Angelopoulos'un **The Third World and the Rich Countries: Prospects for the Year 2000** kitabına dayandırır. Sauvy'nin Soğuk Savaş'ın en yoğun olduğu dönemde ortaya attığı "Üçüncü Dünya" kavramı iki güç bloğunun dışında kalan ve komünist olmayan dünyadaki gelişmekte olan ülkeler için kullanılır. Wolf-Phillips buna ek olarak 1950'lerde "Üçüncü Dünya" yerine "Üçüncü Güç" kavramının, "az gelişmiş" yerine de "tarafsız/bloksuz" kelimesinin daha çok kullanıldığını söyler. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Leslie Wolf-Phillips, "Why Third World?", **Third World Quarterly**, Vol:1, No:1 (1979), s. 105.

tutulması, bir tüketici olarak görülmesi ve "düşünme" gereksinimi duymaması üzerine kurulu olan yapı, Üçüncü Sinema'nın seyirciyi aktif konuma koyma amacının tam tersidir. Hollywood'un Birinci Sinema'daki öncü ve güçlü konumu onu tek örnek yapmaz. Kendi benzeri diğer ülke sinemaları da aynı sistemin parçaları oldukları için Birinci Sinema'ya dâhil edilebilir. Solanas ve Getino, İkinci Sinema'yı ise Avrupa'daki Yeni Dalga ve Brezilya'daki Yeni Sinema akımlarının kapsamında değerlendirir. Hollywood'a göre daha ileri bir adım olarak görülen bu akımlar, sisteme karşı muhalif bir kimlik olarak ortaya çıksalar da finansal kaynak arayışı ve yasalara uyum çerçevesinde sistemin içinde mücadele etmeye, toplumsal muhalefetten ziyade bireysel sorunlara odaklanmaya ve gittikçe ulusal kimliklerinden kopmaya başlamıştır. Solanas ve Getino'ya göre Üçüncü Sinema, sisteme gerçek bir muhalefet ortaya koyarak devrimci mücadelenin bir parçası olmuş ve bu tavrıyla da İkinci Sinema'dan ayrılmıştır. Manifestoda bu ayrım iki tür film için geçerlidir. İlki, sisteme karşı olan savaşını doğrudan ve açıkça ifade eden militan filmlerdir. Diğerleri ise sistemin asimile edemediği ve sisteme yabancı filmlerdir.⁵⁵ Zeynep Çetin Erus, bu ikinci tip filmlerin Üçüncü Sinema tanımı yapılırken bir esneklik sağladığını söyler. Aynı esneklik coğrafi sınırların belirlenmesi konusunda da vardır. Nitekim manifestoda Üçüncü Sinema örnekleri olarak Birinci Dünya'da yapılan, emperyalizm karşıtı, Üçüncü Dünya'nın tarihi koşullarına vurgu yapan bazı filmler gösterilmiştir. Buradan Hollywood benzeri sinemaların Birinci Dünya'yla sınırlı tutulmaması gerektiği gibi Üçüncü Sinema'nın da Üçüncü Dünya ülkeleriyle sınırlı tutulmaması gerektiği sonucu çıkarılabilir.⁵⁶

3.2. Propaganda Sineması

Propaganda kelimesi köken olarak Latince *propagare* kelimesinden gelir ve bir bahçıvanın bitki filizlerini -yeni bitkiler üretmek için- toprağa dikmesi anlamına gelir. İlk kez sosyolojik anlamda Katolik Kilisesi tarafından kullanılan kavram, “yetiştirilmiş” ya da yapay olarak oluşturulmuş fikirlerin yayılmasını amaçlar.⁵⁷ Fiili olarak eski çağlarda

⁵⁵ Fernando Solanas and Octavio Getino, "Towards a Third Cinema", **Film and Theory: An Anthology**, Robert Stam and Toby Miller (eds), Oxford: Blackwell Publishers, 2000, p. 272-273. Aktaran: Zeynep Çetin Erus, "Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları", **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 27-28.

⁵⁶ Erus, a.g.e., s. 28-29.

⁵⁷ J. A. C. Brown, **Siyasal Propaganda**, Yusuf Yazar (çev.), İstanbul: Ağaç Yayınları, 1992, s. 11.

propaganda faaliyetleri sürdürülse de isim olarak kilise tekelinde kullanılmıştır. Kilisenin propagandayı “somut” hale getirmesi, kitleleri harekete geçirmek için ilerleyen dönemde yapılan faaliyetlere de öncü olur. Siyasal propaganda ise Fransız Devrimi sonrasında rastlar. Propagandaya yönelik ilk faaliyetler devrim döneminde komitelerde, kulüplerde ve meclislerde yürütülür. “İlk propaganda savaşı ve ilk savaş propagandasına” buralarda başlanır.⁵⁸ Kamuoyunu etkileme faaliyetleri halk tarafından benimsendikçe, kitle iletişim araçları geliştikçe ve kentlerde nüfus arttıkça propagandanın faaliyet alanları genişler. Sinemanın keşfiyle ve Birinci Dünya Savaşı ortamıyla birlikte de -kendisine çok uygun bir gelişme sahası bulabildiği için- propaganda teknikleri etkin şekilde kullanılmaya başlanır.

İyi bir propagandanın, planlı ve iş birliği içerisinde koordinasyonlu olarak yürütülmesi gerekir. Farklı kanallardan yapılan yayınlar, birbirlerini teyit etmeli ve birbirlerine zıt olmamalıdır. Bu nedenle propagandanın belli bir merkezden yönetilmesi ve -eğer ticari değil de doğrudan ülke çıkarları için yapılıyorsa- devlet kanalından bir yapı içerisinde gerçekleştirilmesi kontrolün sağlanabilmesi için oldukça önemlidir. Ayrıca, propagandadaki planların esnek olması ve değişen şartlara uyum sağlayabilmesi, olağanüstü durumlarla karşılaşırsa sürecin devamlılığı için kritiktir. Propagandada zamanlama da çok önemlidir. Propaganda için gerekli materyallerin her an kullanılacakmış gibi hazır tutulması ve propagandanın mahiyetine göre bir zaman yönetimiyle insanlara sunulması gerekir. Bu durum propagandanın ikna edici olma gerekliliğine de katkı sağlar. Ayrıca propagandanın hedef kitesinin iyi analiz edilmesi ve bu analiz doğrultusunda yapılacak olan faaliyetlerin de belirlenmesi gerekir. Örneğin kültür seviyesi yüksek bir topluluğa basit ve hızlı bir propaganda yöntemi uygulamak başarısızlıkla sonuçlanır. Hedef kitle incelenirken propagandanın geri tepmemesi için ülkenin politik havası, ekonomik durumu vb. şartları da göz önüne alınmalıdır. Dünyadaki pek çok ülkede propaganda için özel teşkilatlar kurulup daha sistemli ve profesyonel bir faaliyet alanı oluşturulduğu için bu şartların önemi de artmıştır.⁵⁹

⁵⁸ Jean-Marie Domenach, **Politika ve Propaganda**, Tahsin Yücel (çev.), İstanbul: Varlık Yayınları, 1995, s. 26.

⁵⁹ Osman Özsoy, **Politik Propaganda Teknikleri**, İstanbul: Alfa Basım Yayım, 1999, s. 12.

Propaganda, halkı etkilemek için gerçek, yarı gerçek ya da yalan bilgileri simgeler üzerinden yayan, hedefindeki kişilerin ya da grupların inançlarını, davranışlarını ve faaliyetlerini etkilemeye çalışan sistemli bir çalışmadır.⁶⁰ En etkili ve en kalıcı yöntem amaçlanır ve bu doğrultuda çalışmalar ve araştırmalar yapılır. Sadece fikir aşılarmayı değil aynı zamanda eyleme geçirmeyi de amaçlar. Adolf Hitler, propagandanın iki görevi olduğunu söyler. İlki örgüt için destekçi sağlamak, ikincisi ise yeni doktrini anlatmak ve benimsetmektir. Hitler, tek tek kişilerle ilgilenmeyi değil, kitlelerin dikkatini çekmeyi hedefler.⁶¹ Propagandanın zaman, mekân, hedef kitle vb. pek çok değişkene bağlı farklı stratejileri olduğu söylenebilir. Bununla birlikte yaşanan tecrübeler ve gözlemler sonucunda bazı genellemeler yapılabilir. Örneğin Harold D. Lasswell, Birinci Dünya Savaşı'nda yapılan propaganda çalışmaları üzerinden dört temel amaç çıkarmıştır. Bunlar; düşmana karşı olan nefreti harekete geçirmek, müttefiklerin dostluğunu korumak, tarafsız ülkelerle işbirliğini sağlayarak dostluğu sürdürmek ve düşmanı demoralize etmektir.⁶² Jean-Marie Domenach da propaganda konusunda bazı kurallar ortaya atar. Bunlardan ilki propagandanın etkin olabilmesi ve herkes tarafından kolayca anlaşılabilmesi için yalın olması gerektiği üzerinedir. Simge, bayrak, amblem gibi görsele dayalı araçların yanında marş gibi işitsel araçlar da kullanılabilir. Bunlar Domenach'ın bahsettiği birlik ve bulaşma kuralı için oldukça önemli etkenlerdir; çünkü propagandanın yayılması, kişiler arasında toplumun genelini o görüşü benimsediği inancı oluşturularak daha kolay sağlanır. Bunda görsel ve işitsel araçlara ek olarak kitlesele gösteriler, mitingler ve yürüyüşler de önemlidir. Tek bir hedefe yönelik olarak yapılması, etkinliğini ve başarı şansını artırır. Propagandanın basit bir düşünce düzeyinde tutulması ve az sayıda düşünceyle sınırlandırılması ulaşabileceği hedef kitleyi artırır. Olumlu haberlerin büyütölüp abartılması ve sadece propagandada malzeme olabilecek kısımların seçilmesi haberin hedef kitleye karşı daha etkin bir şekilde kullanılmasını sağlar. Domenach, iki kuraldan daha bahseder. İlki, belirlenen propaganda olgularının bıkmadan sürekli olarak yinelenmesini sağlayan tekrar kuralı, ikinci de propagandanın toplumda var olan

⁶⁰ Arsev Bektaş, **Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1996, s. 153.

⁶¹ Adolf Hitler, **Kavgam**, İstanbul: Kamer Yayınları, 1998, s. 161, 179.

⁶² Harold D. Lasswell, **Propaganda Technique in the World War**, New York: Peter Smith, 1938, s. 195.

düşüncelerin içine yerleşerek halkta karşılık bulmuş bir temelden gelişmesini sağlayan “aşılama” kuralıdır.⁶³

Garth S. Jowett ve Victoria J. O'Donnell, *Propaganda and Persuasion* (Propaganda ve İkna) isimli kitaplarında propagandanın nasıl analiz edilebileceğine yönelik bir bölüm hazırlamıştır. Bu on adımlı propaganda analizinde propaganda kampanyasının amacı ve ideolojisi, propagandanın olduğu bağlam, propagandayı yapan kişinin tanımlanması, propaganda organizasyonunun yapısı, hedef kitlesi, medyayı kullanma teknikleri, en üst etki için özel teknikler, çeşitli tekniklere seyircinin reaksiyonu, karşı propaganda ve son olarak etkiler ve değerlendirme dikkate alınır. Jowett ve O'Donnell, en üst etki için özel teknikler adını da bazı alt başlıklarla detaylandırır. İlk başlık izleyicilerin önceliklerinin belirlenmesi üzerinedir. Mesajların mevcut görüş, inanç ve eğilimlere uygun olduklarında daha büyük etkiye sahip olduğunu söyleyen bu görüş, çıkarımlarını Jacques Ellul'un “Propaganda yapan kişi kendi tekniklerini insanoğlunun bilgisi, eğilimleri, arzuları, ihtiyaçları, ruhsal mekanizmaları ve durumları üzerine inşa eder.” sözü üzerinden temellendirir. Propagandacı, arkasında durduğu ideolojiyi izleyici nezdinde güçlendirmek ve bazı durumlarda yeni tutumlar, davranışlar ya da her ikisini de oluşturabilmek için izleyicinin eğilimlerini bağlayıcı veya destekleyici olarak uygular. Yani savunduğu inancı oluşturmak için başka bir inancı kullanır. Siyasi bağlılıkları, ırkçı ve dini tutumları ve diğer derin inanışları değiştirmeye çalışmak yerine propagandaya maruz kalan kişilerin bunlar hakkındaki duygularını dile getirir.⁶⁴

Jowett ve O'Donnell'in diğer başlıklarına gelinirse ilk ele alınan konu propaganda kaynağının güvenilirliğinin değişimi etkileyen önemli bir faktör oluşturmasıdır. Bu güvenilirliğe katkı sağlayan önemli isimler ise bir diğer başlığın konusu olan kanaat önderleridir. Burada Bogart'ın 1995 tarihli bir çalışmasına referans verilerek United States Information Agency (USIA)'nin diğer ülke kanaat önderlerine karşı dikkat etmesi gereken davranışlar üzerinde durulmuş ve kanaat önderlerinin uluslararası politikadaki

⁶³ Domenach, s. 55-79.

⁶⁴ Garth S. Jowett ve Victoria O'Donnell, **Propaganda and Persuasion**, Fifth Edition, USA: Sage Publications, 2012, s. 290, 299.

öneminin altı çizilmiştir.⁶⁵ Başka bir başlıkta yüz yüze iletişimin inanılabilirliği ve güveni sağlamadaki başarısına değinilmiş, ardından grup normlarının, grup içerisindeki kişilerin inançlarını ve davranışlarını nasıl etkilediği, bu kişilerin bir çeşit “sürü psikolojisiyle” nasıl etkin yönlendirilebildiği ve daha kolay propaganda hedefi haline gelebildiği üzerinde durulmuştur. Kitlelerin etkilenebilmesi için ödül ve ceza sisteminin uygulanması da Jowett ve O'Donnell'in bir başka başlığıdır. Bir suçlunun kamuoyu önünde cezalandırılmasının temel nedeni diğer insanları olaya doğrudan şahit tutarak o suça karşı bir mesafe oluşturmaktır. Burada Taliban'ın Afganistan'da zina ile suçlanan kadınları taşlayıp öldürmesi propagandanın ceza unsuru üzerinden kurulmasına örnek olarak verilebilir. Devletlerin bir ülkenin ekonomisini inşa etmek yerine o ülkeyi “yabancı yardım” adı altında geçici “sembolik” desteklerle ödüllendirmesi ise propagandanın ödülü kullanma yöntemi olarak gösterilebilir.⁶⁶

Propaganda and Persuasion kitabında iletişim kaynaklarının kontrolünün ve tekelleşmesinin propaganda yapan kişiye önemli güç kazandığı gerçeği ele alınan başka bir unsurdur. Kontrol tek bir güçte toplandığında verilen mesaj tutarlı ve tekrarlı olursa insanlar üzerindeki etkisi de kalıcı olmaya başlar. Buradan iletişim kanallarının propaganda unsurlarını kullanım yöntemlerine değinmek gerekir. Gücün görsel sembolleri ilk ele alınacak konudur. Bayraklar, anıtlar, yapılar, ideolojik figürler, liderlerin resimleri vb. pek çok sembolik unsur propagandalarda kullanılır. Örneğin Hitler ve Mussolini, Avrupa'nın yeni imparatorları olarak bazı resim ve posterlerde Töton Şövalyesi ve prens olarak temsil edilir. Sovyet sosyalist gerçekçilik sanatı resimlerinde yorulmayan işçiler, cesur Kızıl Ordu askerleri, gayretli okul çocukları ve Sovyet politik ideallerini sembolize eden kendisini adanmış Komünist Parti aktivistleri kullanılır. Stalin de resimlerde –kendi fiziki özelliklerinin aksine- uzun ve yakışıklı bir adam olarak tasvir edilir. Dil ve müzik kullanımı da duyguların uyarılması ve duyuların gücünü ortaya koyması açısından oldukça önemlidir. Ebeveynler, öğretmenler, kahramanlar ve tanrılar gibi otorite figürleriyle ilişkilendirilen “Anayurt”, “Ana Kilise”, “Sam Amca”, “Sevgili Lider” gibi dil kullanımları bir otorite oluşturur. Propaganda, bir amacı ilahlaştırmaya ve

⁶⁵ Tabulardan kaçınılması, saygı duyulan liderlerin eleştirilmemesi ve ulusal gururun gözetilmesi verilen bazı örneklerdir. Bunun yanında Asyalıların kısa boylu oluşunun vurgulanmaması için fotoğraf çekimlerinde Amerikalıların oturması tavsiye edilmiştir.

⁶⁶ Jowett ve O'Donnell, s. 301-302.

karşıtları şeytanlaştırmaya meyilli bir dil kullanır ve bu sözel sembolleştirme duyguları, algıları, yönelimleri ve fikirleri etkiler. Ayrıca, coşkulu vatansever marşlardan protesto şarkılarına kadar çeşitli müzikler ve sözler de önemli propaganda yöntemleri olarak kullanılır.⁶⁷

Propaganda sineması, hedef kitleleri belli ideolojiler çerçevesinde şekillendirmeyi hedefleyen, doğrudan ve tek taraflı bir iletişim yolu seçen, sinemasal bir tartışma ya da yorum gayesi olmayan, sinemayı bir amaç olarak değil bir araç olarak gören sinemadır. Bu haliyle propaganda sineması, politik sinemanın kamuoyu oluşturma ve tartışma ortamı açma hedefinin tersini yapar. Atilla Dorsay, politik sinemanın insana dönük bir yapısı olduğunu, propaganda sinemasının ise sanatın öz ve asıl işlevine ters düştüğünü, insana sırt çevirdiğini, kitleleri "tutsak" bir şekilde gerçeklerden uzaklaştırdığını söyler.⁶⁸ Bu nedenle propaganda sinemasını politik sinemanın bir alt dalı ya da uzantısı gibi değerlendirmek doğru olmaz.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra kitlesel üretimin arttığı, iletişim araçlarının hızlıca geliştiği, basının güçlendiği ve toplumun içinde bu gelişmelerin giderek daha da önemli bir alan kapladığı görülür. Paul Rotha'ya göre sinema ve radyo savaş sonrası Avrupa'daki kitlesel düşüncenin gelişmesinde önemli bir rol oynamış, bu yapının gelişmesinde de propagandanın belirgin bir katkısı olmuştur. Özellikle Rusya, İtalya ve Almanya'daki propaganda yöntemleri hükümetlerin kendi ideolojilerini halka taşımak için eğitim, radyo, sinema, politik platformlar ve basın organlarını yoğun bir şekilde kullandığını gösterir. Rusya'da tüm iletişim kanallarının propaganda amaçlı şekillendiği, Almanya'da Goebbels'in Propaganda Bakanı olarak her türlü kitle iletişim aracını Nazi idealizmini oluşturabilmek amacıyla kullandığı, İtalya'da da devletin basın, radyo ve sinema üzerinde "dolaylı" denetim yaptığı görülmektedir. Devlet mekanizmasının kurduğu ve işlettiği bu yapıda en çok kullanılan araç sinemadır. Rotha, bunun nedenlerini sinemanın belli bir zaman sınırı olmadan sayısız kere insanlara ulaşabilmesine, açıklama

⁶⁷ Jowett ve O'Donnell, s. 302-304.

⁶⁸ Atilla Dorsay, **Sinema ve Çağımız**, 3. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003, s. 42.

ve ifade yeterliliği bakımından sahip olduğu ikna edici ve inandırıcı niteliğe ve kitleler tarafından ortak olarak paylaşılmaya uygun olmasına bağlar.⁶⁹

3.2.1. Sovyet Propaganda Sineması

Sovyetler Birliği'nde propaganda kavramı üç şekilde kullanılmıştır: insanların dünya görüşünü geliştirmek için fikir, değer ve bilgi yaymak (bilgilendirme propagandası); devletlerin ideolojilerini ve ilkelerini açıklamak (siyasi propaganda); devlet karşıtı ya da komünizm karşıtı burjuva propagandasına karşı mücadele etmek (karşı propaganda). Bilgilendirme propagandasında gazete, dergi vb. kitle iletişim araçları vasıtasıyla Sovyet toplumuna otoritelerin bakış açısından bazı fikirler ve konular sunulur. Siyasi propagandada devletin ve partinin hem ülkedeki hem de uluslararası arenadaki faaliyetlerinin bütün detayları konuşmacılar tarafından Sovyet halkına aktarılır. Konuşmacılar, sosyalist ideolojiyi ve siyasi yönelimi sağlamaya yönelik olan bu faaliyetlerini çeşitli işletmelerde, eğitim kurumlarında, kültürel kuruluşlarda, çiftliklerde, sanayi ve teknik okullarda gerçekleştirir. Karşı propaganda ise komünist propagandanın etkisini korumaya çalışan, kapitalist ülkelerin görüşlerinin ve faaliyetlerinin engellendiği, kapitalizmin “çürümesine” ve burjuva ülkelerinin -hem kendi halklarına hem de diğer ülkelerdekilere karşı- suçlarına odaklanan bir çizgide ilerler.⁷⁰

Sovyetler Birliği'nde yönetim, rejimin prensiplerini halka ulaştırmak için kullanabileceği her aracı ve detayı kullanır. Bu yapılanmada ve ideolojinin gelecek nesillere aktarılmasında çeşitli teşkilatlar kurulur. Ağırlıklı olarak çocuklara ve gençlere yönelik yapılan bu çalışmalar okullarda, orduda, çalışma hayatında ve evlerde birbirini tamamlayan faaliyetler olarak uygulanır. Dergi, gazete ve broşürlere ağırlık verilir ve Sovyet medya sistemi geliştirilir. Sovyetler Birliği'nde on tip basın türü vardır ve bunlar partiye, sendikaya, orduya, köylülere ve gençlere yönelik olanlarla diğer yayınlar olarak kullanılır. Sovyet gazetelerinin tirajı çok hızlı bir şekilde artar ve yüzbinlerce kopyaya ulaşır. 1921'de Devlet Gazetecilik Enstitüsü oluşturulur ve basın için profesyonel

⁶⁹ Paul Rotha, **Belgesel Sinema**, İbrahim Şener (çev.), İstanbul: İzduşüm Yayınları, 2000, s. 39-40.

⁷⁰ Д. В. Ложков, «Роль пропаганды в Советском Союзе по проблеме формирования общественного мнения по вопросам советско-американских отношений в 1970-е годы», **Государственное управление Электронный вестник**, 38 (2013), s. 189-190. (D. V. Lozhkov, “1970’lerde Sovyet-Amerikan İlişkileri Üzerine Kamuoyu Oluşturma Konusunda Sovyetler Birliği’ndeki Propagandanın Rolü”, **Kamu Yönetimi Elektronik Dergi**, 38 (2013), s. 189-190)

personel yetiştirilmeye başlanır. 1922’de bir gazete ağı oluşturulur ve 232 gazete onaylanır. Bu sayı 1932’de yaklaşık 7500’e, 1940 yılında ise yaklaşık 8800’e çıkar. Sovyet basınının resmi gazetesi de Pravda’dır.⁷¹

Sovyet yönetimi 1920’ler ve 1930’lar periyodunda edebiyatın ve sanatın yönetimine de büyük önem verir. Yaklaşık kırk beş bin yazar, gazeteci ve editör; yüz binden fazla kültür, siyaset ve eğitim personeli ile on binlerce sanatçı propaganda aktivitelerine katılması için çağrılır.⁷² Sözlü ajitasyon ve propaganda çalışmalarının organize edilmesi için özel bir çaba harcanır ve 1930’ların sonunda yüz on iki binden fazla insan sözlü propaganda çalışmalarına katılır. “Her Bolşevik Bir Ajitatördür” kullanılan ilk sloganlardan biridir. Sıradan parti üyelerinin, Komsomol⁷³ üyelerinin ve parti dışı aktivistlerin kurduğu propaganda ordusu, insanları sadece sözle değil kişisel ilişkiler üzerinden de ikna etmesi için seçilir. Bu nedenle kendisi için belirlenen bölgedeki insanların kişisel ihtiyaçlarından ve sorunlarından, ayrıca çalıştığı fabrikadaki ya da kolektif çiftlikteki şartlardan da haberdar olması beklenir.⁷⁴

Kitleleri hem eğiten hem de mevcut siyasal düşün yapısını kazandıran propaganda çalışmalarında sanat ise, devlet eliyle yürütülen, sosyalist yapı için verilen savaşta ve sınıf çatışmasının ön saflarında kullanılan bir araç olarak görülür. Toplumsal amaçlara ve isteklere yanıt verir. Eisenstein’in de belirttiği gibi devlet nezdinde sanatın metalürji biliminden ya da malzeme işleyiminden bir farkı yoktur.⁷⁵ Bu nedenle filmlerde de Sovyet halkına içinde bulundukları siyasi ortamı tanıtmak ve karşıt güçleri kötüleyerek var olan devlet otoritesini korumaya almak birincil amaçtır. Burada sinemanın evrensel

⁷¹ Ю. А. Поляков, **История СССР с древнейших времен до наших дней**, Т: VIII, Москва: Издательство «Наука», 1967, s. 653. (Yu. A. Polyakov, **Eski Zamanlardan Günümüze SSCB Tarihi**, Moskova: Publishing House "Science", 1967, s. 653) Aktaran: Чогандарян Марина Георгиевна, Методы, «Способы И Приемы Советской Пропаганды В 1920–30-Е Гг. Хх В.», **Теория И Практика Общественного Развития**, 4 (2013), s. 182. (Chogandaryan Marina Georgievna, “1920-1930 Yıllarında Sovyet Propagandasının Teknikleri, Metotları ve Modları”, **Sosyal Gelişimde Teori ve Pratik**, 4 (2013), s. 182)

⁷² В.А. Невежин, «Если завтра в поход...»: подготовка к войне и идеологическая пропаганда в 30-х – 40-х годах., М.: Яуза Эксмо, 2007. (V. A. Nevezhin, “**Yarın Bir Mücadeleyse...**”: 30’lu ve 40’lı Yıllarda Savaşa ve Propagandaya Hazırlık, Moskova: Yauza Eksmo, 2007) Aktaran: Георгиевна, s. 182. (Georgievna, s. 182)

⁷³ Sovyetler Birliği Komünist Partisi’nin gençlik yapılanmasıdır. Erkek üyelerine Komsomolets, kadın üyelerine Komsomolka denir.

⁷⁴ Георгиевна, s. 182. (Georgievna, s. 182)

⁷⁵ Sergey M. Eisenstein, **Sinema Sanatı**, Nilgün Şarman (çev.), İstanbul: Payel Yayınevi, 1993, s. 25.

yapısı, kolaylıkla taşınabilir ve çoğaltılabilir olması, dil sorununu ortadan kaldıran görsel gücü ve okuma yazma bilmeyen halka bile istenilenin aktarılabilmesini sağlaması önemli özellikleridir.

1917’de gerçekleşen ve proletaryayı öne çıkaran Ekim Devrimi, bir ülkenin yönetiminin ilk defa tamamen sosyalizm olgusu çerçevesinde inşa edilmesini sağlar. Kleinhans, Marksistlerin iktidarı ele geçirmesiyle birlikte eğlenceye karşı eğitimi, radikal biçime karşı geleneksel biçimi, belgesele karşı dramayı, görsel iletişime karşı edebiyatı, yabancıya karşı yerli modelleri, etnik milliyetçiliklere karşı ulusal kültürü, dine karşı sekülerliği, kentliye karşı köylüyü ve popüler seyirciye karşı entelektüel yaratıcıları öne çıkaran yaklaşımın hem kuramsal olarak hem de pratik olarak gündeme geldiğini söyler.⁷⁶ Devrimden hemen sonra 1918 yılında ajitasyon trenleri sefere başlar. Propaganda amacıyla kullanılacak bütün donanımlara sahip olan bu trenler ülkenin en ücra köşelerine kadar gider. Trenlerin iki amacı vardır. İlki trenlerde bulunan ekipmanlar yardımıyla gidilen yerlerin kayda alınması, ikincisi ise halk için film gösterimleri düzenlenmesidir. Bu seferler sonunda çekilen filmler Moskova’ya ulaştırılır ve burada kurgulanır. 1922 yılında dağınık durumdaki sinema komitelerini bir araya getiren hükümet, bunları devlet sineması anlamına gelen Goskino adı altında birleştirir. Bir anda tekel olan kurum, yapım, dağıtım ve kiralama işlerinde alternatifsiz hale gelir.⁷⁷ Sovyet sineması, 1920’lerin başında kazandığı ünü zamanla kısa sürede kaybeder. Sesin sinemada kullanımının bu gerilemede büyük payı olsa da asıl önemli neden Rusya’da 1930’larla birlikte başlayan siyasi değişimlerdir. Hükümet, yoğun sanatsal temelli, ticari olarak başarılı ve siyasi anlamda “doğru” filmler üretilmesini ister; fakat zamanla pratikte bu üçayağın da olduğu filmler üretmenin mümkün olmadığı anlaşılır. Böylece filmin başarısı ve halk tarafından benimsenmesi birincil öncelik olurken diğer sanatsal ve deneysel çalışmalar “kusurlu” görülür. Stalin’in “Kültür Devrimi”yle birlikte sanatçıların belli ilkeler ve kalıplar içinde üretim yapması dikte edilir. 1934 yılında Sosyalist Gerçekçilik akımının devleti resmi sanat uygulaması olarak ilan edilmesi de bu dönemin

⁷⁶ Chuck Kleinhans, “Marksizm ve Film”, *Sinecine*, Özgür Yaren (çev.), Cilt:1, No: 2 (2010), s. 110.

⁷⁷ Nilgün Abisel, *Sessiz Sinema*, İstanbul: Om Yayınları, 2003, s. 212-214.

bir sonucudur. Böylece sanatçıların devlet düzeninin dışında hayatlarını sürdürmesi ve eser üretmesi imkânsız hale gelir.⁷⁸

Sovyet sinemasında yirmili yılların filmleri devrimdeki kitleleri ana eksenine koyarken, otuzlu yıllarda bu durum devrimdeki insanın öne çıkarılmasına evrilir. Otuzlu yılların sinemasının, insan odaklı yapısıyla, kişisel karakterlerin ve karmaşık gelişmelerin gösterilmesiyle, sinematografik çözümlemelerin daha yoğun olmasıyla yirmili yıllardan daha ileri bir sinema olduğu söylenebilir; fakat yirmili yıllar da devrimin ve kitlenin bütünsel resmini gösterebilmesi, hareketi ve mücadeleyi daha güçlü aktarabilmesi açısından üstündür.⁷⁹

Sinemadaki iktidar mücadelesi aslında sinema işçilerinin mesleki örgütleri⁸⁰ vasıtasıyla 1917’de başlar; fakat Sovyet sineması, fotoğrafik ticaretin ve endüstrinin Halk Eğitim Komiserliği’ne (Narkompros) devri hakkındaki kararnamenin Lenin tarafından imzalandığı 27 Ağustos 1919 tarihinde resmi olarak doğar.⁸¹ Halk Eğitim Komiserliği tarafından 1919 yılında yayınlanan “Sinematograf” derlemesinde “burjuva” sinemasının toplumsal rolü üzerine pek çok tespit yer alır. Sinemanın süslenmiş ve basitleştirilmiş yöntemlerle seyircilerin beyinlerini ve kalplerini yozlaştırdığını anlatan bu yazı, sinemanın sadece zihinleri ve ahlakı köreltmekle kalmadığını, kitleleri bencil ve pasif bir duruma getirdiğini, böylece sömürücü ve köleleştiren sınıfa da hizmet ettiğini söyler. Sinemanın eğiten ve kitleleri aydınlatan tarafını ön plana çıkararak kendisine yüklenen görevlerin altından kalkabileceğini, bunu yaparken de sinemacıların ortak ve enerjik bir çaba göstererek sinemayı gerçek bir sanat haline getirmeleri gerektiğini anlatır. Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko gibi isimler bu ilkeler çerçevesinde gelişen Sovyet sineması içinde gelişmişlerdir. Bu nedenle, 1920’li yıllarda devrimci sinemanın gelişimi ve yükselişi Leninizm’in etkisine, öğretisine, bilimsel buluşlarına ve devrimci halkın

⁷⁸ Peter Kenez, “Stalin Dönemi Sovyet Sineması”, **Dünya Sinema Tarihi**, 2. Basım, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008, s. 446.

⁷⁹ Karaganov, s. 104.

⁸⁰ Bu örgütler OKO (dağıtımçıların, gösterimcilerin ve yapımcıların bir federasyonu), Sinema Sanatı İşçileri Birliği (yaratıcı işçiler – “sinema aristokrasisi”) ve çoğunlukla projeksiyoncu proletaryadan oluşan Sinema-Tiyatro İşçileri Birliği’ydi. Bkz: Natalia Nussinova, “Sovyetler Birliği ve Rus Göçmenler”, **Dünya Sinema Tarihi**, 2. Basım, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008, s. 197.

⁸¹ Nussinova, s. 197.

toplumsal pratiğinin keşiflerine dayanır.⁸² Bunun yanında devrim öncesi sinemasını bir miras olarak gören ve korumaya çalışan bir grup da vardır. Bu sinemacılar ülkelerinden göçmek zorunda kalarak başta Avrupa'nın çeşitli şehirleri olmak üzere Hollywood'a kadar uzanan zorunlu bir yolculuğa çıkarak gittikleri ülkelerde tutunmaya çalışır.⁸³

Lenin için sinemadan yararlanma sorunu devrimin zafer kazanmasından ve sosyalizmin uygulanmaya başlamasından sonra özel bir önem kazanır. Sinema kitlelere nüfuz etme konusunda çok başarılıdır ve bunun farkında olan Lenin, filmleri emekçi kitlelerin sosyalist eğitimi için kullanmak ister. Sinemanın izleyiciyi siyasal yaşamdan ve güncel sorunlardan uzaklaştıran “burjuva zevki” filmlerden arındırılması gerektiğini söyler. Böylece sinema, Komünist Parti'nin programında işçilerin ve köylülerin eğitilmesi ve geliştirilmesi için kullanılacak olan araçlardan –kütüphaneler, okullar, üniversiteler, konferanslar vb.- biri olarak gösterilir. Sinema, propaganda amacıyla kullanıldığından dolayı belli kurallar çerçevesinde kullanılır; çünkü propagandanın ters amaçlar için kullanılmasının önüne geçilmek istenir. Bu nedenle Lenin, sinemanın deneyimli Marksistlerin ve edebiyatçıların yer aldığı bir denetleme mekanizmasına tabi olması gerektiğini söyler.⁸⁴

Paul Rotha, dönemin Sovyet sinema filmlerinin eğitici ve bilinçlendirici bir misyon üstlendiğini ve bu filmlerin üretim amaçları doğrultusunda bazı sınıflara ayrılabilceğini belirtir. İlk sınıfta Devrim öncesindeki ve sonrasındaki hayata yönelik genel konuların ele alındığı filmler vardır. Dram, komedi, melodram vb. türlerdeki bu filmler, Çar dönemindeki zorlukları ve zulümleri göstererek Sovyet döneminin kazanımlarını ön plana çıkarmayı amaçlar. İkinci sınıftaki filmler hükümet destekli eğitimsel, bilimsel ve kültürel filmleri de içine alan yapımlardır. Öğretici filmler, endüstri, tıp, coğrafya gibi alanlarda olabildiği gibi mühendisler ya da ordu çalışanlarına yönelik mesleki filmler de olabilir. Üçüncü sınıfta haftanın olaylarının anlatıldığı ve ülkedeki lideri popülerleştirme amacı taşıyan haber filmleri gelir. Son sınıfta ise çocuk filmleri vardır. Hükümet tarafından her bir sınıf için senaryo grupları ve bilgi büroları

⁸² Karaganov, s. 89-91.

⁸³ Nussinova, s. 198-199.

⁸⁴ Aleksandr S. Karaganov, “Sinema ve Devrim”, **Edebiyat ve Sinemada Yaşayan Lenin**, İsmail Yerguz (çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009, s. 82-85.

kurulur. Merkez büronun kontrolü altında sürdürülen bu çalışmalar mevcut hükümetin çizgisiyle paralel ilerlemek ve hükümetle uyum içinde çalışmak zorundadır.⁸⁵

Troçki, sosyalizmin ancak belli bir kültür seviyesinin üzerine inşa edilebileceğini ve bu nedenle işçi sınıfının kültür seviyesinin yükseltilmesi gerektiğini söyler. Zaten devrimle birlikte kültür seviyesinin düşüklüğünden gelen bir utanç ve buna bağlı olarak bir kendini geliştirme arzusu söz konusudur. Troçki, işçiler arasındaki bu kültür açlığını devrimin en büyük başarılarından biri olarak görür.⁸⁶ Sinema bu kültürel gelişim için önemli bir araçtır. Troçki, sinemayı -daha önce halkı uyutmak için kullanılan- dinin ve içkinin rakibi olarak öne sürer. “Anlamsız” dini ritüellerin sadece eleştiri yoluyla ortadan kaldırılamayacağını, sinemanın eğlendirici, eğitici ve hayal gücünü uyandıran yapısının insanları kilisenin kapısından uzak tutacağını ve bu nedenle sinemaya ne pahasına olursa olsun sahip çıkılması gerektiğini dile getirir.⁸⁷ Sinemanın bu şekilde kullanılması Stalin döneminde yoğun bir şekilde artar ve bu gücün farkına varan Hitler ve Mussolini gibi diğer devlet adamları da benzer uygulamaları hayata geçirir.

Agitka türü, Sovyet filminin stilistik gelişimi üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir. Malzemenin görsel sunumundaki ekonominin ve dinamizmin temeli kurgu prensiplerinde gelişir. Eisenstein daha sonra buna “dinamik montaj” der. Agitka, mesajını tamamen basit ve görsel yollarla iletmek zorundadır; çünkü seyircinin ilgisini çekmeli, onlarda dinamizm ve güç izlenimi bırakmalıdır. Bu ilkeler, Kuleshov'un teorik öğretilerinde ve Film Okulu atölyesinde; Vertov'un Sine-Göz (Kinoglaz) grubunun manifestosunda ve belgesellerinde; Shub, Eisenstein, Pudovkin ve diğerlerinin filmlerinde farklı yollarla somutlaşmıştır.⁸⁸ Sovyet montaj yönetmenlerinin propagandanın ne olduğu ve neyi başarabildiği üzerindeki anlayışları Batı'dakinden çok daha zengindir. Kültürel ve tarihsel nedenlerden ötürü Sovyetler Birliği'nde propaganda, Batı'da olan ve hala devam eden olumsuz ahlaki ve politik çağrışımları yaratmaz. Sovyet otoritelerinin ve özellikle Marksist dünya görüşüne sahip olan pek çok Sovyet sanatçının -Eisenstein, Pudovkin, Vertov gibi- propagandayla ilgili görüşü pozitifdir. Onlar

⁸⁵ Paul Rotha, **Sinemanın Öyküsü**, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000, s. 147-148.

⁸⁶ Lev Troçki, **Gündelik Hayatın Sorunları**, Yılmaz Öner (çev.), İstanbul: Yazın Yayıncılık, 2000, s. 182.

⁸⁷ Troçki, s. 38.

⁸⁸ Richard Taylor, **The Politics of Soviet Cinema 1917-1929**, Cambridge: Cambridge University Press, 1979, s. 56.

propagandayı yeni Sovyet toplumunun inşasında katkıda bulunabilecekleri temel ve yapıcı bir parça olarak görür.⁸⁹ Fakat zamanla otoritelerle sanatçılar arasında propagandanın uygulanışı açısından bazı ayrımlar çıkar ve Stalin dönemiyle birlikte sanatçılar sansürle ve devlet baskısıyla uğraşmak zorunda kalır.

Griffith'in *Intolerance* (1916) filmi Sovyetler Birliği'nde 1919 yılında ilk kez gösterildiğinde -Griffith'in filmleri Batı'daki haliyle gösterilmemesine ve ideolojik ve politik nedenlerle tekrar kurgulanmasına rağmen⁹⁰- sadece yeni ortaya çıkan "montaj yönetmenleri" arasında değil bütün Sovyet film endüstrisinde çok büyük yankı uyandırır. Lenin de filmden çok etkilenir ve Griffith'in Sovyet film endüstrisinin başı olmasını ister.⁹¹ Lenin'in bu arzusu Griffith'in sinemada paralel kurguyu çok iyi kullanması nedeniyle değil sinemayı çok iyi bir politik ajitasyon malzemesi olarak kullanması sayesinde. Lenin, bu etkinin Sovyet sinema endüstrisinde de başarılmasını arzu eder.⁹²

1922 yılının başlarında Lenin, gişe gelirlerini arttırmak ve Sovyet film endüstrisini gelecek dönemde finanse edebilmek amacıyla çok sayıda yabancı film ithal etmeye karar verir. Böylece eğlenceli, müstehcen ya da karşı devrimci olmayan, popüler ve ticari yabancı filmler gösterilir; fakat bu gösterimler sırasında bir tane kısa eğitim ya da propaganda filmi gösterilme şartı konur. Lenin, kitleleri sinemaya çekecek olan şeyin sinema olduğunu; fakat akılda kalacak olanın ise eğitim filmleri olacağını düşündüğü için yabancı film gösterimlerine çok aldırış etmez.⁹³ Sovyetler Birliği, sonraki yıllarda -Amerikan filmleri de dâhil olmak üzere- film ithal etmeye ve yabancı üslupları taklit etmeye devam eder. 1920'lerin ortalarından itibaren ise kompozisyona ve montaja dayalı -ülke içinde pek karşılık bulamasa da ülke dışında etkili olan- bir "Rus üslubu" gelişir. Stalinist rejimin güçlenmesi ve sinemaya diyalogun gelmesi ise montaj sinemasını sekteye uğratarak yerine Sosyalist Gerçekçilik üslubunu getirir. Yabancı film ithalatı

⁸⁹ Russell, s. 65.

⁹⁰ Örneğin film içindeki yazılar tekrar düzenlenir ve Hristiyan epilog kaldırılır. Michael Russell bu durumun çift taraflı olduğunu, Sovyet filmlerinin de Batı'da gösterildiğinde benzer ideolojik ve politik nedenlerle tekrar düzenlenip sansürlendiğini verdiği dipnotla belirtir.

⁹¹ William M. Drew, **D. W. Griffith's Intolerance: Its Genesis and Its Vision**, London: McFarland, 1986, s. 139. Aktaran: Michael Russell, **Soviet Montage Cinema as Propaganda and Politic Rhetoric**, Doctor of Philosophy, The University of Edinburgh, 2009, s. 42.

⁹² Russell, s. 42.

⁹³ Nicholas Reeves, **The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?**, London, New York: Continuum, 1999, s. 62.

durur ve aykırı düşünceler bastırılmaya başlanır.⁹⁴ Sansürün artmasıyla birlikte film üretmek de gittikçe zorlaşır. Stalin, 1930’lu yılların sonundan öldüğü tarih olan 1953’e kadar baş sansürcü olarak üretilen bütün filmleri izler, film isimlerine müdahale eder, senaryoları inceler, gözde yönetmen ve oyuncularını destekler. Sinemayı tamamen kontrolü altına alır. Yönetmen, Stalin’e göre senaryodaki talimatları uygulayan bir teknisyendir. Bu dar bakış açısı nedeniyle dönemin pek çok sinemacısı sinemadan uzaklaşır.⁹⁵ Örneğin Eisenstein, Sosyalist devrimin yanında olmasına ve filmlerini de bu doğrultuda oluşturmasına rağmen, yapmaya çalıştığı sinemayı salt bir propaganda aracına dönüştürmeyi reddeder. Doğrudan parti sözcülüğü yapan filmler yerine halkta devrimci düşünceler oluşturabilecek, sanatın biçimlerini ve yöntemlerini de kullanabilecek çalışmalar üretilmesi gerektiğini dile getirir. Bu nedenle Sovyet otoriteleriyle ters düşer.⁹⁶ Kendisinden istenen, sanatı ikinci plana atan ve onu ideolojik bir aygıt olarak gören çalışmalar üretmesidir; fakat o sanatsal kaygılardan ödün vermek istemez.

Sosyalist Gerçekçilik, sadece bir takım sanatsal kurallar olarak değil aynı zamanda bir ideoloji olarak ortaya çıkar. Bu sanatsal ilkelere bağlı olan kişiler sosyal ve politik hayatın getirdiği fikirlere de bağlılık gösterir. Hem sanatın hem de gerçekliğin resmi anlayışı Sosyalist Gerçekçilik’in üç ilkesiyle ortaya çıkar: partizanlık (partiinnost), ulusçuluk (narodnost) ve sınıfçılık (klassovost). Partizanlıkta, tüm deneyimler Komünist Parti düşüncesinin filtresinden geçirilir ve bu deneyimlerin Parti düşüncesiyle uyumuna bakılır. Parti’nin dışında sanat var olamaz. Bu nedenle, sanatın Parti doktrinin reklamını yapması kaçınılmaz olur. Sosyalist Gerçekçilik; Parti, ulus ve sınıf üçgeninde, fabrikasyon bir ulusal birliğin özünü temsil eder.⁹⁷ İşçilere, köylülere ve “sıradan” insana hitap etmeyen sanatın etkisiz ve “kusurlu” olduğu inancının bir yansıması olarak doğar.

Sosyalist Gerçekçilik, sanatsal anlayışı yönlendirmek için üç prensip ortaya koyarken, sanatı da zamanla iç içe geçmiş üç ilişki ile değerlendirir. İlkinde, sanatçı yalnızca modern Komünist devlete uygun olan ulusal gelenekleri uygulamalıdır. Sanatçı

⁹⁴ Geoffrey Nowell-Smith, "Sosyalizm, Faşizm ve Demokrasi", **Dünya Sinema Tarihi**, 2. Basım, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008, s. 386.

⁹⁵ Kenez, s. 449.

⁹⁶ Giorgio Vincenti, **Sinemanın Yüz Yılı**, Engin Ayça (çev.), İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 1993, s. 39.

⁹⁷ Gabriel M. Paletz, "Socialist Realism", **Critical Dictionary of Film and Television Theory**, Roberto E. Pearson and Philip Simpson (Ed.), London and New York: Routledge, 2001, s. 569.

toplumun bugünkü başarısını kavramak ve Komünizmin kaçınılmaz zaferini sağlamak zorundadır. Sosyalist Gerçekçilik, sanatın ayrılmaz bir şekilde hükümete bağlanmasını sağlar ve şu anki politikayı aydınlatır. Aynı şekilde siyaset de sanatta gerçekçi temsilleri belirler. Sosyalist Gerçekçilik'te üçüncü zaman ilkesi ise, geçmişin, şimdinin ve geleceğin toplumlarını birleştirmede sanatın ve politik gücün karşılıklığını doğrular. Sosyalist Gerçekçilik, öğretilerinin gelecekte gerçekleşmesini sağlamak için döngüsel bir şimdiki zaman yaratır. Sosyalist Gerçekçilik'te devlet kültürü talep eder. Dahası, kültür konularının özümsemesinde, tarzın dikte edilmesinde ve tamamen mutlak otoriteye entegre edilmesinde, devlet sanat haline gelmiştir.⁹⁸ Sosyalist Gerçekçilik'in Sovyet sinemasına dayatılması ve ideolojinin sinemaya çok fazla dâhil olması, sistemin korunmasına yönelik bir önlem olarak da düşünülebilir. Tehdit olan toplumlar da ideoloji bir savunma mekanizmasıdır.

İkinci Dünya Savaşı döneminde Sovyet sineması Sovyetler Birliği'ne bağlı ülkelerde daha fazla kontrolcü ve propagandacı bir tavır izler. Hitler'in 1941'de Sovyetler Birliği'ne saldırmasıyla birlikte Sovyet sinema endüstrisi hızlı bir şekilde harekete geçirilir ve eldeki kaynakların çoğu belgesel filmlere ayrılır. Ünlü yönetmenler haber filmlerini kurgulamaları için ikna edilir ve stüdyolar çekilmekte olan filmleri savaş sahneleri ekleyerek değiştirmeye başlar. Uzun metraj filmlerin hem maliyetli olması hem de çekim sürecinin uzun olması stüdyoları kısa film yapmaya yönlendirir. 30'lu yıllarda yoğun olarak çektirilen, sabotajcılar ve vatan hainleri gibi iç düşmanları konu alan filmler, 40'larla birlikte yerini dış düşmana, yabancılara ve ajanlara bırakır. Cephedeki kahramanlıklar öne çıkarılırken cephe gerisinden de genellikle kadınları konu alan, sadakat, dayanıklılık, özveri gibi erdemleri ön plana çıkaran filmler yapılır. Özellikle Nazilere karşı yapılan filmlerde Sovyetler Birliği'ne dâhil olan ülkelerin ortak bir düşmana karşı savaştığının ve birlik olunması gerektiğinin altı çizilir. Peter Kenez'e göre savaş dönemi, yakın geçmiş ve gelecek dönemler dikkate alındığında bir "özgürlükler vahası" gibi değerlendirilebilir. Rejim, bu dönemde sanatsal çalışmalara belli ölçüde izin verir; fakat savaş sonrasında eski baskıcı dönem yeniden başlar. Stalin, savaş sırasında zayıflayan ideolojik kontrolü yeniden kurma amacıyla bazı adımlar atar; fakat bu talepler ve yapılan müdahaleler baskıyı arttırdığı ve üretimi zorlaştırdığı için sinema endüstrisini

⁹⁸ Paletz, s. 570.

durma noktasına getirir. Bürokratik müdahaleler, tek boyutlu politik mesajlar, görüntünün ve yönetmenin arka plana atılarak bireysel üslubun bitirildiği “demir senaryo” uygulaması sinemaya zarar verir. Stüdyoların boş kaldığı, genç yönetmenlerin kendilerini geliştirme olanağı bulamadığı, yılda ondan az filmin üretildiği bu dönemde sinemalarda savaş zamanından kalan filmler gösterilir. Stalin’in 1953’te ölümüne kadar bu şekilde devam eden “kısırlık”, siyasal düzendeki değişikliklerin ardından yerini canlılığa bırakır. Geçmişte çalışmalar üreten yönetmenler tekrar sahaya döner ve yeni yönetmenlerin ortaya çıkışı da hızlanır. Sovyet sineması 1920’lerdeki prestijini tekrar kazanamasa da filmler tekrar izlemeye değer olur ve kültürel yaşama olumlu katkılar yapar.⁹⁹ Thaw¹⁰⁰ adı verilen bu dönem sadece sinemada değil diğer sanat alanlarında da etkisini gösterir. Sosyalist gerçekçiliği reddetmeyen, ona daha yumuşak ve bireysel bir bakış açısıyla yaklaşan Thaw, 1960’ların sonuna kadar etkin bir şekilde sürer. Tanınmış yönetmenlerin yeni çalışmalarının yanı sıra Andrei Tarkovski ve Andrei Konchalovsky gibi genç sinemacıların ortaya çıkmasına da imkân verir. Yıllık film üretimi 1950’li yılların başında on filmde azken on yıllık süreçte yüz filme yükselir. Sovyet sineması tekrar dünya sahnesine çıkarken uluslararası arena da önemli ödüller kazanmaya başlar. Stalin döneminde Batı sinemasıyla kopan bağlar 1959 yılında düzenlenmeye başlayan Moskova Film Festivali’yle tekrar onarılmaya çalışılır. Yönetmenler, 1920’lerin Sovyet sinemacılarının yanı sıra İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası gibi akımları ve Bergman, Kurosawa gibi yönetmenleri örnek alır; fakat 1960’ların sonlarında başlayan film yasaklarıyla ve sansürlerle Thaw dönemi sona erer. Ardından gelen ve 1980’lerin başlarına kadar süren durgunluk döneminde bazı yönetmenlerden meslekten men edilirken yüzden fazla film de yasaklanır. Böylece Thaw süresince geliştirilen eleştirel yeni gerçekçilik anlayışı uzun süreli olamadan ortadan kaybolur.¹⁰¹

3.2.2. Diğer Propaganda Sineması Örnekleri

Tarihte propaganda sinemasını daha çok totaliter rejimler kullanır ve bunların başında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ile Nazi Almanyası gelir. Nazi

⁹⁹ Kenez, s. 447-455.

¹⁰⁰ Adımı 1954 tarihli Ilya Ehrenburg’un eserinden alır.

¹⁰¹ Vida Johnson, “Thaw’dan Sonra Rusya”, **Dünya Sinema Tarihi**, 2. Basım, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008, s. 722-727.

döneminde Hitler ve Propaganda Bakanı Joseph Goebbels sinemanın gücünü keşfeder ve sinemanın duyguları arttırıp zihinsel faaliyetleri durgunlaştıran, yanılsamalar oluşturup "tutsak" izleyiciler yaratan tarafını fark eder. İktidara geldikten sonra uluslararası boyutta tanınan sinemasını önce sanatsal öncülerden, daha sonra da profesyonellerden ve teknik uzmanlardan arındırır. 1500'den fazla Yahudi sinemacı ülkeden kaçır ve yerine "itaatkâr" fakat "yeteneksiz" sinemacı geçer. Ardından Goebbels'in "Alman sinemasını temelden ıslah etme" çabası devreye girer. Goebbels, sinemanın hem devlet amaçlarına hizmet etmesi hem de kişisel gereksinimleri karşılaması gerektiğini, politik fikirlerin estetik ve etkileyici bir güç kazanmasının önemini anlatır. Bu doğrultuda ortaya çıkan filmlerden ikisi Leni Riefenstahl'ın çalışmalarıdır. İlk film *Triumph of the Will/İradenin Zaferi* (1935) bir "sözde" belgeseldir. Parti toplantılarını, tören ve gösterileri, Nazi birliklerinin geçit törenlerini gösteren filmde Hitler ve parti üyelerinin yanı sıra işçiler, çiftçiler ve vatandaşlar da yer alır. Büyük bir ekiple gerçekleştirilen film bir çeşit kahramanlık destanı ve anıtsal bir eylem ortaya koyar. Rentschler'in ifadesiyle "bir kamera ordusu için sahnelenen modern bir medya olayı"dır. Riefenstahl'ın ikinci filmi ise 1936 Berlin Olimpiyatları'nı ele alan *Olympia* (1938) filmidir. Führer'in "klasik bir ilah" pozisyonuna konulduğu bu filmin giriş kısmındaki sekans Yunanistan'ın Zeus Tapınağı'ndan başlar ve Berlin'de Hitler'in profil görüntüsünde biter. Artık Führer bir çeşit "ulu varlık" statüsündedir.¹⁰² Dönemin teknik şartları düşünüldüğünde oldukça gösterişli olan bu film, Nazi propagandasının ve devlet ideolojisinin hem kendi ülkesine hem de diğer ülkelere yayılması için önemli bir araç olarak görülebilir.

Hitler, propaganda kuramını beş madde halinde listeler. İlki, soyut kavramlardan kaçınarak somut kavramların öne çıkarılması ve hedef kitlenin duygularına hitap edilmesidir. İkincisi, tarafsızlığı reddedip, kısa ve belirli fikirlerin klişe ifadelerle sürekli tekrar edilmesidir. Üçüncüsü, tartışmanın sadece bir yönünün ortaya koyulması ve dağıtılmamasıdır. Dördüncüde düşmanların sürekli olarak eleştirilmesinin zorunluluğunu söyler. Son olarak da özellikle yermek için belirli bir düşman yaratılması gerektiğinin altını çizer.¹⁰³ Hitler, bu propaganda yöntemlerini yoğun bir şekilde kullanarak Alman

¹⁰² Eric Rentschler, "Almanya: Nazizm ve Sonrası", **Dünya Sinema Tarihi**, 2. Basım, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008, s. 429-430.

¹⁰³ Adolf Hitler, **Kavgam**, İstanbul: Kum Saati Yayınları, 2002, s. 161.

ırkının üstünlüğünü ve diğer devletlere egemen olması gerektiğini kitlelerle paylaşır. Kurduğu teşkilat, sendikalardan gençlik örgütlerine kadar faaliyetler gösterip onların desteklerini alır. Basının ve ordunun da desteğini aldıktan sonra bir taraftan muhalifleri susturmak ve sindirmek için çalışırken diğer taraftan beyin yıkama faaliyetlerine girer. Eğitim alanında Alman ırkı üzerine bazı tarihsel derslerin eklenmesinin yanı sıra askeri dersler de verilmeye başlanır. Gençlerin Nazi ilkelerini öğrenmesi ve uygulaması iktidarın geleceği için elzemdır. Bu nedenle okullarda ve örgütlerde törenler, mitingler, bayraklar ve marşlar vasıtasıyla ilkeler sembolleştirilir ve askeri disiplin anlayışı geliştirilir. Sinema da propaganda için bir araç olarak görüldüğünden dolayı sanatsal kaygılarından arındırılır ve ideolojinin yayılması, halkın yönlendirilmesi ve rahatlatılması amacıyla kullanılır.

Propagandanın Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte etkin bir şekilde kullanılması, propagandaya yönelik ilgiyi arttırarak çeşitli tekniklerin gelişmesini ve büyümesini sağlar. Bu etkin kullanımda başı çeken Amerika Birleşik Devletleri, kullandığı yöntemlerin kendisine geri dönebileceğini öngörerek 1937 yılında Propaganda Analizi Enstitüsü'nü kurar. Ağırlıklı olarak Nazi Almanyası'na yönelik çalışmalar üretilen bu enstitüde propagandanın fark edilip reddedilmesi ve eğitim amaçlı bazı ilkeler oluşturulması üzerine çalışmalar yapılmıştır. Bu enstitüde ortaya çıkarılan ve Alfred McClung Lee ile Elizabeth Briant Lee tarafından derlenen *The Fine Art of Propaganda* (Propagandanın Güzel Sanatı) isimli eser, bazı yeni çıkarımları yedi teknik üzerinden anlatır. İlki, sevilmeyen bir etiket kullanılması üzerine olan Ad Takma'dır (Name Calling). İkincisi, propagandayı ortaya atarken genel anlamda iyiyi çağrıştıran bir isimle ya da ifadeyle ortaya atmayı anlatan Gösterişli Genelme'dir (Glittering Generality). Bu yöntemle içerik olarak sorunlu bir yasa tasarısı, olumlu bir ifadeyle isimlendirilip paketlenirse daha sempatik görünebilir. Üçüncüsü olan Transfer tekniği ise saygı duyulan bir figür ya da sembol üzerinden çağrışım yoluyla etkinliği artırma üzerinedir. Önemli bir kişiyle bir resim çektirmek ya da aynı filmde yer almak kitlelerde daha kolay bir kabulleniş sağlayabilir. Dördüncü teknik olan Tanıklık'da (Testimonial) ise toplum nezdinde saygın ve güvenilir olan insanların siyasi kampanyalarda ve reklamlarda kullanılması işlenir. Beşinci teknikte, propagandada kullanılan kişilerin ortalama bir insan olduğunun yani halkın içinden bir kişi olduğunun altı çizilir. Seçim dönemlerinde

çokça kullanılan bu yöntem Halktan Biri (Plain Folks) olarak isimlendirilir. Kâğıt Derme (Card Stacking) yöntemi ise ortaya atılacak tezde en yararlı ve en işe yarayabilecek olan fikirlerin ve ifadelerin -genellenebilirmiş gibi- seçilmesidir. Son yöntem ise Herkes Yapıyor (Band Vagon) tekniğidir. Burada da bir şeyin herkes tarafından kabul gördüğü vurgusuyla hedef kitlesine dikte edilmesi söz konusudur. ABD'deki bu enstitü, 1941 yılının Ekim ayında ülkenin savaşa gireceğinin belli olmasıyla beraber faaliyetlerine son verir ve bir daha da eski haline dönemez.¹⁰⁴

Amerikan sineması, sadece kendi ülkelerini hedef alan diğer propaganda sinemalarından ayrılarak, ideolojisini hem kendi halkına hem de dünya toplumlarına yaymayı hedefler. Amerika'nın yaşam tarzını, özgürlük anlayışını, zenginliğini vb. pek çok unsurunu Hollywood yapımı filmler sayesinde ülke dışına sunma imkânı vardır. Örneğin kapitalizmin birey odaklı yapısını ön plana çıkaran ve özdeşleşmeyi temel alan süper kahraman filmleri bu anlayışın bir örneği olarak sunulabilir. Hollywood'un diğer popüler türlerde de ortaya koyduğu bu anlayış, küreselleşmenin getirdiği imkânlarla beraber bütün dünyaya gittikçe daha kolay yayılmaya başlar. Böylece ABD'nin "örnek toplum modeli" ülkelere sinema vasıtasıyla bir rol model olarak sunulur. Bu propaganda anlayışı tarihsel dönemlerde farklı alanlara yoğunlaşabilir. Örneğin İkinci Dünya Savaşı sırasında yoğun bir propaganda faaliyeti yürütülür. Toby Clark, savaş boyunca Ordu Muharebe Birliği'ne 3000 adet film yaptırıldığını, bunlardan 400000 kopya dağıtıldığını ve böylece her ay 8,5 milyon insana ulaşıldığını söyler. Amerikan sinemalarında sıradan bir haftada ortalama 50 milyon kişi kısa resmi haber filmlerini izlerken 1943 yılında Hollywood yapımı filmlerin neredeyse üçte biri savaş konulu olarak yapılmıştır.¹⁰⁵ Soğuk Savaş döneminde de Anti-Komünizm propagandası yapan, ABD'ye yönelik nükleer ya da terörist tehdidi içeren senaryoların kullanıldığı pek çok film çekilir. Komedi filmlerinden klasik dramalara kadar pek çok filmde görülen bu durum 1980'lerden sonra Soğuk Savaş'ın etkisini yitirmesiyle birlikte yerini farklı ideolojik yaklaşımlı filmlere bırakır.

Nilgün Abisel, Hollywood'un dünyaya yayılma başarısını kendi kendini döndürebilen yapısına bağlar. Hollywood büyük bir endüstridir ve sahip olduğu bu altyapı

¹⁰⁴ Arsev Bektaş, **Siyasal Propaganda**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2002, s. 148-149.

¹⁰⁵ Toby Clark, **Sanat ve Propaganda**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 150.

yeni filmlere ciddi yatırımlar yapmasına ve son teknolojiyi kullanabilen yetenekli insan gücüne sahip olmasına olanak verir. İç pazardaki endüstri olabilmenin getirdiği reklam ve tanıtım olanaklarıyla sinema kültürünün getirdiği seyirci, salon sayısı ve sinemaya gitme sıklığı Hollywood'un dayanaklarıdır. Bu imkânlar bir filmin yatırım giderlerini karşılayabilir oranda olduğu için dış satışlardan gelen kazancın tümü filmin kâr hanesine aktarılabilir. Bu da yapımcıların yeni büyük prodüksiyonların giderlerini karşılayabilmeleri ve böylece bir film yapım döngüsü oluşturabilmeleri imkânını sağlar.¹⁰⁶

3.3. Animasyon Sineması ve Propaganda

Sinema, ilk yıllarında sahip olduğu salt “eğlendirme” misyonundan çıkarak zamanla sosyoloji, psikoloji, politika, felsefe vb. pek çok bilim dalından beslenen, üzerine kuramsal çalışmalar yapılan, manipülatif tarafı keşfedilen ve özellikle siyasal propaganda faaliyetlerinde sıkça kullanılan bir “araç” konumuna gelir. Sinemanın bu gelişim sürecinde -bir alt türü olarak- animasyonun da katkıları vardır. Geniş anlatım imkânı, seyirciyi kolay manipüle edebilen biçimsel yapısı ve geniş yaş aralığına hitap etmesi animasyonun propagandif kullanımlarını arttırır. Sovyetler daha çok gerçek zamanlı görüntüyü kullanan filmleriyle -örneğin *Bronenosets Potemkin* (1925) (Potemkin Zırhlısı)- bilirse de animasyonun siyasi unsur olarak kullanımında kritik bir ülkedir. Fakat onlardan daha önce de animasyonlar propaganda unsuru olarak kullanılır. Birinci Dünya Savaşı sırasında Britanya'da üretilen yaklaşık 210 animasyon filmin çoğu propaganda özellikleri taşır.¹⁰⁷ Benzer yöntemi İkinci Dünya Savaşı döneminde Almanya ve ABD de uygular; fakat bu konudaki en uzun süreli üretim Sovyetler Birliği'nde gerçekleşir. Bu bölümde animasyon kavramından ve tarihinden kısaca bahsedilmiş, Sovyetler Birliği'nde ve Sovyet bloğundaki diğer ülkelerde animasyonun propaganda faaliyetlerinde nasıl kullanıldığına değinilmiştir.

¹⁰⁶ Nilgün Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995, s. 44-45.

¹⁰⁷ Paul Ward, Denis Gifford'un **British Animated Films 1895-1985 A Filmography** kitabına dayandığı bilgide 1914-1918 yılları arasında Britanya'da yaklaşık 210 animasyon filmin üretildiğini; fakat bunların sadece beş tanesinin propaganda adıyla sınıflandırıldığını söyler. Ward, bu filmlerden 23 tanesini izlediğini, izlediklerinin bütün filmlerin yaklaşık %10'una tekabül ettiğini; fakat gözlemlerinden üretilen filmlerin çok büyük çoğunluğunun propaganda olarak sınıflandırılması gerektiğini belirtir. Bkz: Paul Ward, "Distribution and Trade Press Strategies for British Animated Propaganda Cartoons of the First World War Era", **Historical Journal of Film, Radio and Television**, Sayı: 25 (2005), s. 191.

3.3.1. Animasyon Kavramı

Sinema, hareketli görüntü sanatıdır. Sinemanın temeli, bir imaj dizisinin –insan gözü tarafından- ayrı imajlar olarak fark edilemeyecek bir hızla hareket etmesiyle oluşan bir çeşit yanılsamaya dayanır. Daha sonra bir sekans haline getirilen bu imajlar film, kaset ya da optik disk benzeri materyallere kaydedilir ve monitör ya da projeksiyon yardımıyla tekrar oynatılır. Sinema genellikle iki ana kategoriye ayrılır: canlı aksiyon (live action) ve animasyon. Canlı aksiyon türü kurmaca, belgesel ve bazı deneysel çalışmaları kapsarken; animasyon türü çizgi filmleri, uzun metraj animasyonları ve gene bazı deneysel çalışmaları kapsar. Aslında iki tür de gerçeğin yanılsamasıdır; fakat canlı aksiyon filmler yanılsamayı gerçek dünyada ya da film setlerinde kameraların kaydettiği görüntülerin kurgulanması ile sağlar ve izleyici filmi gerçek bir şeye şahit oluyormuş gibi izler. Animasyonda ise tam tersine canlı olmayan materyallerden oluşturulan resimler kullanılır. Çizimler, resimler, heykeller sanki hareket ediyormuş gibi kare kare canlandırılır ve izleyici seyrettiği şeyin sanatsal bir çalışma olduğunun farkındadır. Yanılsamanın farkındalığı, animasyonun cazibesinin bir parçasıdır. Yani en temel düzeyde, animasyon zamanla değişen görüntünün bir türüdür. Zaman unsuru, animasyonun en kritik bileşenidir. Sanat formları mekâna dayalı sanatlar ve zamana dayalı sanatlar olarak iki temel bölüme ayrılabilir. Müzik, dans, tiyatro gibi sanatlar ikincil gruptandır ve animasyon da bu gruba girer. Bir resim, iki boyutlu bir zemin üzerinde –duvar ya da tuvalde- var olur ve yüzeyinden ayrılamaz. Belli bir alanı kaplar ve zamanın dışına çıkar. Buna karşılık animasyon, zamanda var olur. Animasyona bakıldığında belirli bir anda başlayan, belirli bir süre içinde değişen ve sonra biten bir görüntü görülür. Projeksiyondan önce ve sonra ses ya da görüntü oluşmaz. Resmin tersine yüzeyden bağımsız olarak yansıtılabilir ya da gösterilebilir.¹⁰⁸

Animasyon yapım tekniği, türlere göre bazı farklılıklar gösterse de uluslararası alanda da kabul görmüş bazı temel prensipler üzerinden ilerler. Toplamda on iki tane olan bu prensipler, Walt Disney'in kurduğu animasyon stüdyosunda çalışan dokuz animasyon sanatçısının çıkarımlarına dayanır ve bu sanatçılardan Ollie Johnston ve Frank Thomas'ın

¹⁰⁸ Steven Subotnick, **Animation in the Home Digital Studio: Creation to Distribution**, USA: Focal Press, 2003, p. 2-3.

1981 yılında çıkardıkları *The Illusion of Life* (Hayatın Yanılsaması) kitabında açıklanır.¹⁰⁹ Animasyon eğitiminin de temelini oluşturan bu ilkeler, geleneksel animasyon tekniğinden gelse de çoğu prensipte hareket baz alındığı için diğer animasyon türlerine de uygulanabilir. Gerçek zamanlı fizik kurallarından beslenen ve hareketin kullanımını kavramsallaştıran bu prensipler sayesinde animasyon yapım süreci kavramsal bir zemine oturtulabilmiştir.

"Ezilme & Gerilme" (Squash & Stretch) olarak adlandırılabilcek olan ilk kural temel bir prensiptir. Elastiklik yeteneği olan bir nesne, hareketi sırasında ezilme ve esneme hareketleri yapar. Yüksek bir yerden düşen topun yere çarptığı sırada ezilmesi ve tekrar yükselirken eski halini alması buna bir örnektir. Seken top her defasında daha düşük bir seviyeye yükselir ve sonunda durur. Animasyona başlayanlar için standart bir test olarak kabul edilen top sektirme hareketine ek olarak yarı dolu un çuvalı da bu prensip için kullanılan bir örnektir. Hacmin korunması prensibinden beslenir ve baskı ya da basınç altında oluşan değişimle ilgilidir. Çuval yere düştüğünde bütünüyle ezilirken iki ucundan yukarı kaldırıldığında en uzun halini alır; fakat hiçbir şekilde hacmi değişmez.¹¹⁰ Bu gerçeklikten yola çıkılarak animasyondaki karakterin ya da nesnenin deforme oranları animatör tarafından animasyonun gerçekçilik zeminine uygun olarak belirlenir. Bu noktada da devreye "Abartı" (Exaggeration) kuralı girer. Abartma, animasyonla gerçek görüntüyü ayıran ve animasyona kendi gerçekliğini veren detaydır. Walt Disney'in animasyonda gerçekçilikten bahsetmesi aslında gerçekçiliğin karikatürleştirilmesiyle ilgilidir; fakat Disney bunu yaparken ikna edicilikten ve inandırıcılıktan taviz vermek istemez.¹¹¹ Karakterin jest ve mimiklerinde, nesnelerin hareketlerinde görülen abartı, seyirci tarafından animasyonun kendi gerçekçiliği içinde düşünüldüğünden sorgulanmayabilir. Örneğin *Kaptan Tsubasa* (Captain Tsubasa) animesinde topa vurulduğu zaman topun o şiddetle aldığı oval form, esneme kuralının abartılı bir şekilde verilmesine örnektir. Bu gerçeklik içinde aynı animedeki futbol sahasının abartılı bir eğimde verilmesi de izleyici tarafından kabul görür. Gerçek zamanlı hareketi baz alan

¹⁰⁹ Walt Disney'in kurduğu şirket The Walt Disney Company'dir. Şirketin bu dokuz animasyon sanatçısına Walt Disney tarafından Dokuz Yaşlı Adam (Nine Old Men) lakabı takılmıştır. Bkz: Frank Thomas ve Ollie Johnston, **The Illusion of Life: Disney Animation**, New York: Disney Editions, 1981, s. 159-160.

¹¹⁰ Thomas ve Johnston, s. 47-51.

¹¹¹ Thomas ve Johnston, s. 65-66.

rotoskop ya da hareket yakalama (motion capture) tekniklerindeki animasyon türlerinde¹¹² ise bu durumun tam tersi olarak abartı eksikliği vardır.

"Tahmin/Beklenti" (Anticipation) ilkesi ise yapılan hareketin bir hazırlık sürecinin olduğunu ve bir ön hareket gerektirdiğini söyler. Bazen bir yüz ifadesi bazense bedeninin yaptığı bir eylem olan bu hareket, bir sonraki hareketin habercisidir ve seyirciyi bir sonraki aksiyona hazırlar. Zıplamadan önce dizlerin kırılması, topa vurmadan önce oyuncunun gerinmesi bu ön harekete örnek verilebilir. Burada önemli olan nokta, izleyicinin olacak olayları sezerek tedirgin olmadan bir sonraki hareketin "ne" olacağını bilmesidir. "Nasıl" olacağının ise cevabı olmayabilir.¹¹³ Beklenti, her zaman ana hareketin ters yönünde oluşur ve genellikle ana harekete oranla daha yavaştır. Kural, "bir yöne doğru gitmeden önce, ilk olarak diğer yöne gidersin" olarak açıklanabilir.¹¹⁴ Ani gerçekleşen olaylarda ise bu durumun tam tersi olarak "sürpriz" etkisi oluşturulabilir; fakat bu etkinin başarılı olması için izleyicide beklenti oluşturmak gerekir. Belli bir dengede tutulması gereken bu sürpriz etki, özellikle korku filmlerinde çokça yapılan bir psikolojik yönlendirme haliyken animasyonlarda daha çok şaka amaçlı kullanılır. Bir anda karakterin kafasına piyano düşmesi ya da yoldan geçerken karaktere aniden araba çarpması animasyonuna göre eğlenceli olabilir ama bu olaylarda bile bir gölge ya da bir ses ön bilgi olarak verilir. "Takip Eden ve Üst Üste Binen Hareket" (Follow Through & Overlapping Action) ilkesi ise hareketin sonrası ile ilgilidir. Thomas ve Johnston bu ilke için bazı farklı tanımlamalar yapar. Örneğin, karakterin sahip olduğu uzantılar -uzun kulak, kuyruk vb.- figür durduktan sonra da hareketine devam eder. Vücut birdenbire tek bir parça gibi hareket etmez ve vücudun parçaları birbirleriyle uyum içinde çalışır. Vücut durduğunda bile el, kol gibi başka parçalar hâlâ hareket ediyor olabilir. Başka bir örnekte, bir figürün oynayan kısımları -yanaklar, göbek vs.- iskelet hareketine göre daha ağır bir hızda hareket eder ve bu durum filmde komedi unsurunu arttırmak için abartı amacıyla kullanılabilir.¹¹⁵ Örneğin Bugs Bunny koşarken aniden durduğunda vücudu sabit kalsa da kulakları öne doğru ekstra bir hareket yapar ya da Süpermen yere indiğinde pelerini onun

¹¹² Animasyon türlerine ve tekniklerine "Animasyon Türleri ve Yapım Aşamaları" bölümünde daha detaylı değinilmiştir.

¹¹³ Thomas ve Johnston, s. 51-52.

¹¹⁴ Richard Williams, **The Animator's Survival Kit**, Faber & Faber, 2002, s. 275.

¹¹⁵ Thomas ve Johnston, s. 59-61.

ardından yere iner. Bu durum canlandırılacak olan karakterin hareket eden uzuvlarının, saçlarının, kıyafetlerinin vb. iyi analiz edilmesini gerektirir. Karakterin başlangıç ve bitiş hareketlerinin detaylarını anlatan bu iki prensip karakterin robot gibi hareket etmesini de engellemiş olur. “Hızlanma ve Yavaşlama” (Slow In & Slow Out) prensibi de karakteri bu robotik hareketten kurtarmak için kullanılabilir. Sabit hızla gerçekleşen hareketler daha mekanik görünür. Gerçekte ise durma ya da hareket etme eylemlerinde yavaşlama ya da hızlanma olur.¹¹⁶ Hareket halindeki arabanın yavaşlayarak durması ya da yüksek bir noktadan yere düşen topun gittikçe hızlanması bu ilkeye örnek verilebilir. Animasyonlar temelde bu prensibi dikkate alsa da animasyonun türüne bağlı olarak geçerli olmadığı pek çok örnek de verilebilir. Cut out, stop motion ya da kukla animasyonu mekanik hareketleri taşıyabilen bir forma sahip olduğu için fizik kurallarından beslenen bu tip prensipleri çok kullanmayabilir. Örneğin *South Park*’ta bu prensip kullanılmaz; fakat daha gerçekçi hareketler hedefleyen *Aslan Kral*’da (Lion King) uygulanır.

“Dosdoğru ve Pozdan Poza Hareket” (Straight Ahead Action & Pose to Pose) prensibi animasyon üretim süreciyle doğrudan ilgilidir. Animasyon için iki genel yaklaşım vardır. İlk yöntem ilk kareden başlanarak bütün karelerin sıradan çizildiği ve belli bir planlamanın yapılmadığı Dosdoğru Hareket yöntemidir. Sahnenin akışına göre değişiklikler yapılmasına izin veren ve daha spontane gelişen bu yöntemde animatör sahnede ne anlatacağını kabaca bilse de nasıl anlatacağı üzerine çok plan yapmaz. Bundan dolayı grup çalışmasına çok uymayan ve tecrübe gerektiren bir tekniktir. İkinci yöntem olan Pozdan Poza Hareket ise daha fazla hesaplama ve plan gerektirir. Bu teknikte anahtar kareler (key frame) çizilir ve arada kalan kısımlar daha sonra doldurulur. Böylece hangi karede hangi hareketin olacağı belirlenir ve iş akışı daha matematiksel bir forma sokulur.¹¹⁷ Disney yönetmenlerinden ve animatörlerinden Woolie Reitherman, Dosdoğru Hareket yöntemiyle ilgili deneyimini şöyle açıklar:

“...Hareketle ilgili ne yapacağımı bilmiyorsa her zaman dosdoğru harekete yönelirim. Bir yerden başlarım. Zamanımın yarısında ne yaptığımı

¹¹⁶ Thomas ve Johnston, s. 62.

¹¹⁷ Thomas ve Johnston, s. 56-58.

bilmem. Bence eğlenceli. Böylece başka türlü keşfedemeyeceğin bir şeyler keşfedersin."¹¹⁸

Richard Williams, bu iki yöntemin de avantajları ve dezavantajları olduğunu söyler. Dosdoğru Hareket yönteminin avantajlarını: doğal akışkan bir yapı sağlaması, doğaçlamanın getirdiği canlılığı içermesi, yaratıcılığa ve sürprize açık olması, bilinçdışını ortaya çıkarması ve eğlenceli olması olarak belirtir. Dezavantajlarını da: işlerin gittikçe karışıklaşması, zamanın ve planın gittikçe uzaması, karakterlerin çizimlerinin büyüüp küçülmesi, planın odak noktasının kaçırılma ihtimalinin olması, temize çekme aşamasının ve asiste etmenin zor olması ve -özellikle teslim zamanı yaklaştığında- getirdiği sinir ve stres olarak niteler. Pozdan Poza Hareket'in avantajlarını ise: net, yapılandırılmış, düzenli, hesaplanmış ve mantıklı olması, sahnenin odak noktasının açık olması, güzel çizimler ve okunabilir hareketler içermesi, asiste etmenin kolay olması ve bu nedenlerle yönetmen ve yapımcının mutlu olması olarak açıklar. Dezavantajlarını ise: diğerine göre daha az akışkan olması, hareketin biraz değişken olması ve çok doğal gözükmemesi, fazla gerçekçi görünmesi ve sürprize açık olmayarak "sihirden" uzak olması olarak belirtir.¹¹⁹ Bu iki yöntemde de "Yay" (Arc) prensibi hareketin mekanikliğini azaltır. Karakterler ve nesneler dairesel hareket yaptırılarak hareket ettirilir ve böylece daha doğal bir devinim sağlanarak mekanik algı yok edilmeye çalışılır. Zaten yaşayan canlıların hareketlerinin çoğu iskelet sisteminin sınırlılıkları içerisinde gerçekleşir ve dairesel formdadır. Örneğin gerçekte kafanın ileri geri ya da aşağı yukarı hareketi bile tam olarak doğrusal değildir. Kafa bu hareketleri yapmak için bağlı olduğu vücuda ekstra bir hareket yükler.¹²⁰ Daha çok full animasyon türünde dikkat edilen bu durum animelerde ve limitli animasyon tekniğinde tolere edilebilir.

Animasyonda bir karakterin ya da nesnenin hareketi nasıl yapacağına ek olarak ne kadar sürede yapacağı da hesaplanması gereken bir konudur. Bu noktada devreye "Zamanlama" (Timing) prensibi girer. Hareketin süresi ortama, kütleye, hacme ya da uygulanan gücün şiddetine göre değişebilir ve animasyonda bu süre karelerle ifade edilir. Hızlı hareketler daha az kareyle ifade edilirken yavaş hareketler daha çok kareyle

¹¹⁸ Williams, s. 61.

¹¹⁹ Williams, s. 61-62.

¹²⁰ Thomas ve Johnston, s. 62-63.

çizilir.¹²¹ Örneğin suyun içinde hareket eden bir karakter için daha çok kare çizmek ve daha yavaş hareket etmesini sağlamak gerekir. Animatör bir sahneyi “canlandırırken” hareket için net bir zamanlama tespit etmelidir. Bunun için ya birinin hareketini gözlemleyerek ya da ayna karşısında kendi hareketinden yardım alarak sonuç alabilir. Animasyondaki herhangi bir çizim dondurulmuş olarak kabul edilmemeli, sadece bir form olarak, eylemin zaman içinde sabitlenmesi olarak düşünülmelidir. Bu nedenle animasyonun “kalitesi” sadece her bir figürün görüntüsüyle değil, çizimlerin birlikte oluşturduğu hareket algısıyla ölçülür.¹²² Zamanlama iyi ayarlanmazsa animasyonda seyir problemi ortaya çıkar ve bu da ilgiyi dağıtır. Bu ilgiyi güçlendirmek için animasyonda “İkincil Eylem” (Secondary Action) prensibi önemli bir etken olarak kullanılabilir. Buradaki amaç karakterin hareketini zenginleştirmek ve o anki duygu durumunun altını çizerek daha “yaşayan” bir karakter elde etmektir. Çok koşan bir karakterin durduktan sonra terini silmesi, morali bozulan bir karakterin kafasını önüne eğmesi ya da kızmış bir kişinin soğukkanlılığını korumak için gözlüğünü takması ikincil harekete örnek verilebilir. İkincil hareket her zaman ana hareketi desteklemelidir. Eğer onun önüne geçerse yanlış bir seçim olarak düşünülmelidir. İyi kullanıldığında sahneye zenginlik katmasının dışında karakterin kişiliğine de katkı sağlar.¹²³

Bir animatörün bir karakteri üç boyutlu olarak algılayıp her açıdan ve her görünüşten çizebilmesi gerekir. Karakterin çizimine ne kadar hâkim olursa onu anime etmesi de o kadar kolaylaşır. “Sağlam Çizim” (Solid Drawing) prensibi olarak geçen bu özellik hareket kısıtlılığını ortadan kaldırır ve hem zamandan tasarruf edilmesini sağlar hem de sahnelemeyi kolaylaştırır.¹²⁴ Böylece canlandırılan nesne ya da karakterin izleyiciye sunulmasını inceleyen “Sahneleme” (Staging) prensibi devreye girer. Temel amaç karakterin ve olayın en iyi açıda ve en doğru şekilde izleyiciye verilmesidir. Sahneleme iyi uygulanamazsa hareketin doğru uygulandığını ya da karakterin iyi çizildiğini izleyici tam anlamıyla kavrayamaz.¹²⁵ Bu da ilgiyi düşüren nedenlerden biridir. Bundan dolayı çoğu animasyonda karakterlerin hareketlerini ön plana çıkarmak

¹²¹ Thomas ve Johnston, s. 64-65.

¹²² Иван Иванов-Вано, **Рисованный фильм**, Москва: Госкиноиздат, 1950, s. 60. (Ivan Ivanov-Vano, **Çizgi Film**, Moskova: Goskinoizdat, 1950, s. 60)

¹²³ Thomas ve Johnston, s. 63-64.

¹²⁴ Thomas ve Johnston, s. 66-67.

¹²⁵ Thomas ve Johnston, s. 53-56.

için geniş ölçek, duyguları ve yüz mimiklerini ön plana çıkarmak için de yakın ölçek kullanılır. Sinematografiden de beslenen bu prensip, animasyonu ışık, gölge, alan derinliği vb. unsurlar kullanarak zenginleştirmeye ve daha sinematik bir görüntü elde etmeye yarar.

Disney'in dokuz animatörünün ortaya koyduğu son prensip ise karakterin seyirciyi yakalamasını ve kendini sevdirmesini esas alan "Çekicilik" (Appeal) prensibidir. Bir animasyonun sade, anlaşılabilir, kaliteli ve hoş bir tasarıma sahip olması yani kendisini izlettirmesi gerekir. Bu anlamda karakterin iyi ya da kötü olması "seyirlik" olmasını engellemez. Aktörlerde var olan karizmanın yerini, anime edilmiş çizimlerde çekicilik alır.¹²⁶ Örneğin Kabasakal (Bluto) ve Gargamel karakterleri kötü olsalar da çok sevilirler ve izleyiciyi yakalayabilmelerinin nedeni gerek fiziksel olarak gerekse karakteristik olarak başarılı çizilmelerinden ileri gelir. Hayao Miyazaki'nin filmlerinde de özellikle kötü karakterler ve canavarlar oldukça detaylı çizilir. Filmde taşıdıkları misyonu da güçlendiren bu durum, izleyicinin de dikkatini çekerek hafızalarında yer etmelerini sağlar.

3.3.1.1. Animasyon Tarihine Kısa Bir Bakış

İnsanoğlu, 35000 yıldan fazla bir zaman önce mağara duvarlarına hayvan resimleri çizmiştir ve bu resimlerde -hareketi gösterebilmek adına- ayakların çiftler şeklinde çizildiği örnekler mevcuttur. M.Ö. 1600'de Mısır Firavunu II. Ramses, Tanrıça Isis için 110 sütunluk bir tapınak inşa ettirir ve her bir sütunda tanrıçanın figürü değişen pozisyonlarda resmedilir. Böylece Isis hareket ediyor gibi gösterilir. Antik Yunan'daki bazı kapların dışında ardışık hareket aşamaları çizildiği görülmüştür ve böylece kap döndürüldüğünde hareket algısı gözlemlenebilir. Çizimlerin duvara yansıtılması için bilinen ilk denemeyi Athanasius Kircher 1640'da Sihirli Fener (Magic Lantern) adını verdiği bir araçla yapar.¹²⁷ Yani tarih boyunca hareket algısı oluşturmak adına pek çok çabaya girilmiş, çeşitli çizimler yapılmış ve pek çok araç geliştirilmiştir.

1824 yılında Peter Mark Roget "Görüntünün Sürekliliği" (The Persistence of Vision) olarak isimlendirilen bir ilke ortaya atar. Bu ilke, hareketin görülebilmesi için

¹²⁶ Thomas ve Johnston, s. 68-69.

¹²⁷ Williams, s. 11-13.

gözün nasıl kandırıldığını açıklar. Beyin, görüntü geçtikten sonra saniyeden daha kısa bir süre daha görüntüyü tutmaya devam eder ve göz, birbiri ardına çok hızlı şekilde bir dizi görüntüyü görürse, görüntüler hareket eder gibi görünür. Roget'in bu teorisi pek çok optik mekanizmanın doğmasına neden olmuştur. John Ayrton Paris'in geliştirdiği, iki ip yardımıyla hareket eden iki tarafı resimli bir kart olan taumatrop (thaumatrope) bunlardan biridir.¹²⁸ 1832 yılında Belçikalı Joseph Plateau, bir dizi çizimden hareketli görüntü üreten, dönen bir diskin üzerindeki yarıklar vasıtasıyla aksiyonun görüntülendiği fenakistiskop (phenakistiscope) adında bir ekipman icat eder. William George Horner da 1834 yılında bu ekipmana benzeyen, yanlarında delikler olan içi resimlerle kaplı bir döner silindir olan zoetrop'u (zoetrope) geliştirir. 1882 yılında ise Emile Reynaud, praksinoskop (praxinoscope) adında, delikler açılmış bir film vasıtasıyla görüntüyü ekrana yansıtan bir aleti Paris'teki Musee Grévin'de izleyiciye takdim eder.¹²⁹ Emile Reynaud'un "Optik Tiyatro" adını verdiği bu gösterileri animasyonun sinemanın icadından önce var olduğunu ve sinemaya benzer bir şekilde seyirciye sunulduğunu kanıtlar niteliktedir. Nitekim Reynaud praksinoskopta resimleri elle boyar ve görüntüyü resim sayısına eşit sayıda yüzü olan ve prizma oluşturan aynalar vasıtasıyla ekrana taşır. Daha sonra bir büyülü fener de ekleyerek perdeye teker teker yansıttığı resimler hareket izlenimi oluşturur. Bu resimlerde cambazlar, hokkabazlar, maymunlar, bebekler vb. kahramanlar kullanır ve bunları bahçe, sokak, oda gibi ortamlarda hareket ettirir. Filmlere isim verme konusu da ilk defa Reynaud vasıtasıyla hayata geçer. 1900 yılına kadar devam eden bu gösterimler sinemanın yaygınlaşmasıyla ve Reynaud'un gösterimlerin yoğunluğu nedeniyle programını yenileyememesinden dolayı zamanla sona ermiştir. Gene de Reynaud aktif olduğu dönemde on binin üzerinde gösterim yapmış ve beş yüz bini aşkın izleyiciye ulaşmıştır.¹³⁰

İlk kameralar kare kare kaydedemediği için kameranin krankı durdurulur ve kullanılan imajlar değiştirilerek kamera tekrar çalıştırılır. Büyük Britanyalı Arthur Melbourne Cooper bu yöntemle kibritleri anime ederek, *Matches: An Appeal* (1899)

¹²⁸ Britta Pollmüller ve Martin Sercombe, **The Teachers' Animation Toolkit**, London: Continuum, 2011, s. 10.

¹²⁹ Ronald Bergan, **The Film Book: A Complete Guide to the World of Film**, New York: DK Publishing, 2011, s. 82.

¹³⁰ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, Cilt:1, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2005, s. 24-25.

adında, en eski nesne animasyonlarından birini yapar. ABD’de Cooper’la aynı tarihlerde James Stuart Blackton da aynı yöntemi kullanarak bazı çalışmalar üretir.¹³¹ Blackton, 1906 yılında yaptığı *The Humorous Phases of Funny Faces* filmini bir karatahta kullanarak tebeşirle yaptığı çizimlerden ve çeşitli kesmelerden (cut-out) oluşturur. Ertesi yıl da üç boyutlu objeleri stop motion tekniğiyle anime ettiği ve canlı aksiyon sahnelerle birlikte kullandığı *The Haunted Hotel (Lanetli Otel)* (1907) adında bir film yapar. Film çok başarılı olur ve animasyonun o dönem popülerleşmesine oldukça faydalı olur. Bu sırada başarılı bir çizgi roman sanatçısı olan Fransız Emile Cohl de tarihteki ilk çizim temelli animasyon olarak kabul edilen *Fantasmagorie* (1908)’yi gerçekleştirir.¹³² Animasyona “kameranın yapabileceği şeyi değil, yapamayacağı şeyi yap”¹³³ anlayışıyla yaklaşan Emile Cohl, 1920’lerin başlarına kadar kırktan fazla film üretir ve bu dönemde Avrupa’da stop motion, canlı aksiyon ve animasyonu bir arada kullanan pek çok deneysel ve hibrit çalışma yapılmıştır. Örneğin İtalyan sanatçı Arnaldo Ginna, 1910 yılında doğrudan filmin üzerini boyayarak animasyonlar üretir. Amerika Birleşik Devletleri’nde Winsor McCay, vodvil çalışmalarında da kullandığı yöntemlerle 1910 yılında ilk animasyon filmini yapar. *Little Nemo* adındaki film 4000 çizimden oluşur ve Amerika Birleşik Devletler’inde animasyonun doğuşudur. Film, McCay’in vodvil oyunlarında kullandığı salonlarda gösterilir. Animasyonu her zaman bir sanat formu olarak gören McCay, daha sonra *Gertie the Dinosaur* (1914) ve *Sinking of the Lusitania* (1918) adında çok önemli başka filmler de üretir.¹³⁴ McCay, o dönemi şu şekilde ifade eder:

“...İşe girdim ve bu yeni sanatı geliştirmek için binlerce dolar harcadım.
Resimleri çizmek ve zamanlamak dikkatli düşünmeyi, önemli bir zamanı ve

¹³¹ Her iki isim de film kamerasını alternatif bir şekilde kullanan ilk kişi olduklarını iddia etmiştir; fakat bu iddiaları kanıtlayacak kabul edilebilir kanıtlar yoktur. Bkz: Donald Crafton, “Hileler ve Canlandırma Sineması”, **Dünya Sinema Tarihi**, 2. Basım, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008, s. 95.

Crafton, başka bir eserinde (*Before Mickey: The Animated Film 1898-1928*) kullanılan bu kamera yönteminin bir çeşit stop motion formu olduğunu, Georges Melies’in bu açıdan bir öncü olduğunu ve frame-by-frame animasyonun atası olarak düşünülebileceğini söyler. Örneğin *Voyage dans la lune (Ay’a Yolculuk)* (1902) filminde, -selenitler olarak isimlendirilen- Ay sakinleri Dünya’dan gelen kâşifler tarafından şemsiyelerle vurulunca alevlere dönüşür ve kaybolur. Bkz: Maureen Furniss, **Art in Motion, Revised Edition: Animation Aesthetics**, Indiana University Press, 2008, s. 17.

¹³² Pollmüller ve Sercombe, s. 13.

¹³³ Williams, s. 16.

¹³⁴ Jean Ann Wright, **Animation Writing and Development: From Script Development to Pitch**, Burlington ve Oxford: Focal Press, 2005, p. 14.

çabayı gerektiriyordu. Ekranda canlanan çizgi filmleri yapma işi şimdiye kadar yaptığım en büyüleyici işti."¹³⁵

1910'dan sonra New York bir animasyon merkezi haline gelir. İlk reklam çizgi filminin yapımı, selüloidin ilk kez patentlenmesi, geleneksel animasyonda kullanılan tekniğin ilk uygulamaları ve rotoskop yönteminin keşfedilmesi bu dönemde gerçekleşir.¹³⁶ Crafton, 1910'larda atılım yapan Taylorizmin film ve animasyon endüstrisini yakından etkilediğinden ve Taylorist prensipler doğrultusunda çalışan ve organize olan montaj hattı sisteminin animasyon endüstrisinde de benzer bir şekilde geliştiğinden bahseder. Bu yıllarda kâğıt bazlı animasyonun -ve sonrasında sel animasyonun- çok kullanılmasının nedeni olarak da bu gösterilir, çünkü bu türde emek yoğun bir üretim aşaması -çizim ve renklendirme- vardır ve çok fazla insan çalışabilir. Oysaki kil ya da kukla animasyonunda emek yoğun kısım çekim aşamasıdır ve objelerin hareketlendirilmesini küçük bir ekip yapar.¹³⁷

Disney, 1922 yılında ABD Kansas City'de çalışmalarına başlar ve *Alice in Cartoonland* adında canlı aksiyon filmle animasyonu iç içe kullanan bir dizi hayata geçirir. Bu serinin başarısından sonra Walt ve kardeşi Roy Kaliforniya'ya taşınarak faaliyetlerini burada sürdürür. Mickey Mouse adında bir karakter yaratılır ve piyasaya sürülür fakat önemli bir başarı yakalayamaz. Daha sonra karakteri sesli bir filmde kullanmak isteyen şirket *Steamboat Willie (1928)* adında bir film ortaya koyar ve Mickey büyük başarı kazanır.¹³⁸ Daha önce de animasyonlarda ses kullanılmıştır; fakat Disney'in filmi sesi sadece arka planda kullanılan bir unsur olarak değil, filmin yapısına ve görsel ritmine uygun bir araç olarak kullanır. Mickey Mouse'un ardından Donald Duck, Goofy gibi karakterler film yıldızları kadar tanınmaya başlar. Disney'in animasyon stüdyosu uyguladığı yöntemlerle ve ürettiği çalışmalarla Hollywood animasyonunu 1930'lu yıllarda domine eder ve bu onları uzun metraj animasyon çalışmaları üretmeye götürür. *Snow White and the Seven Dwarfs (1937)*, *Pinocchio (1940)*, *Fantasia (1940)*, *Dumbo (1941)* ve *Bambi (1942)* bunlara örnek verilebilir.¹³⁹ Disney, kendi karakterlerine insani

¹³⁵ Williams, s. 17.

¹³⁶ Wright, s. 14.

¹³⁷ Furniss, s. 18.

¹³⁸ Wright, s. 15.

¹³⁹ Bergan, s. 82.

duygular ve umutlar verir. Disney'in hikâye birimi, karakterleri detaylı analiz ederek onlara kendi kişiliklerini, çabalarını ve tecrübelerini kazandırır. Disney, animatörleri için eğitmenler tutarak onlara canlı aksiyon film, oyunculuk, komedi ve sanat üzerine eğitimler verir. Böylece iyi hikâyeler ve sevilen karakterler Walt Disney'in dünya çapında tanınmasını sağlar.¹⁴⁰

Disney, *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) filminin ilk uzun metraj animasyon film olduğunu iddia etse de bu filmin öncesinde yapılan değişik türlerde animasyonlar vardır. Lotte Reiniger'in *The Adventures of Prince Achmed* (*Die Abenteuer Des Prinzen Achmed*) (1926) filmi bilinen ve günümüze ulaşan ilk uzun metraj animasyon filmidir. Silüet animasyonu konusunda çalışmalar yapan Reiniger, ilk filmi olan *The Ornament of the Lovestruck Heart*'ın (*Das Ornament Des Verliebten Herzens*) (1919) aldığı olumlu eleştiriler üzerine çalışmalarına devam eder ve ölümüne kadar 50'den fazla animasyon üretir. 1001 Gece'deki bazı masallar kullanılarak hazırlanan *Achmed*, siyah beyaz filme alınan, silüetin yanı sıra mum ve kum animasyonu da içeren, zaman zaman çok düzlemli kameranin da kullanıldığı bir çalışmadır. 1926'da yayınlandığında pozitif tepkiler alır ve aralarında Rene Clair ve Jean Renoir'in de yer aldığı pek çok önemli yönetmenin desteğini kazanır. Yaratıldığı dönemde saniyede 18 kare kullanıldığı için 90 dakika olarak yayınlansa da 24 karelik sistemde süresi 65 dakikaya düşmüştür. Filmin bütün orijinal kopyalarının 1945 yılında Berlin'in bombalanması sırasında yok olduğuna inanılır; ancak 1956 yılında BFI (British Film Institute) arşivinde filmin siyah beyaz bir kopyasına ulaşılır. Reiniger'in orijinal renklendirme talimatları ışığında film tekrar restore edilir ve 1970 yılında süreç tamamlanır. Bu kopyada orijinal müzik ve detaylı arka plan detaylandırmaları eksiktir.¹⁴¹

1920'lerin ve 30'ların etkin stüdyolarından biri de Dave ve Max Fleischer'inkidir. Belgesel formundaki ilk uzun metraj animasyonu, *The Einstein Theory of Relativity* (1923), da üreten şirket, Ko-Ko adındaki bir palyaçoyu kullandıkları *Out of the Inkwell* adında canlı aksiyonla animasyonu bir arada sunan bir seriyle asıl başarısını yakalar.¹⁴² Temel Reis (Popeye) karakteriyle 1933-1947 yılları arasında önemli bir popülerite

¹⁴⁰ Wright, s. 15.

¹⁴¹ Mark Whitehead, **Animation**, Harpenden: Pocket Essentials, 2004, p. 31-33.

¹⁴² Pollmüller ve Sercombe, s. 14-15.

kazanır ve daha sonra yaptığı *Gulliver's Travels* (1939) ve *Hoppity Goes To Town* (1941) filmleriyle Disney'e rakip olmaya çalışsa da beklenen başarıyı yakalayamaz. 1940'larda MGM, William Hanna ve Joe Barbera ile çalışarak başta Tom ve Jerry olmak üzere pek çok çalışma ortaya koyar; fakat bu üretim hali diğerleri kadar uzun soluklu olmaz.¹⁴³ 1957 yılında MGM kapatılınca Hanna ve Barbera işsiz kalır ve televizyona yönelir. Yeni bir sektör olan televizyonda daha ucuza mal edebilecekleri, kısıtlı hareketlerin ve tekrarlı animasyonların kullanıldığı bir üretim sistemi kurarlar. O dönem Cumartesi sabahları yetişkinler televizyon izlemediğinden dolayı bu saat diliminde yer alacak ve çocuklara hitap edecek işler üretmeye başlarlar. *Taş Devri* (*The Flintstones*) bu şekilde ortaya çıkan ilk prime-time televizyon şovu olur ve 1970'lerin sonuna kadar Hanna-Barbera prodüksiyonları televizyonlarda gösterilmeye devam eder.¹⁴⁴ *Taş Devri*'nin prime timedaki gösterilme başarısına 1980'lerin sonunda yayınlanmaya başlayan *The Simpsons*'a kadar kimse ulaşamaz. Çok popüler olmasına ve ekonomik anlamda büyük başarı yakalamasına rağmen -çünkü stüdyo yayınladığı serilerin bir bölümünü ortalama bir stüdyonun bölüm maliyetinin onda birine mal etmektedir- Hanna-Barbera, eleştirmenler tarafından limitli animasyonu yaymakla ve Amerikan animasyon sektöründe "sanatsal durgunluk" oluşturmakla suçlanır. Leonard Martin, Hanna-Barbera'nın etkisini şu şekilde açıklar:

"...İlk başta Hanna-Barbera çizgi filmleri görsel eksikliklerini mükemmel komedi senaryolarıyla telafi etti, fakat çok geçmeden bütün iyi niyetler çok miktardaki işe yenildi. Karakter tasarımları ve geliştirmelerin yanı sıra hikâyelerdeki tekrarlar stüdyonun devasa üretiminin içinde inisiyatiften çıktı, fakat çocuklar önemseiyordu. O yüzden reklam verenlerin ya da televizyon yöneticilerinin şikâyet için bir nedeni yoktu. Diğer stüdyolar da Hanna-Barbera'yı takip etti ve kısa sürede bu çeşit bir montaj hattı üretimi norm olarak kabul gördü."¹⁴⁵

Animasyon konusunda Disney gibi büyük bir etki yaratan diğer şirket Warner Bros ve onun bünyesinde doğan Looney Tunes'tur. 1930'da yapılan ilk Looney Tunes animasyonu *Sinking in the Bathtub*'tur. Daha sonra stüdyonun Bugs Bunny, Porky Pig, Daffy Duck, Tweety, Sylvester, Road Runner, Coyote gibi pek çok yıldız karakteri oluşur. 1960'larda stüdyo animasyon üretimini durdurup animasyon birimini kapatsa da

¹⁴³ Bergan, s. 83.

¹⁴⁴ Wright, s. 17-18.

¹⁴⁵ Leonard Maltin, *Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons*, New York: New American Library, 1987, s. 344.

1980’lerde yeniden kurar. *The Iron Giant* (1999) ve animasyonla canlı aksiyonu bir arada kullandıkları birkaç uzun metraj filmin üretmenin yanında Hanna-Barbara’yı da satın alarak onun karakterlerini ve kütüphanesini de kontrol etmeye başlar.¹⁴⁶

Disney’in uzun metraj filmlerle yakaladığı başarı şirketin yeni projeler için çalışmasını ve diğer şirketlerin de benzer çalışmalar yapmaya yönelmesini sağlar; fakat 1941 yılında gerçekleşen grev ve İkinci Dünya Savaşı süreci animasyonun daha ekonomik olmasını gerektirdiği için daha kolay çözülebilen çalışmalara ağırlık verilir. Grev, 1930’ların sonunda uzun çalışma saatleri, düşük ücretler ve kötü çalışma koşulları üzerine başlar ve protestolar o dönemki üretimi ciddi anlamda etkiler. 1937 yılında Fleisher şirketine karşı yapılan grevin etkileri şirketin altı yıl sonra kapanmasına neden olur. 1941 yılında Disney’e karşı yapılan grev de Walt Disney’in canlandırmaya olan ilgisini azaltarak belgesellere ve Disneyland düşüncesine yönelmesine zemin hazırlar. Bu dönemde animasyon endüstrisi pek çok yeteneğini kaybeder, üretim yavaşlar ve tekrarlar çoğalır, daha basit tasarımların ve daha kolay hareketlerin olduğu kestirme yollar genel anlamda niteliğin yavaş yavaş gerilemesine sebep olur. Grevin ardından Disney’den ayrılan bir grup canlandırma sanatçısı -Disney’e hem ideolojik olarak hem de estetik olarak bir alternatif olan- United Productions of America’yı (UPA) kurar. Bir kooperatif gibi işleyen şirket, filmciliğin bütün boyutlarına aynı şekilde önem vererek modern bir sanat üslubunun, şiddet içermeyen edebi senaryoların ve çağdaş bestecilerin müziklerinin de kullanıldığı bir dizi çalışmanın ortaya çıkmasını sağlar.¹⁴⁷ Pek çok başarılı yönetmeni, animatörü, renkçiyi, tasarımcıyı ve yazarı bir araya getiren UPA için Jules Engel şunları söyler:

“...demokratik. Herkes kendi alanında bir sanatçı olarak saygı gördü ve hepimiz aynı değerdedik. Hepimiz -genellikle grupların en dibinde görülen mürekkep ve boya bölümü bile- hikâye konferanslarına davet edilirdi. Hepimiz aynı seviyedeydik, ikinci sınıf diye bir şey yoktu... Sanıyorum bu sektörde ilk defa hiyerarşi olmayan bir sistem denenmişti.”¹⁴⁸

¹⁴⁶ Wright, s. 16.

¹⁴⁷ William Moritz, “Canlandırma”, **Dünya Sinema Tarihi**, 2. Basım, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008, s. 315-316.

¹⁴⁸ Furniss, s. 138-140.

UPA'nın animasyon yapım şekline ve yöntemine olan bakışı da Disney'den farklıdır. İngiliz animatör John Smith, iki şirket arasındaki kontrastı şu şekilde açıklar:

“...Genel olarak konuşacak olursam, Disney'in çizgi filmlerinde tercih edilen genel estetik tutum, ayrıntıların karmaşıklığının hareketin karmaşıklığıyla eşleşmesi şeklindedir. Örneğin, bir figür yürüdüğünde dili sallanabilir, saçları düşer, kulakları oynar, göz kapakları kapanır, âdemelması sallanır, bütün vücudu baştan aşağı ek hareketlerle değişir. (...) Ruh halinin hassaslığı çekingen, sevimli, neşeli, basit hareketlerle verilirken, sadizm aşırı bozulmayla ve ezilmeyle ifade edilir. (...) UPA filmlerinde tasarlanan ruh hali ve resimsel form ise çok farklıdır. UPA sanatçıları formun sadeliğini, hareketin basitliğini ve gösterişsiz niteliği destekler.”¹⁴⁹

Birkaç yıl içinde ticari animasyon filmler değişmeye ve diğer stüdyolar da UPA'yı taklit etmeye başlar. Yugoslavya ve diğer Doğu Avrupa ülkelerinde UPA filmlerinin gösterimi bu ülkelerdeki Disney taklidi anlayışı değiştirerek modern ve folklorik üslubun benimsenmesini sağlar. Bu anlayış Disney'i de modernleşmeye iter ve sinemaya yönelik animasyonda değişimler yaşanır; fakat televizyonun 1950'lerde canlandırmaya yönelik atılımlar yapması, pek çok sanatçıyı kendi bünyesine alması ve animasyon için daha karlı bir alternatif haline gelmesi 1960 yılına gelindiğinde sinemaya yönelik animasyon üreten şirketlerin canlandırma birimlerinin ömrünü tamamlamasına yol açar.¹⁵⁰ Böylece full animasyon yöntemi giderek daha limitli bir animasyon tekniğine evrilir; çünkü televizyon için üretim daha çabuk tüketilebilir ve haliyle daha kolay yapılabilir olmalıdır.

Animasyon sineması, Hollywood sineması özelinde oldukça aktif bir üretim döneminde olmasına rağmen ABD dışında da pek çok ülkede üretimler yapılmıştır. Bazıları ticari olarak ortaya çıkan bu çalışmaların pek çoğu da bağımsız canlandırma sanatçıları tarafından kendi evlerinde ya da stüdyolarında ürettikleri işlerdir. Örneğin Kanada'da Norman McLaren filmin üzerine doğrudan çizdiği, çizimle gerçek görüntüyü harmanladığı ve hareketi hızlandırmak ya da çarpıtmak amacıyla kamerayı stop-frame şeklinde kullandığı pikselleştirme (pixillation) tekniklerini kullanarak filmler yapar. Büyük Britanya'da Len Lye filmin üzerine çizdiği şekilleri anime ederek çalışmalar üretirken John Halas ve Joy Batchelor ilk İngiliz uzun metraj animasyon film olan *Animal*

¹⁴⁹ John Halas ve Roger Manvell, **The Technique of Film Animation**, New York: Hastings House, 1976, s. 221.

¹⁵⁰ Moritz, s. 315-316.

Farm (1955)'ı hayata geçirir. Britanya animasyonunun bilinirliğini arttıran en önemli karakterler ise 1990'larda Aardman Animations'ın kil animasyonu karakterleri Wallace ve Gromit'tir. 1993 yılında bu iki karakterin filmi olan *The Wrong Trousers* ile en iyi kısa animasyon film Oscar'ını alan Nick Park, daha sonra *Chicken Run* (2000) ve *Wallace and Gromit: The Curse of the Were-Rabbit* (2005) filmlerini finanse etme şansını elde eder. Çekoslovakya'da kukla animatörü Jiri Trnka diyalogsuz uzun metraj filmi *A Midsummer Night's Dream* (1959)'ı yaparken Karel Zeman canlı aktörlerle anime edilmiş modelleri ve çizimleri bir arada kullandığı on film üretir. Grafik sanatçı ve kuklacı Jan Svankmajer de Lewis Carroll'un kahramanından yola çıkarak *Alice (Neco z Alenky)* (1988) filmini ortaya çıkarır. 1950'de kurulan Zagreb Animasyon Stüdyosu pek çok esprili ve yaratıcı hiciv ortaya çıkarırken Polonyalı animatör Walerian Borowczyk *Mr. and Mrs. Kabal's Theatre* (1967) gibi acı veren ironik filmler ortaya koyar.¹⁵¹

1960'ların sonunda ve 70'ler boyunca daha kısa, bir animatör ve çizer ordusuna bağlı olmayan daha deneysel çalışmalar yapıldı. Oskar Fischinger ve Robert Breer'in soyut çalışmaları bunlara örnek verilebilir. 1975 yılında animasyonu alegorinin, eğlencenin ve politik yorumların iç içe geçtiği bir yer olarak gören Rus animatör Yuri Norstein, kendi tipik tarzını yansıtan *Hedgehog in the Fog*'u ortaya çıkardı. İngiliz yazar Richard Adams'ın romanlarından uyarlanan ve Martin Rosen'in yönetmenliğini üstlendiği *Watership Down* (1978) ve *Plague Dogs* (1982) filmleri ticari olarak başarısız olsa da dönemin cesur ve başarılı çalışmaları olarak ortaya çıkar. 1980'lerde kült bir film olarak kabul edilen Steven Lisberger'in *Tron* (1982) filminde bilgisayar animasyonunun ortaya çıktığı görülür. 1990'larda Henry Selick'in stop-motion türünü kullandığı *The Nightmare Before Christmas* (1993) ve *James and the Giant Peach* (1996) filmleri türün yenilikçi örnekleri olarak izleyicide karşılık bulur.¹⁵² 1990'lar ABD'de animasyonun tekrar altın çağına girdiği yıllar olur ve Disney televizyon için animasyonlar üretmeye başlar. *The Simpsons*'ın başarısı televizyonun yetişkinlere yönelik daha fazla animasyon talep etmesine sebep olur. Ev video sisteminin, internetin ve kablo tvnin gelişmesiyle birlikte şirketler yaptıkları işleri bütün dünyaya pazarlama şansına sahip olur.

¹⁵¹ Bergan, s. 83-84.

¹⁵² Pollmüller ve Sercombe, s. 15-16.

Nickelodeon, Cartoon Network ve Disney uydu vasıtasıyla animasyonları uluslararası boyuta taşır.¹⁵³

3.3.1.2. Animasyon Türleri ve Yapım Aşamaları

Temelde iki boyutlu ve üç boyutlu olarak ayrılabilen animasyonda geleneksel yöntemde çizimler selüloit asetatlara yapılır. Klasik animasyon (traditional animation) ya da sel animasyon (cel animation) olarak isimlendirilen bu yöntemde - standart bir sinema filminin saniyede 24 kare (24 fps) olması gibi- bir saniyelik görüntü için 24 kare çizim yapılır. 24 karenin tamamının çizildiği, çizimlerin tekrar kullanılmadığı, daha az döngünün oluşturulduğu ve daha akıcı bir hareket elde edildiği versiyonlar tam animasyon (full animation) adını alırken; daha az sayıda kare çizilen, daha fazla döngü kullanılan ve daha az detay içeren versiyonlara limitli animasyon (limited animation) adı verilir. Bu iki yöntem, aslında, farklı estetik sonuçları olan farklı iki stilistik yaklaşımdır ve dört farklı kriterlerle birbirlerinden ayrılır: imajların hareketi, imajların dönüşümü, imajların sayısı ile görsel ve işitsel bileşenlerin baskınlığı. Görsel bileşenlerle ilerleyen ve hareketin ön planda olduğu yöntem tam animasyonken; tersine, daha fazla sesin ön planda olduğu, dış sesin ve karakterler arasındaki diyalogların daha baskın olduğu yöntem limitli animasyondur. Limitli animasyonda çoğu zaman sadece karakterlerin ağız hareketleri kullanılır ve imajlar sabit olsa bile kameranın hareketleriyle aksiyona katkı sağlanır. Tam animasyonda en iyi akıcılık her bir saniye için 24 farklı imajın çizilmesiyle elde edilse de, animatörler “ikili animasyon”u kullanarak da -yani iki kare için tek kare çizerek de ($12 \text{ imaj} \times 2 \text{ kare} = 24 \text{ fps}$)- akıcı bir görüntü elde edebilir. Zaman zaman “üçlü animasyon” ve “dörtlü animasyon” da -yani saniye başına 8 ($8 \text{ imaj} \times 3 \text{ kare}$) ya da 6 ($6 \text{ imaj} \times 4 \text{ kare}$) imaj çizilmesi de- tercih edilebilir, fakat bu durumda animasyon limitli animasyon stiline yaklaşır ve hareketlerde “tekleme” görülür.¹⁵⁴ Limitli animasyon, çizgi dizilerin ortaya çıkmasıyla birlikte zamandan ve iş yükünden tasarruf etmek amacıyla geliştirilen ve kullanılan bir yöntemdir. Bir önceki kareyle aynı olan kısımlar sonraki karede tekrar çizilmez ve sadece hareketli olan kısımlar üzerine odaklanılır. Hareket etmeyen ya da o sahnede birincil önceliği olmayan karakterler dinlenme pozisyonunda kalır. Animelerin yanında *The Simpsons*, *Family Guy* gibi seriler

¹⁵³ Wright, s. 18.

¹⁵⁴ Furniss, s. 133-134.

de limitli animasyona örnek verilebilir. Disney'in ilk dönemindeki bazı animasyonlar -örneğin *Mickey Mouse*- ise tam animasyona örnektir. Bilgisayar temelli animasyon üretimine geçişle birlikte üretimi çok azalan sel animasyon türü yerini iki boyutlu bilgisayar animasyonuna bırakır. Bu süreçte animasyonun tek tek kareler üzerinden ilerleyen temel yöntemi çok fazla değişmemiş, yalnızca araç olarak bilgisayar kullanılmaya başlanmıştır.

Sel animasyon “çizgi film” olarak da nitelenebilir fakat özellikle çeşitli objelerin ve malzemelerin hareketlendirilerek fotoğraflanmasına dayanan stop motion türü, animasyon kavramının sadece “çizgi film”le sınırlandırılmayacağını bir göstergesidir. Kil ya da oyun hamurundan yapılan karakterlerin ve nesnelerin kullanıldığı hamur animasyonu (clay animation) ile kuklaların kullanıldığı kukla animasyonu (puppet animation) bu türe verilebilecek iki önemli örnektir. Türkiye’de de gösterime giren *Tavuklar Firarda (Chicken Run)* (2000) filmiyle Wallace & Gromit animasyon serisi hamur animasyonu örnekleridir. Tim Burton’un yapımcılığını yaptığı *Noel Gecesi Kâbusu (The Nightmare Before Christmas)* (1993) ve yönetmenliğini yaptığı *Ölü Gelin (Corpse Bride)* (2005) filmleri ise kukla animasyonuna örnek olarak verilebilir. *Noel Gecesi Kâbusu* filminde 227 kukla ile -filmdeki karakterlerin bütün duygularının verilebilmesi için- 400’ün üzerinde değişebilir kafa kullanılır ve haftada filmin yetmiş saniyelik kısmı tamamlanabilir.¹⁵⁵ Stop motion türlerine özellikle bilgisayar animasyonunun yapılamadığı dönemlerde ortaya çıkan model animasyonu (model animation) da örnek verilebilir. *King Kong* (1933), *Şeytanın Ölüsü (Evil Dead)* (1981) ve *Şey (The Thing)* (1982) filmlerinde de yer alan model animasyonu, gerçek zamanlı filmlerin içindeki dev boyutlu ya da karmaşık yapıdaki hayvan, canavar vb. figürlerin canlandırılmasında kullanılır. Kâğıt, kumaş, fotoğraf vb. materyallerin kesip biçilerek kullanıldığı ve hareketlendirildiği yöntem ise cut-out türüdür. İki çeşidi vardır. İlkinde; genellikle tepeden aydınlatma kullanılır ve seyircinin renkleri, dokuları vb. görebilmesi sağlanır. İkincisi ise; arkadan aydınlatılan, siyah bütün bir form elde edilen silüet

¹⁵⁵ Don Rauf ve Monique Vescia, **Virtual Apprentice: Cartoon Animator**, New York: Bright Futures Press, 2008, s. 14.

animasyonudur. Her ikisinde de kullanılan figürler hareketi kolaylaştırmak adına mafsallı ya da mafsalsız olabilir.¹⁵⁶

Üç boyutlu objelerin kullanıldığı stop motion türü de bir çeşit üç boyutlu animasyona örnek verilebilir, fakat tamamı bilgisayar tekniğiyle yapılan ilk üç boyutlu uzun metraj animasyon *Oyuncak Hikâyesi (Toy Story) (1995)* filmidir.¹⁵⁷ Bilgisayarda oluşturulan üç boyutlu modellerin klasik yönteme benzer bir şekilde hareketlendirilmesine dayanan bu tür, karakter animasyonu, modelleme, rigleme, ışıklandırma, render gibi aşamalara sahiptir. *Kayıp Balık Nemo (Finding Nemo) (2003)*, *WALL-E (2008)* gibi örnekleri bulunan bu animasyon türüne daha sonra hareket yakalama (motion capture) tekniği de eklenmiştir. Bu teknik sayesinde karakterin animasyonu için gerçek bir aktörün iskelet sistemi kullanılır. Özel bir kıyafet yardımıyla vücudunun belirli yerlerine sensörler yerleştirilen aktörün hareketleri bilgisayar yardımıyla üç boyutlu olarak modellenmiş bir karaktere aktarılır. Bu teknikte genellikle temel hareketlerle yüz hareketleri farklı sensörlerle tespit edilir. Günümüzde canlı aksiyon filmlerinde de çokça kullanılan bu yöntem bir uzun metraj filmde ilk kez *Sinbad: Beyond the Veil of Mists (Sinbad: Sis Perdesinin Ardında) (2000)* filminde kullanılmıştır.¹⁵⁸ Aslında hareket yakalama tekniği, rotoskop tekniğinin bir adım ilerisi olarak değerlendirilebilir. 1917’de Max Fleischer tarafından patenti alınan rotoskopta önce hareket filme alınır ve daha sonra film üzerinden çizimler yapılır. Böylece çok gerçekçi hareket eden animasyon görüntüleri oluşturulur. Fleischer’in 1917-1929 arasında devam eden *Ko-Ko the Clown* serisi bu yöntemin ilk örneklerindendir.¹⁵⁹

Yaygın bir şekilde kullanılmasa da kum animasyonu da iki boyutlu animasyon üretiminde ekonomik ve yaratıcı bir alternatif olarak görülebilir. Film tamamlandığında filmin kendisi ve bir kum yığını haricinde geriye maddi bir şey kalmadığı için geçici bir yöntemdir. Ernest ve Gisele Ansorge çiftinin 1968 yapımı *Les corbeaux (Kuzgunlar)* filmiyle Caroline Leaf’in *The Owl Who Married a Goose (Bir Kazla Evli Olan Baykuş)*

¹⁵⁶ Furniss, s. 43.

¹⁵⁷ Peter Krämer, “Toy Story, Pixar and Contemporary Hollywood”, **Toy Story: How Pixar Reinvented the Animated Feature**, Susan Smith, Noel Brown ve Sam Summers (ed.), Bloomsbury Academic, 2018, s. 7.

¹⁵⁸ Alberto Menache, **Understanding Motion Capture for Computer Animation and Video Games**, Morgan Kaufmann Academic Press, 2000, s. 55.

¹⁵⁹ Furniss, s. 76.

(1974) filmi kum animasyonunun bilinen örnekleridir. Kum animasyonu gibi çok yaygın olmayan bir başka tür de strata-cut animasyonudur. Karmaşık bir şekil verme işlemi içeren bu yöntemde bir kil bloğun içine farklı renkteki killerden figürler yerleştirilir ve kamerayla çekimler arasında bu kütleden ince kil dilimleri kesilip çıkarılır. David Daniels'in *Buzzbox* (1985) filmi bu türe örnek verilebilir. Strata-cut yönteminde kil yerine balmumunun (wax) kullanıldığı -Oskar Fischinger'in çalışmalarında yer alan- versiyonlar da vardır. Bir diğer nadir kullanılan yöntem de Alexandre Alexeieff ve Claire Parker tarafından geliştirilen pinscreen animasyonudur. İçine binlerce pin yerleştirilmiş dik, beyaz ve çerçeveli bir yüzeyi olan pinboarddaki pinler -silindir ya da başka bir araç yardımıyla- ekranın içine ve dışına itilir. Böylece bir açıdan aydınlatıldığında gölgelerin oluşturduğu şekiller fotoğraflanır.¹⁶⁰

Animasyon yapım süreci basit anlamda yapım öncesi (pre-production), yapım (production) ve yapım sonrası (post-production) olarak üçe ayrılabilir. Bu başlıklar yapılacak animasyon türünün ihtiyaçlarına göre farklılaşabilir ve kendine özgü bir seyir izleyebilir. Aslında her animasyon film belli bir türe ait olsa da kendi ihtiyaçları doğrultusunda kendi yapım sürecini belirler. Filmlerin sahip olduğu bu özellik hem sanatsal anlamda hem de teknik anlamda bir farklılaşma ve özgünleşmeye imkân verir.

Bir animasyon filmin yapım süreci diğer filmler gibi bir fıkirden başlar. Senaryo, fikir üzerine inşa edilir ve animasyonun ihtiyacı olan mekânları ve karakterleri ortaya çıkarır. Üzerinde çalışılacak olan tasarımlar belirlenerek bir iş akışı oluşturulur ve bu akıştaki birimler birbirlerine bağlı olarak çalışır. Bu nedenle senaryoda yapılacak bir değişiklik, eklenecek bir mekân ya da karakter, akışı ciddi ölçüde etkileyebilir ve animasyonun tamamlanma süresini uzatarak maliyetleri arttırabilir. Daha sonra ise hikâye çizimi (storyboard) aşaması devreye girer. Hikâye çiziminin üç faydası vardır. İlki; film yapımcısı için filmin fikrinin ne vaat ettiğini ve nasıl çalıştığını gösteren ilk görsel test olmasıdır. İkincisi; film yapımcısının kendi ekibi için ortaya çıkacak işin ilk göstergesi olur. Üçüncüsü ise; sponsorlar için ortaya nasıl bir film çıkacağına dair bilgi vermesidir.¹⁶¹ Animasyon bir ekip çalışmasının ürünü olduğu için hikâye çizimi ekibe referans gösterecek bir sistem oluşması için ilk adımı sağlar. Büyük resimde filmin neye

¹⁶⁰ Furniss, s. 50-54.

¹⁶¹ Halas ve Manvell, s. 161.

benzeyeceğini çok da detaya girmeden gösterir ve filmin planlarının nasıl olacağı konusunda da ekibe bilgi sağlar. Basit kamera hareketleri ve kadraj ölçekleri de verilerek planın ihtiyacı olan arka plan ve karakterler genel hatlarıyla ortaya çıkarılır.

Hikâye çiziminin ardından layout aşaması gelir ve arka plan ile karakterler için ayrı ressamlar çalışır. Hikâye çiziminin daha detaylı olarak yeniden üretildiği bu aşamada arka planın ve karakterlerin gerçek boyutlarda konumlandırılması, kamera açıları ve ölçekleri, ışık ve gölgeler belirlenir. Arka planlar detaylandırılır, karakterlerin kadradaki ana konumları çizilir ve çevreleriyle olan iletişimleri de basit çizimlerle ifade edilir. Yapılan çizimler daha sonra hareketlerle ve zamanlamayla ilgili fikir oluşturulması açısından basit bir şekilde hareketlendirilir. Animatik (animatic) olarak da adlandırılan bu aşama ile filmin basit anlamda bir prototipinin çıkarılması sağlanır ve film izlenebilir bir forma getirilir. Böylece plan süreleri, sahne geçişleri ve filmin duygusu genel hatlarıyla ortaya çıkar. Bu aşamalarla eş zamanlı olarak karakter kartları da (model sheet) oluşturulmaya başlanır. Bir karakter kartında her bir karakterin en az üç pozisyonda -ön, yan ve arka- gösterilmesi gerekir. Ayrıca kafanın oranlarını analiz eder; gözlerin, burnun, ağzın ve kulakların ilişkisine odaklanarak boyutları ve aralarındaki mesafeleri gösterir. Karakteristik hareketlerle yüz ifadeleri de ek olarak karakter kartında yer alır.¹⁶² Sovyet animasyonunun en önemli yönetmenlerinden Ivan Ivanov-Vano, senaryoyla karakterler arasında dramatik bir ilişki olduğunu, karakter çizimleri oluşturulurken bütün karakterlerin bağlantılı düşünülmesi gerektiğini söyler. O nedenle Soyuzmultfilm'in üretim sisteminde bir karakter için tek başına çalışma yapılmaz ve çalışılan karakterin tasarımları iletişim halindeki diğer karakterlerle ve çevreyle birlikte çizilir. Ivanov-Vano, kendi animasyon yapım süreçlerinden bahsederken karakterin oluşturulma sürecinin karmaşık olduğunu; alışkanlıklarının, yürüyüşünün, davranışlarının, giyim tarzının ekiple tartışıldığını; karakterin imajları oluşturulurken sadece senaryo çizgisindeki hareketlerinin değil, senaryo dışı hareketlerinin de dikkate alındığını anlatır.¹⁶³

Yapım öncesi süreç bütün animasyon türlerinde genel olarak aynıdır, fakat yapım sürecine geçildiğinde türlere göre çeşitli farklılıklar oluşmaya başlar. Stop motion ve üç boyutlu animasyonda modelleme (modelling) oldukça önemlidir. Bu aşamada

¹⁶² Halas ve Manvell, s. 167.

¹⁶³ Иванов-Вано, s. 23-24. (Ivan Ivanov-Vano, s. 23-24)

karakterlerin, arka planların, araç ve nesnelerin modelleri yapılır. Stop motionda hamur, kukla ya da kille yapılan bu modeller üç boyutlu animasyonda bilgisayarda oluşturulur. Stop motionda karakterin genel hareketleri (el, ayak, yürüme vb.) yapılan model üzerinden uygulanabilir, fakat özellikle yüz mimikleri ve bazı kas hareketleri için çeşitli ek modellemeler gerekebilir. Bu durumda karakterin değişik duygu durumları için değiştirilebilir yüz ve kafa modelleri oluşturulur. Üç boyutlu animasyondaki modellerde de temel hareketlerin dışındaki durumlar için özel bazı detaylandırmalar yapılır ve daha fazla gerçekçilik sağlamak için çeşitli pozisyonlarda oluşabilecek esneme, kasılma ve deformeler inceliklerle işlenir. Model oluşturulduktan sonra rigleme (rigging) aşamasına geçilerek modele bir çeşit iskelet sistemi tanımlanır ve kemik ekleme olayı gerçekleştirilir. Böylece mekanik bir sisteme oturtulan model, hareketleri tanımaya başlar ve hareketler modele yaptırılabilir. Karakterin nasıl hareket edeceğine yönelik fikir veren bu aşamaya karakterlerin giydiği kıyafetlerin hareketleri de dâhildir. Riglemede çeşitli hareketlerde kıyafetlerin ve kumaşların nasıl şekil alacağı da gerçekçi bir şekilde verilmeye çalışılır. Filmin görseline direk etki eden dokulama (texturing) aşamasında ise oluşturulan modellere sanat yönetmeninin ve yapım tasarımcısının belirlediği konseptler doğrultusunda dokular hazırlanır ve planların ihtiyacına göre giydirme yapılır. Böylece filmde kullanılacak unsurlar sahnenin inşası için hazırlanmış olur. Sahnelemede -canlı aksiyon filmlerde ya da TV yapımlarında olduğu gibi- kompozisyon, kamera kurulumu ve ışıklandırma aşamaları vardır. Tıpkı aktörlerin, malzemelerin ve dekorların ışık altında kameraya alınması gibi, oluşturulan objeler kamera önünde konumlandırılarak ışıklandırılır ve gerçek kameraya çok benzeyen sanal bir kameraya alınır.¹⁶⁴

Animasyon (animation) aşaması bütün türlerde benzer prensipler üzerinden ilerleyerek karakter ya da nesne hareketlerinin kare kare planlanmasıyla oluşur. Klasik iki boyutlu animasyon filmler bir saniye için on iki ya da yirmi dört karenin çizilmesiyle, stop motion filmler ise karelerin fotoğraflanmasıyla oluşur. Geleneksel animasyon türünde ana animatör (key animator) -ara bağlantıları ve ara çizimleri diğerlerine bırakarak- sadece dikkat çeken/kilit pozlar üzerine çalışabilir ya da bütün işi kendi yapabilir. Daha sonra ara-bağlantı animatörü (in-between animator) ana animatörden

¹⁶⁴ Kit Laybourne, **The Animation Book: A Complete Guide to Animated Filmmaking From Flip-Books to Sound Cartoons to 3-D Animation**, Three Rivers Press, 1998, s. 240.

kalan çizimleri -ilk çizilen pozların mekaniğine ve ruhuna uygun olarak- kare kare tamamlar. Ardından çizimler çizgi testi ya da kalem testi denilen (line-test/pencil test) bir aşamaya alınır. Burada arkaplanla ön plandaki karakterlerin ilişkiye ve farklı karakterler arasındaki senkrona bakılarak çizimler temize (clean-up) çekilir.¹⁶⁵ Üç boyutlu animasyon filmlerde ise bilgisayar yardımıyla işlemler biraz daha kolaylaşır. Animasyonun zamanlama (timing) prensibine dikkat edilerek karakterin o plan için gerekli olan anahtar kareleri (keyframe) belirlenir ve bilgisayar arada kalan kareleri kendisi doldurur. İki boyutlu bilgisayar animasyonunda da kullanılan bu kolaylık bazı özel hareketlerin yapılmasında sorun çıkarıp bozulmalara neden olsa da bu noktalar için düzeltmeler yapılabilir. Eğer hareket yakalama (motion capture) tekniği uygulanıyorsa gerçek bir aktörün hareketleri sensörler yardımıyla dijitalize edilerek bilgisayardaki bir karakterle eşleştirilir.

Animasyon bölümünde film için gerekli olan diyalogların da dudak eşleme (lip sync) yöntemiyle karakterlerle eşleştirilmesi gerekir. Ayrıca karakter ve nesne animasyon süreçleri bittikten sonra devreye giren efekt bölümü duman, kum, su, ateş ya da patlama gibi farklı animasyonlar ile ilgilenir. Işıklandırma (lighting) aşaması ise önceki aşamalarla eş zamanlı olarak ilerler ve film için yapılan bütün çalışmalar bir araya getirildikten sonra planların ışık özellikleriyle, ışığın farklı materyallerde ve dokularda oluşturduğu etkilerle, ışığın devamlılığıyla, gölgelerle ve renklerin uyumuyla ilgilenir. Doğrudan ve yansıyan ışığın plandaki etkilerine bakar ve görüntünün daha gerçekçi görünmesini sağlar. Üç boyutlu animasyonlarda daha çok dikkat edilen bu aşamanın önemi animasyonun türüne ve konseptine bağlı olarak değişebilir. Burada üç çeşit ışık kullanılabilir. İlki; bir ışını tek bir noktadan tek bir yöne yönlendiren spot ışıklardır. İkincisi; ışığı her yöne eşit olarak yayan radyal ışıklardır. Üçüncüsü de ışığı tek yönde eşit olarak yayan paralel ışıklardır. Burada 3D tasarımcı, sahnenin karakteristiğine ve ihtiyacına göre her bir ışığın odağını, yoğunluğunu ve rengini ayarlayarak bir ambiyans oluşturur ve doğru görüntüyü yakalar.¹⁶⁶

Yapım aşaması tamamlandıktan sonraki süreç de bütün animasyon türlerinde benzer olarak ilerler. Önceki aşamalarda oluşan bütün çıktılar kompozitleme

¹⁶⁵ Halas ve Manvell, s. 189-190.

¹⁶⁶ Laybourne, s. 240.

(compositing) aşamasında bir araya gelir ve animasyonun son hali render (rendering) alınır. Render, bilgisayarın üç boyutlu sahneyi tanımlayan verileri -model, doku, ışık ve kamera- alıp o sahnenin iki boyuttaki görüntüsünü oluşturduğu işlemdir. Bilgisayarın oluşturması gereken görüntünün gerçekliğine bağlı olarak tek bir karenin oluşturulması saliseler, saatler hatta günler sürebilir.¹⁶⁷ Böylece üzerinde çalışılan her bir plan render alınarak kurgu (editing) aşamasına aktarılır. Burada bazı video, renk ve geçiş efektleri uygulanan animasyon film, görüntü anlamında son haline gelmiş olur. Ses tasarımı ve mikslleme (sound designing and mixing) kısmında ise film için gerekli olan diyaloglar, ses efektleri, ambiyanslar ve müzikler bir araya getirilerek mikslenir ve filmin ses kısmı da tamamlanmış olur. Böylece görüntü ve ses anlamında biten film izlenebilir bir hale gelerek seyirciyle buluşur.

3.3.2. Sovyet Animasyonları

Sinema, ilk ortaya çıktığı günden itibaren bir propaganda unsuru olarak kullanılmıştır. Özellikle iki büyük dünya savaşı sırasında ve soğuk savaş döneminde artan propaganda filmleri, devletlerarasında sıcak savaşa ek olarak farklı bir zihinsel savaş yürütülmesini de sağlar. Özellikle Sovyetler Birliği'nin özel bir önem vererek iç ve dış propagandada uyguladığı faaliyetler, çoğunlukla animasyon filmler üzerinden yürütülür. Animasyonun çocukların eğlence dünyasıyla olan bağlantısı, yapısal zemininin simgesel anlatıma daha uygun olması ve propagandayı daha örtülü bir şekilde yapmaya imkân tanınması bu tercihteki önemli etkenlerdir. Bu bölümde Sovyetler'in 1920'lerden itibaren uygulamaya koyduğu ve soğuk savaş döneminin sonuna kadar sürdürdüğü propaganda filmciliğinin özellikleri incelenmiş ve Sovyet propaganda animasyonunun tarihsel süreci irdelenmiştir.

3.3.2.1. Sovyet Animasyonu Tarihi

Sovyet animasyonu, devletin siyasi otoritesiyle animasyonun kendine özgü dünyası ve olanakları arasında sıkışmış bir sinemadır. İlk yıllardan itibaren hemen her şeyin kullanılarak oluşturulduğu stop motion animasyonlardan 1930'larda Disneyvari şekilde geleneksel animasyona geçen ve sonrasında cam boyamalara kadar çeşitlenen bu

¹⁶⁷ Laybourne, s. 241.

animasyon sineması, tarihi boyunca oldukça özgün ve deneysel çalışmalar üretir. Sanatsal kaygılardan ziyade işlevsel kaygıları ön plana alması ve iç dinamikleri hedefleyen bir yapıda olması, kendi ülkesiyle ve toplumuyla sınırlı kalmasının öncelikli nedenidir. Toplumun hafisasından ve kendi görsel kültüründen de beslenen bu animasyonların alegorilere ve metaforlara olan yatkınlıkları zaman zaman sert ve didaktik unsurların kullanıldığı propagandif silahlara dönüştürülmelerine de neden olmuştur. Böylece salt eğlendirme unsurundan ziyade hükümetin ideolojik, siyasi, toplumsal ve psikolojik amaçlarına da hizmet ettiği görülür.

Sovyetler Birliği, 1920'lerde başlayan propaganda döneminden önce de dünyada öncü olmuş pek çok önemli eser üretmiştir. Sovyetler Birliği'nin ilk animatörü, animasyonu dans tekniklerini öğretmek için bir araç olarak kullanan Alexander Shiryayev'dir. 1906 ve 1909 yılları arasında bu dans filmlerini ürettiği tahmin edilen Shiryayev, ilk kukla animasyonu örneklerini yapmıştır ve 1995 yılında filmler keşfedilene kadar da filmlerden kimsenin haberi yoktur.¹⁶⁸ Sovyetler'in animasyondaki bir diğer önemli ismi ise stop-motion türünün bir tür olarak gelişmesine katkı sunan Ladislav Starevich¹⁶⁹'tir. Starevich'in hamam böceklerini kullanarak oluşturduğu stop motion film *Güzel Leukanida (Прекрасная Люканида, или Война усачей с рогаками)* (1912) bir kara mizah örneğidir.¹⁷⁰ Bu tarz filmleriyle korku unsurlarını duygusal bir şekilde ele alan Starevich, tuhaf ve ilgi çekici hikâyeleriyle pek çok çalışma ortaya koyar ve başta Tim Burton ve Quay Kardeşler olmak üzere pek çok yönetmeni etkiler.¹⁷¹ Bolşevik Devrimi'nden sonra ise sinema gibi animasyon da devlet mekanizmasının etkisine girer ve devlet eliyle yapılan -ve bazıları da propaganda amaçlı olan- filmler üretilmeye başlar. Dziga Vertov'un propaganda unsurlarıyla bezenen *Sovyet Oyuncakları (Советские*

¹⁶⁸ Victor Bocharov (Yapımcı ve Yönetmen), *A Belated Premiere* [Belgesel], Rusya: Gosfilmfond Rossiyskoy Federatsii, 2004.

¹⁶⁹ Gerçek adı Wladyslaw Starewicz'dir. Devrim sonrasında 1920'de Rusya'dan ayrılarak Fransa'ya yerleşir ve adını Ladislav Starewitch olarak değiştirir. Fransa'da ürettiği 24 filmi bu isimle yapar. İngilizce kaynaklarda adı Ladislav Starevich olarak kullanılır. Film çalışmalarına yerel Etnografya Müzesi'nde belgeseller hazırlayarak başlar. İlk yaptığı çalışma, karanlıkta kayda alınamayan yerel bir böcek türünün gece çiftleşme ritüelinin yeniden canlandırılmasıdır. Eğlence amaçlı ilk ürettiği filmde ise hayatı boyunca kullanacağı kukla yapma tekniğini geliştirir. Bkz: William Moritz, "Ladislav Starewitch", **The Oxford History of World Cinema**, Geoffrey Nowell-Smith (ed.), Oxford University Press, 1997, s. 76.

¹⁷⁰ Filmin İngilizce gösteriminin ardından Londra gazeteleri böceklerin gerçek olduğunu ve adı belirtilmeyen bir Rus bilimadamı tarafından eğitildiklerini yazmıştır. Bkz: Giannalberto Bendazzi, **Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation**, Indiana University Press, 1995, s. 36.

¹⁷¹ Mark Sawicki, **Animating with Stop Motion Pro**, Oxon: Taylor & Francis, 2010, s. 73.

узрышкі) (1924) filmi ilk Sovyet animasyonlarından biri olurken, 1927 yılında yapılan *Afrikanlı Senka* (*Сенька-африканец*) da çocuklara yönelik yapılan ilk animasyondur. Mikhail Tsekhanovsky'nin yaptığı -bir postanın taşınma hikâyesinin anlatıldığı- *Posta* (*Почта*) (1929) filmi de döneminde oldukça popüler olmuş, Sovyetler Birliği'nin dışında da gösterilmiş ve avangard üslubuyla farklılaşmış bir filmidir.¹⁷² 1935 yılına gelindiğinde ise gerçek görüntüyle stop motion tekniğini birleştiren ve yaklaşık 3000 farklı kuklanın kullanıldığı Sovyetler Birliği'nin ilk uzun metraj animasyonu olan *The New Gulliver* (*Novyy Gulliver*) filmi görücüye çıkmıştır.¹⁷³

1920'lerin sonuna doğru animasyon üretimi artsa da sosyalist gerçekçi akımın devreye sokulmasıyla birlikte yenilikçi çalışmalar azalır ve daha “gerçekçi” ama daha az “sanatsal” çalışmaların dönemi başlar. Önceki on yılda avangardın ve fütürizmin etkisiyle çalışan animatörler, klasik metinlerin adapte edildiği, çocuklara yönelik çalışmaların yapıldığı ve geleneğin kullanıldığı “ulusal kültürün hizmetine” sokulur. Animasyonun çocuklara yönelik bir sisteme bağlanması 1936 yılında Moskova'da kurulan Soyuzdetmultfilm'in adından da anlaşılır. “Det” çocuk anlamındadır ve “mult” da multiplikatsiya'dan yani animasyon kelimesinden gelir.¹⁷⁴ Bir yıl sonra adından “det”i çıkarıp Soyuzmultfilm halini alan bu kurumun kuruluş süreci iki yıllık bir çalışma sonucunda gerçekleşir.¹⁷⁵ Stüdyo, -Walt Disney'in montaj hattı sistemini kopyalayarak-

¹⁷² Bendazzi, s. 47.

¹⁷³ Film Jonathan Swift'in *Gulliver'in Gezileri* kitabının komünist bakış açısıyla yeniden uyarlanmasıdır. Filme yönelik daha ayrıntılı bilgiye “Sovyet Animasyonu ve Propaganda İlişkisi” bölümünde değinilmiştir.

¹⁷⁴ Bendazzi, s. 101.

¹⁷⁵ Pek çok kaynakta stüdyoyu Mezhrabpomfilm, Mosfilm ve Smirnov Studio'daki animatörlerin bir kereleliğine bir araya gelerek oluşturduğu yazar, fakat Rus animasyon tarihçisi Georgy Borodin işin bu kadar kolay olmadığını belirterek stüdyonun kuruluş aşamasını dört aşamalı olarak detaylandırmıştır. Borodin, 2006 yılında yazdığı makalede Soyuzmultfilm'in tarihinde değinilmeyen pek çok olay olduğundan bahseder. Bunlardan bazıları: stüdyonun 1941 yılının sonunda bir süre Moskova ve Semerkand olarak ikiye ayrılması, yeni animasyon sanatçılarının yetiştirildiği kurslar, tematik planların yapılarındaki değişimler, üretim organizasyon sistemi, teknolojik evrimin aşamaları, senaryo departmanı ve diğer stüdyo bölümlerinin oluşumu ve faaliyetleri, stüdyo içi etkinlikler, 80'lerin sonundaki reform vb. Borodin, makaleyi yazdığı tarihte stüdyonun yaptığı reklamların, oyunların, videoların ve filmlerin kapsamlı bir listesinin bile olmadığından, tamamlanmayan çalışmaların da göz ardı edildiğinden bahseder. Ayrıca Borodin, Soyuzmultfilm'in 1999 yılında gizli bir şekilde -Rus yasalarını ihlal etmesine rağmen- özelleştirildiğini ve sonrasında aynı ismi kullanan pek çok yapıya bölündüğünü söyler. Bunlardan bazıları film üretimine, bazıları daha önce üretilen filmlerin yayın haklarına ve kârlarına, bazıları da kültürel ve eğitici çalışmalar yapmaya odaklanmıştır. Bkz: Георгий Бородин, «Союзмультфильм: Ненаписанная история», *Киноведческие записки*, 80 (2006), <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/866/> (22 Mart 2017). (Georgy Borodin, “Soyuzmultfilm: Yazılmamış Hikâyesi”, *Sinema Çalışmaları Notları*, Sayı: 80 (2006), <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/866/> (22 Mart 2017)

animasyon üretimini merkezileştirmeye ve daha standart bir üretim formuna döndürmeye başlar.¹⁷⁶ Soyuzmultfilm'in kuruluş adınının atılmasında 1933'te bazı Disney animasyon örneklerinin gösterildiği bir festivalle, 1935'te ilk kez düzenlenen Uluslararası Moskova Film Festivali'nin büyük etkisi vardır. Moskova Film Festivali'nde *Three Little Pigs* (1933), *Peculiar Penguins* (1934) ve *The Band Concert* (1935) filmleri gösterilir. Ayrıca 1930'larda aralarında Grigorii Aleksandrov ve Sergei Eisenstein'in de olduğu bir grup film yapımcısı ABD'yi ziyaret eder ve burada Disney'in çalışmalarıyla ve film üretim yöntemiyle tanışır. Eisenstein, film üretim tekniğindeki gelişmişliğin yanında özellikle Disney filmlerinde insanlarla hayvanların ilişkilendirilmesinden ve her iki kimliğin özelliklerinin birleştirilmesinden etkilenir. Böylece sosyal yorumların hayvan dünyasına aktarılması ve -Sovyet, Stalinist gibi- sözle anlatılması zor olan bazı gerçekliklerin sunulması mümkündür.¹⁷⁷¹⁷⁸ Fyodor Khitruk, Walt Disney'in çizgi filmlerini Moskova Film Festivali'nde ilk kez gördüğü zamanki izlenimlerini şöyle ifade eder:

“... 'Silly Symphony' (Saçma Senfoni) serisinden olan Disney filmi, bildiğimiz sınırlara uymuyordu. Bir yönetmenlik işiydi. Müziğin, fikirlerin, karakterlerin ve plastiğin bir birleşimiydi. İnanılmazdı. Ruhuma gömüldü. Kendim yapmayı hayal bile edemezdim. Benim için bu filmler sanattan ziyade bir sihirdi, büyücülüktü. Hareketteki, karakterdeki, oyundaki bir şey benim için kurmaca filmlerden daha ikna ediciydi.”¹⁷⁹

¹⁷⁶ Bu yöntem, opak bir arkaplana ve saydam selüloit tabakalar üzerine yapılan, birbirini izleyen ardışık hareket çizimlerinin kare kare çekilmesidir. Bu prensip, animasyon yarımını hem hızlandırır hem de maliyetleri düşürür. Bkz: M. V. Ромашова, «От Истории Анимации К Истории Детства В Ссср: Постановка Проблемы», **Вестник Пермского Университета: История**, Выпуск: 3 (2011), s. 119. (M. V. Romashova, “SSCB’de Animasyonun Tarihinden Çocukluğun Tarihine: Problem Tanımı”, **Perm University Herald: History**, Sayı: 3 (2011), s. 119)

¹⁷⁷ Marina Balina ve Birgit Beumers, “To Catch Up and Overtake Disney?: Soviet and Post-Soviet Fairy-Tale Films”, **Fairy-Tale Films Beyond Disney**, Jack Zipes, Pauline Greenhill ve Kendra Magnus-Johnston (ed.), London, New York: Routledge, 2015, s. 126-127.

¹⁷⁸ Bu festivalde Disney filmlerine ek olarak Lloyd Corrigan'ın Pioneer Pictures Corporation için yaptığı kısa bir müzikal olan *La Cucaracha* (1934) da gösterilir. Technicolor Corporation tarafından en son renk tekniği uygulanarak oluşturulan film, Sovyetler'in 1920'lerin ortalarında başlayan film ve fotoğraf üzerindeki renk çalışmalarını da büyük ölçüde etkiler. Pravda gazetesi başta olmak üzere basın ve festival izleyicisinin geri dönüşleri sonucu bu film de dağıtım için satın alınır. Böylece ABD ile eşit şartlarda rekabet edebilmek, Sovyet film endüstrisinin “göreceli” teknolojik geriliğinin üstesinden gelmek ve Sovyetler Birliği'nin planlanan ekonomisinin dinamik potansiyelini göstermek adına renkli film çalışmaları hızlandırılır. Bkz: Philip Cavendish, “The Political Imperative of Color: Stalin, Disney, and the Soviet Pursuit of Color Film, 1931–45”, **The Russian Review**, 78 (2019), s. 571.

¹⁷⁹ Федор Хитрук, «Кинотеатр моего детства», **Искусство кино**, 8 (1997), s. 24. (Fyodor Khitruk, “Çocukluğumun Sineması”, **Sinema Sanatı**, 8 (1997), s. 24.)

Walt Disney animasyonlarıyla yaşadığı benzer bir tecrübeyi Sergei Alimov da şu şekilde aktarır:

“... ‘Snow White and the Seven Dwarfs’ (Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler) izlediğim ilk animasyondur. Tabii ki animasyonun mesleğim olacağını hiç hayal etmiyordum. ‘Pamuk Prenses’ beni vurmuştu. Belki de sonradan beni sadece tek bir animasyon etkilemiştir: George Dunning’in ‘The Beatles’ Yellow Submarine’ (Beatles’in Sarı Denizaltısı). Ama o çok sonraydı. Sanat okulunun son sınıfından hemen önce, animasyon sanatı okumak için VGIK¹⁸⁰’a gitmeye karar vermiştim.”¹⁸¹

Disney’in kullandığı sel animasyon tekniği animasyona oldukça estetik ve akıcı bir hareket verir. Disney’in hareket için oluşturduğu prensipler, etkileyici yüz ifadeleri, abartılı jestler ve diğer basit teknikler önce V. F. Smirnov’un önderliğindeki deneysel stüdyoda, sonra da Soyuzmultfilm’de uygulanmaya başlar. Büyük Vatanseverlik Savaşı’nı takip eden on beş yılda Sovyet animasyonu pratikte “Disney tarzı”¹⁸²’nı korur ve orijinal bir tarz arayışına ya da avangard denemelere girişmez. Disney’le olan teknolojik ilişkinin Sovyet animatörleri üzerinde -sonradan fark edileceği üzere- bazı negatif sonuçları da olur. 1953’ten sonra pek çok yetenekli genç yönetmen ortaya çıkmasına ve Sovyet uzun metraj filmler yapılmasına rağmen “Thaw” dönemi Sovyet animasyonundaki beklenen devrimi getirmez. 1960’larla birlikte temel olarak folklorik ve etnik motiflerin dâhil edildiği küçük stilistik ve tematik yenilikler gerçekleşir. Sosyalist bloktaki Yugoslav, Çekoslovak ve Leh animatörler cesur kısa filmler üretirken, Sovyet animatörler geleneksel çizimleri ve didaktik içerikleri kullandıkları, dramatik anlatı yapısını inşa ettikleri anlayışlarını korumaya devam eder.¹⁸³

¹⁸⁰ Rusya Federasyonu Devlet Gerasimov Sinematografi Enstitüsü’nün kısaltmasıdır. (Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова)

¹⁸¹ Сергея Алимова, «Кинотеатр моего детства», **Искусство кино**, 8 (1997), s. 7. (Sergei Alimov, “Çocukluğumun Sineması”, **Sinema Sanatı**, 8 (1997), s. 7.)

¹⁸² Ivan Ivanov-Vano, animasyon tarihini ve tekniklerini anlattığı 1950 tarihli kitabında Disney’den etkilenme meselesinden bahsetmez ve Sovyet animatörlerin Disney’in fikirsiz, biçimci, adi ve ucuz yapısına karşı olduklarını söyler. Kitabın başka bir yerinde de “burjuva animasyonu” olarak nitelediği Disney’i saçma, basit ve ucuz numaralı filmler yapmakla itham eder. Bkz: Иванов-Вано, s. 17, 21. (Ivanov-Vano, s. 17, 21)

¹⁸³ Юрий Левинг, «Кто-то там все-таки есть...»: Винни-Пух и новая анимационная эстетика, **Весёлые человечки: Культурные герои советского детства**, Новое литературное обозрение, 2008, s. 317. (Yuri Leving, “Biri Hâlâ Orada...”: Winnie the Pooh ve Yeni Animasyon Estetiği”, **Neşeli Küçük Adamlar: Sovyet Çocukluğunun Kültürel Kahramanları**, Ilya Kukulin, Mark Lipovetsky ve Maria Mayofis (ed.), Moskova: New Literary Review, 2008, s. 317)

Sovyetler Birliği'nde sosyalist gerçekçilik etkisiyle rotoskop tekniği çok fazla kullanılır. Sovyetlerin -kullanılan projeksiyon markası nedeniyle- “éclair” olarak isimlendirdiği bu teknik 1920’lerden itibaren kullanılsa da 1950’lerde zirve noktasına ulaşır ve üretilen filmlerde çok gerçekçi arka planlar ve karakterler elde edilir. Özellikle 1950-1955 döneminde éclair kullanılmayan neredeyse hiçbir film yoktur ve hayvan karakterlerin çoğunda bile aynı teknik kullanılır. Bu yöntemle ilgili o dönem bazı yönetmenlerin ve sanatçıların eleştirileri vardır. Tekniğin aşırı mekanik kullanılması, aktörlerle tekrar yapmak için zaman olmaması, aktörlerle hızlı çalışmanın getirdiği özensizlik ve hiçbir aktörün çizilen bir karakteri ifade edemeyeceği düşüncesi bunlardan bazılarıdır.¹⁸⁴ Stalin’in ölümü ve Thaw dönemiyle birlikte animasyonlar yavaş yavaş eski avangard ve sanatsal formuna dönmeye başlar ve rafa kaldırılan kukla animasyonu da tekrar üretim bandına girer. 1960’larla beraber sosyalist gerçekçiliği geride bırakan Sovyet animasyonu, -ABD’de de olduğu gibi- televizyonun etkisiyle daha hızlı bir üretim yöntemine evrilir ve daha limitli bir animasyon tarzına döner. Böylece sadece karakterlerin hareketleri kısıtlanmaz, ayrıca sade formlara ve renklere de ağırlık verilir. Öncelikler tasarıma, renge, çizgiye ve kompozisyona geçmiştir.¹⁸⁵ Böylece limitli animasyonun işlevselliği Sovyet animasyonunun kabuk değiştirmesine ve artık Disney tarzından sıyrılmasına katkı sağlayarak, bir anlamda köklerine -yani devrim sonrasındaki animasyonlara ve propaganda posterlerine- dönmesinin bir sinyali olarak düşünülebilir. Böylece animasyon endüstrisinin kaynak ihtiyacı azaltılmış ve üretim hacmi artmıştır.¹⁸⁶

1960’ların sonuna doğru çocuk ve genç izleyicilerin eğitimi ile olan bağından kurtulmaya, kendi tarzını aramaya ve avangard denemeler yapmaya başlayan animasyon alanı pek çok yetenekli sanatçının animasyona yönelmesine katkı sağlar. Bunda -film yapımının aksine- animasyon üzerine görsel ya da işitsel özel bir ideolojik kontrolün olmaması da etkilidir. Ayrıca 1960’larda Soyuzmultfilm tekel olmaktan çıkar ve bölgesel

¹⁸⁴ Иван Иванов-Вано, «Эклер — за и против: Стенограмма доклада Применение эклерного метода в производстве рисованных фильмов», **Киноведческие записки**, 80 (2006), <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/868> (22 Mart 2017). (Ivan Ivanov-Vano, “Eclair – Lehindekiler ve Aleyhindekiler: Çizgi Filmlerin Üretilmesinde Eclair Yönteminin Uygulanması Raporunun Transkripti”, **Sinema Çalışmaları Notları**, Sayı: 80 (2006), <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/868> (22 Mart 2017).

¹⁸⁵ Amid Amidi, **Cartoon Modern: Style and Design in Fifties Animation**, San Francisco: Chronicle Books, 2006, s. 18. Aktaran: Ülo Pikkov, **On the Topics and Style of Soviet Animated Films**, Baltic Screen Media Review, 4 (2016), s. 24.

¹⁸⁶ Pikkov, s. 24.

yeni stüdyolar açılır. Böylece bu stüdyolar kendi çocukluk imajlarını oluşturma fırsatına kavuşur ve merkezle olan ilişkileri sona erdikçe, altyapı oluşturmaya başladıkça, profesyonel topluluklar haline geldikçe ve üretim özellikleri geliştikçe animasyonun bir sosyal etkileşim, süregelen bir mücadele ve dönüşüm alanı olmasını sağlar.¹⁸⁷ Bendazzi, dönemin politik ortamının ve metinle kısıtlanan -nispeten daha az sıkı- sansür mekanizmasının sadece Sovyetler Birliği'nde değil bütün Doğu Avrupa ülkelerinde bir auteur animasyon akımı oluşturduğundan ve devletin burada “patron” olduğundan bahseder. Bunda da iki blok arasında kültürel ve sportif rekabeti gerekçe olarak gösterir:

“...Bir gerekçe vardı. Kültür ve spor iki blok arasında diyalog ve mücadele alanı haline gelmişti. Bir Olimpiyat madalyası ya da bir festival büyük ödülü sahte bir savaştaki sahte bir zaferdi. Doğu Avrupa’da bir festival ödülü, stüdyo direktörü için -bakanlıktan finansman desteği istediğinde- elinde bir koz olarak görülürdü. Ama gene de tam bir yaratıcı özgürlük asla verilmedi. İdeolojik tehlikeleri nedeniyle bazı filmler yayınlanmadı. Bunlar için -alegorik taraflarını belirtmek amaçlı- “Ezop yaklaşımı” ifadesi kullanıldı.”¹⁸⁸

Bu sembolik ve eleştirel kodların yer aldığı animasyon akımı Almanya’da Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra etkisini arttıran ekspresyonist filmlere benzetilebilir ve bu filmlerin en bilinen örneği de Andrei Khrzhanovsky’nin *Cam Mızıka (Стеклянная гармоника)* (1968) filmidir. Bir çeşit toplum eleştirisi olan film içerdiği eleştirel sembolik anlatım nedeniyle -Soyuzmultfilm çatısı altında üretilmesine rağmen- sansür kurulunca kusurlu bulunur ve Sovyetler Birliği’nde resmi olarak yasaklanan ilk animasyon film olur.¹⁸⁹

1960’larda yükselen avangart üslupla birlikte çağdaş ve özgün animasyonların üretilmesi, yapılan çalışmaların uluslararası arenada da fark edilmesini sağlar. Dönemin öncü isimlerinden Fyodor Khitruk, uluslararası arenada da oldukça önemli başarılar kazanır ve kapitalizm eleştirisi yapan *Ada (Осмор)* (1973) filmiyle Cannes Film Festivali’nden Altın Palmiye alır. Hem ABD’den hem de Avrupa’dan ödüller alan *Film*

¹⁸⁷ 1960’larda animasyonun yaygınlaşmasının önemli sebebi televizyondur. 1960-1980 arasında televizyon Sovyet halkının refahının bir sembolü haline gelir. Bundan önce animasyonlar için tek mecra sinemalar olduğu için, animasyonların diğer filmlerle rekabet etme şansı yoktur. Televizyonla birlikte animasyonlar “evcilleşir” ve ailelerin evde kontrol edebildiği, çocukların tek başlarına izleyebildiği bir forma dönüşür. Bkz: Ромашова, s. 115-117. (Romashova, s. 115-117)

¹⁸⁸ Giannalberto Bendazzi, **Animation: A World History: Volume II: The Birth of a Style - The Three Markets**, Routledge, 2015, s. 236.

¹⁸⁹ Stephen Cavalier, **The World History of Animation**, Berkeley: University of California Press, 2011, s. 196.

Film Film (Фильм, фильм, фильм) (1968) filminde ise film yapmak üzerine -Sovyet bürokrasisini eleştirdiği- esprili bir hiciv ortaya koyar. Khitruk, sosyal sorunları ele alan, güncel kalmayı seven, zeki ve “dertli” bir zanaatkârdır. Bir konuşmasında “sosyal sorunlarla ilgilenmeyen bir sanat olduğuna inanmıyorum ve insanla ilgilenen her şey kendi başına bir sosyal sorundur” der. Gene de devrimci bir yönetmen değildir ve gelenekten beslenmeyi ve çocuklara yönelik işler üretmeyi sürdürür.¹⁹⁰ Yaptığı uyarlamalardan en bilineni ve ilgi çeken A. A. Milne'nin aynı adlı eserinden uyarlanan *Winnie the Pooh (Винни-Пух)* (1969)'tur. Amerikan uyarlamasına göre biraz farklılaşan film, karakter tasarımlarında da orijinal eserdeki illüstrasyonlara bağlı kalmaz.¹⁹¹ Bu dönemde Sovyet animasyonunun uluslararası popülaritesini ve bilinirliğini de arttıran başka animasyonlar da ortaya çıkar. 1969 yılında Roman Kachanov tarafından yapılan *Timsah Gena (Крокодил Гена)* filmi Sovyet animasyon tarihinin önemli filmlerinden biri olur. Filmin karakterlerinden olan Cheburashka, hem kendi ülkesinde hem de ülke dışında çok sevilen bir karaktere dönüşerek Amerika'da Mickey Mouse'un oluşturduğuna benzer bir etkiyi Sovyetler Birliği'nde oluşturur. Cheburashka, 2004-2010 yılları arasında Rusya Olimpik takımının da resmi maskotu olur ve böylece uluslararası arenada da boy göstermeye ve tanınmaya başlar.¹⁹² *Sadece Bekle! (Hy, nozodu!)* (1969-2007) ise Tom ve Jerry'nin Sovyetler Birliği'ndeki alternatifi olarak gösterilebilir. Bir kurtla bir tavşanı konu alan animasyon düzenli bir üretim gösteremese de uzun yıllar devam eder ve özellikle Doğu bloğu ülkelerinde ve Sovyetler Birliği'nde çok popüler olur.¹⁹³

Uluslararası arenada isim yapan bir diğer önemli Rus yönetmen de Yuri Norstein'dir. Norstein, Soyuzmultfilm'e yirmi yaşında bir ressam ve sanat yönetmeni olarak girer ve pek çok projede yer aldıktan sonra yönetmenlik yapmaya başlar. Norstein

¹⁹⁰ Bendazzi, s. 370.

¹⁹¹ “Winnie the Pooh” kitabının haklarını A. A. Milne'den 1929 yılında Stephen Sleazinger almıştır, fakat bu haklarla ABD'de birkaç popüler oyun yapmak dışında bir çalışma yapılmaz. Haklar 1961 yılında Disney Stüdyoları tarafından tekrardan alınır ve 1966 ile 1968 yıllarında iki film üretilir. Khitruk, kendi versiyonunu yaptığında diğer iki filmden haberdar değildir. Bkz: Левинг, s. 316. (Leving, s. 316)

¹⁹² Jacqui Palumbo, “How Cheburashka, the 'Soviet Mickey Mouse', Achieved International Fame”, CNN, 24 Eylül 2018, <https://edition.cnn.com/style/article/cheburashka-soviet-mickey-mouse/index.html> (27 Aralık 2018).

¹⁹³ Benzer -hatta daha büyük- bir popülerlik Sovyetler Birliği sonrası gelişen Rus animasyonunda da görülür. 2009 yılında ortaya çıkan ve küçük bir kızla bir ayının hikâyesini anlatan *Masha ve Ayı (Маша и Медведь)* animasyonu özellikle 1990'dan sonra kriz dönemine giren Rus animasyonunu canlandıran ve bütün dünyada ilgiyle izlenen bir seri olur.

filmlerini sembolik anlatımla yoğurarak minimalist bir üslupla ele alır ve bu açıdan Sovyet animasyon tarihinde farklı bir yer elde eder. Rüya ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi şiirsel bir üslupla ele aldığı *Sisteki Kirpi* (*Ёжик в тумане*) (1975) filmiyle, anlatım yapısı olarak Andrei Tarkovsky'nin *Ayna* (*Зеркало*) (1975) filmine benzeyen ve adını da Nazım Hikmet'in aynı adlı şiirinden alan *Masalların Masalı* (*Сказка сказок*) (1979) filmi en bilinen iki çalışmasıdır.¹⁹⁴ Bendazzi, *Masalların Masalı* filmi insan ruhunun ağıtsal bir okuması, duygusal bir araştırma ve yeniden keşif, zamanın ve jenerasyonun manevi kökleri olarak tanımlar. Filmle ilgili şunları söyler:

“...Norstein'in başyapıtı (ve Sovyet animasyonunun da başyapıtı) olan 'Masalların Masalı' zihinsel çağrışımlar üzerine bir filmidir. 27 dakikalık görüntü akışı biricik bir hayal ürünüdür: çocukluk ve savaş anıları, Puşkin'in çizimleri, Picasso'ya referanslar, şehrin eteklerinde bir tango, Bach'ın *Well-Tempered Clavichord*'u, Mozart'ın *Concert No. 5 F Minör*'ü... 'Ünlü bir Rus ninnisinin söylediği gibi: uyu, uyu ve gri kurt yavrusu seni ormana götürecektir...'”¹⁹⁵

1980'lerle birlikte Mihail Gorbaçov'un önderliğinde siyaset ve ekonomi alanında getirilen yenilikler animasyon alanındaki kısıtlamaları da kaldırır ve o döneme kadar tabu olan pek çok konunun ele alınabilmesinin önünü açar. Devlet eliyle yapılan bu “sosyal eleştiri izni” Sovyetler Birliği'nin dağılması nedeniyle uzun soluklu olmaz. Böylece geçmiş dönemde baskın bir şekilde hissedilen politik hegemonya ve daha sistematik bir şekilde ilerleyen animasyon üretimi 1980'lerin sonunda zayıflamıştır. Faraday, bu dönemde gerçekleşen “siyasi demokratikleşme”nin ve piyasa değişiminin yasallaştırılmasının ülkeye bilgi ve ürün akışını ciddi biçimde arttırdığını söyler.¹⁹⁶ Nitekim “khozraschet” ile birlikte tüm üretim birimleri kendi kendini finans etme

¹⁹⁴ Norstein yaptığı çalışmalarla başta Hayao Miyazaki olmak üzere pek çok sanatçıyı etkilemiştir. 2004 yılında Japon hükümetinden Japonya'ya ve Japon toplumuna hizmet edenlere verilen bir ödül alır. 2003 yılında *Sisteki Kirpi* filmi, 140 film eleştirmeninin ve animatörünün katıldığı bir oylamada tüm zamanların en iyi animasyonu seçilir. Aynı oylamanın ikinci sırasında da Norstein'in bir diğer filmi *Masalların Masalı* yer alır. Bkz: BBC, “Юрию Норштейну дали японский орден” (Yuri Norstein'e Japon Ödülü Verildi), 3 Kasım 2004, http://news.bbc.co.uk/1/hi/russian/entertainment/newsid_3977000/3977625.stm (22 Mart 2017).

¹⁹⁵ Bendazzi, s. 372-373.

¹⁹⁶ George Faraday, **Revolt of the Filmmakers: the Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry**, University Park: Pennsylvania State University Press, 2000, s. 181. Aktaran: Nadezda Fadina, **Fairyale Women: Gender Politics in Soviet and Post-Soviet Animated Adaptations of Russian National Fairytales**, University of Bedfordshire: Research School for Media, Arts and Performance, 2016, s. 92.

sistemine geçer ve böylece Amerikan filmlerinin toplu ithalatı gerçekleşir. Sovyet izleyicilerinin “Amerikanlaşmasını” ve “Batılılaşmasını” arttıran bu süreç, “Rus” etiketiyle çıkan her şeyin olumsuz olarak algılanmasını da beraberinde getirir. Böylece 1970’lerde yerel geleneğe olan ilgi de 1980’lerle birlikte ortadan kalkmıştır.¹⁹⁷

3.3.2.2. Sovyet Animasyonu ve Propaganda İlişkisi¹⁹⁸

Animasyon, propagandaya uygun bir yapıdır, çünkü gerçek olmayan bir dünya kurma yeteneğiyle, önemli bir görsel özgürlük sağlamasıyla ve sanatçıya bazı kültürel değerleri keskinleştirme bazılarını da gizleyebilme olanağı vermesiyle öne çıkar. Abartma özelliği, “sizin” ve “başkalarının” arasında açık bir sembolik sınır çizme imkânı verir ve bu nedenle siyasi propagandada yaygın olarak kullanılır. Hikâye anlatma ve müzik gibi olanakları sayesinde karikatüre göre -izleyici nezdinde- daha ikna edicidir. Animasyonlar propaganda potansiyeli sayesinde özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasında ve ardından gelen Soğuk Savaş’ta önemli bir silah olarak kullanılır.

ABD’nin Sovyetler’e karşı eleştirel tavrı özellikle 1949’daki -ABD’yi “ana düşman” olarak hedef alan- “Yakın Gelecekte Amerikan Karşısı Propagandayı Güçlendirme Aksiyon Planı”¹⁹⁹ sonrasında artar. Sovyet ideolojisinin uygulanışı iki yönlüdür: Sovyet insanının yüksek ahlaklı karakterini göstermek ve burjuva toplumlarının bozulmuş ahlaki durumunu teşhir etmek. Sovyetler Birliği sinemayı -ve animasyonu- bu çerçevede başarıyla kullanmıştır. Özellikle Soğuk Savaş döneminde -

¹⁹⁷ Fadina, s. 93.

¹⁹⁸ Bu kısımda Sovyet animasyonlarıyla propaganda ilişkisinden genel olarak bahsedilmiştir. Detaylı inceleme beşinci bölümde film çözümlemeleri kısmında yapılmış, filmlerle ilgili daha derinlemesine analizlere ve bulgulara yer verilmiştir.

¹⁹⁹ 1 Nisan 1949’da NATO’nun kurulmasından sonra yazar Konstantin Simonov, Komünist Parti Merkez Komitesi’ne içinde Anti-Amerikan propagandasına yönelik önlemler içeren bir draft gönderir. Bu draftın Agitprop tarafından onaylanması sonucunda bu belge yayınlanır. Belgedeki maddeler genel olarak: a) Gazetelerde Amerikan emperyalizmine, Amerikanın “sözde” refahına, burjuva kültürünün ve ahlakının sahtekârlıklarına yönelik sistematik yayınlar yapılması, b) Amerikan karşıtı broşürler ve makaleler yayınlanması, c) Radyolarda Anti-Amerikan propagandasını güçlendirecek konuşmalar yapılması, ç) Amerikan emperyalizminin dünya çapındaki planları üzerine halka verilen derslerin artırılması, d) Sovyet yazarların eser üretmesi için teşvik edilmesi, e) Anti-Amerikan hiciv posterleri yayınlanması, f) Amerikan karşıtı oyunların sayısını arttırılması ve en iyi yönetmenlerin ve oyuncuların kullanılması, g) Amerikan karşıtı konularda film üretilmesi ve mevcut filmlerin dolaşımının arttırılması üzerinedir. Bkz: Центральный комитет, **План мероприятия по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время**, 01.03.1949, <https://www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/69577> (8 Ağustos 2017). (Merkezi Komite, **Yakın Gelecekte Amerikan Karşısı Propagandayı Güçlendirme Aksiyon Planı**, 01.03.1949, <https://www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/69577> (8 Ağustos 2017))

hem çocuklara hem de yetişkinlere yönelik- üretilen çalışmalarda ABD'nin ideolojik bir rakip olarak sunulduğu ve çeşitli açılardan kötü gösterildiği görülür. Sovyet ideolojisi, “kötü Amerikalılar”ın karşısına “iyi” olarak komünistleri, işçi sınıfını, barış savaşçılarını ve Afro-Amerikalıları²⁰⁰ çıkarır ve “sıradan” Amerikalılar sempatik bir şekilde tasvir edilir.²⁰¹

Sovyetler'de uygulanan propaganda animasyonlarının geneli Batılı imgesini - özellikle ABD'yi- ve kapitalizmi kötüleyme yöneliktir. Bu filmlerde kapitalist, burjuva, toprak sahibi, rahip, casus ve karşı devrimciler karikatürize edilerek “düşman” olarak verilir ve kötü gösterilir. Kurulan iyi-kötü çatışması da aslında birey toplum arasındaki karşıtlık üzerine kurulur.²⁰² Çağrı İnceoğlu, yaptığı çalışmada Sovyet animasyonlarında Batılı imgesini temel olarak üçe ayırır: a) kapitalist, emperyalist ve barbar, b) yozlaşmış ve kültürsüz, c) mazlum ve masum. Soğuk savaş dönemi öncesinde Batılı figürü çirkin ve saldırgan bir kapitalist olarak resmedilir. Soğuk savaş dönemiyle birlikte ise daha çok yaşam tarzı eleştirisine yönelik bir anlatım vardır. Daha hayvansı ve canavarı bir şekilde çizilen karakterler daha insansı bir özellik kazanmaya başlar. Kapitalizmi eleştiren bu filmler bir taraftan da karşıt ideolojilerin -özellikle ABD'nin- zayıf noktalarına yüklenir. Bunların en önemlisi ırkçılık sorunudur ve Batılı ırkçı tip animasyonlarda sıkça kullanılır. Bunun yanında kent olgusu ve metropol yaşamı, trafik, kalabalık, alışveriş ve lüks tüketim, eğlenceye düşkün hayat tarzı vb. şeyler gene Batı ile özdeşleştirilerek olumsuzlanan detaylar olarak göze çarpar. Amerikan rüyası da sosyalist ideolojiyle bağdaşmayan bir unsur olarak kötü gösterilir ve filmlerde özellikle özel mülkiyete sahip olma isteği olumsuz bir durum olarak kullanılır.²⁰³

²⁰⁰ Genç siyahi Amerikalılar'ın Sovyet çocuklarıyla arkadaş oldukları pek çok yapım vardır. Buna örnek olarak 1949 yapımı *Машенькин концерт (Mashenkin Konseri)* ve 1953 yapımı *Полет на луну (Ay'a Yolculuk)* verilebilir.

²⁰¹ О. В. Рябов, «Как Хорошо, Что Наяву Я Не В Америке Живу!: Образ США В Гендерном Дискурсе Советской Мультипликации (1946—1963)», **Женщина в российском обществе**, 2 (2018), s. 90-91, 98. (O. V. Riabov, “Gerçek Hayatta Amerika'da Yaşamadığım İçin Çok Memnunum: Sovyet Animasyonunun Cinsiyet Söyleminde ABD'nin İmajı (1946-1963)”, **Rus Toplumunda Kadın**, 2 (2018), s. 90-91, 98)

²⁰² Richard Taylor, **Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany**, New York: I. B. Tauris, 1998, s. 52. Aktaran: Çağrı İnceoğlu, “Sovyet Propaganda Animasyonlarında Batı ve Batılı İmgesi”, **Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi**, Sayı: 19 (2013), s. 31.

²⁰³ İnceoğlu, s. 34-37.

Sovyetlerin propagandif unsurları sadece propaganda amacıyla üretilen kısa animasyonlarda değil başka çalışmalarda da yer alır. 1935 yılında Aleksandr Ptushko tarafından yapılan *Yeni Gulliver (Новый Гулливер)* filmi, Sovyetler'in öncü uzun metraj filmlerden biridir ve ayrıca bir stop-motion animasyondur. Ptushko'nun filmi Jonathan Swift'in çok bilinen alegori kitabı *Gulliver'in Gezileri*'nden yapılan bir komünizm uyarlamasıdır. Film, monarşiye, kapitalizme ve modern topluma karşı doğrudan bir tavır alarak bunu pek çok sahneye yayar. Gerçek görüntüyle animasyonu harmanlayan film 3000'den fazla figür kullanır ve -yapım mantığı açısından- günümüz stop-motion filmlerinde de kullanılan bir yöntemle yapılır. Bazı karakterler için kullanılan ve her hareket için farklı üretilen değiştirilebilir kafalar filmdeki karakter sayısı dikkate alındığında oldukça büyük bir ön çalışma gerektirmiştir. İşçiler bilinçli olarak birbirlerine benzer -ve daha insan görünümlü- olarak ifade edilir, fakat asiller ve kralın adamları daha karakteristik ve daha şekilsiz, ince bacaklı ve uzuvları zaman zaman değişen şekilde oluşturulmuştur. İşçilerin belli bir kimliği ve karakteri yoktur ama kralın adamlarının ve asillerin -olumsuzlansa bile- belli bir karakteri ve kimliği mevcuttur. İdeolojik amaçlarını gizlemeyen film, çoğu sahnede Lilliput ülkesinin kapitalizmin, eşitsizliğin ve istismarın hüküm sürdüğü bir yer olduğunu dile getirir. Asiller lüks ortamda ve şartlarda yaşarken işçiler mağaralarda yaşar ve üretim yapar. Asillerin taktığı eski peruklar da bir çeşit Batılı imgesi oluşturur. Sovyet propaganda animasyonlarının çoğunda görülen “şişman, çirkin ve obur Batılı”, “Batılı'ya hizmet eden -ve Katolik ya da Ortodoks olması fark etmeyen- din adamı” ile “bunlara karşı savaş veren işçi-çiftçi birlikteliği” formülü bu filmde de genel anlamıyla uygulanmıştır. Filmin atmosferi özellikle kullanılan kuklaların şekilleri ve canlandırılma tercihleri nedeniyle korkutucu bir şekilde çizilir ama ışık açısından bir atmosfer yaratma gayesi göze çarpmaz. Kralın konuşamaması ve konuşma yapmak istediğinde bir pikap yardımıyla playback yapması da onun acziyetini gösterme açısından önemli bir detaydır. Benzer bir gönderme de savaş sırasında rahibin bir sandığa girerek saklandığı sahnedir. Böylece filmin dinle ve din adamlarıyla olan bağlantısı da bu kısa detayla özetlenir.

3.3.3. Sovyet Bloğundaki Diğer Ülke Animasyonları

Sovyet bloğundaki ülkelerden animasyon alanında bir ekol oluşturabilmiş en önemli ülke Çekoslovakya'dır. Zorlu bir siyasi ortamda yol bulmaya çalışan Çekoslovak

animasyonu, -hem devlet destekli çalıştığı hem de yoğun bir sansür mekanizmasına tabi tutulduğu için- tam bağımsız olamasa da kullandığı yöntemlerle özgünleşebilmiştir. Kendi kültürel geçmişini animasyon anlatımına adapte etmiş, 1947'de kurulan FAMU'nun ve akabinde gelişen Çek Yeni Dalgası'nın da katkılarıyla dünya sinema tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Karel Zeman ve Jiri Trnka gibi yönetmenlerin başını çektiği bu animasyon ekolünün en önemli temsilcilerinden biri Jan Svankmajer'dir. Hem kuklacı hem de grafik sanatçısı olan Svankmajer, Çek sürrealizmini kullandığı çalışmalarıyla rüya benzeri "saçmalıkları", tehditkârlığı ve erotizmi sürrealizmin gerçek ruhuyla dengeler.²⁰⁴

Çekoslovak animasyonu, Sovyet animasyonu ile aynı siyasal ideolojinin farklı etkilerini ve yansımalarını gösterir. Sovyet propaganda animasyonu daha didaktik bir anlatımla daha öğretici bir misyon yüklenirken, Çekoslovak animasyonu sembolik anlatımla kendisine dikte edilen ideolojiye karşı bir eleştiri mekanizması geliştirmiştir. Biri ideolojinin kendisiyken diğeri ideolojinin karşısında olandır. Bu haliyle bu animasyon ekolleri, içinden çıktıkları toplumların siyasal ideolojiye karşı olan tutumlarını da göstermekte ve kendi anlatılarında bu toplumların bir çeşit yansımalarını taşımaktadır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Sovyetler'in işgal ettiği Çekoslovakya'da animasyon sineması kendisine yer edinmeye başlar. Savaş öncesinde yapılan bazı çalışmalar olsa da dönemin ekonomik şartlarında çok fazla üretim yapılamamış, var olan işler de reklama yönelik çalışmalar olarak kalmıştır. Öncesinde Hitler'in ardından da Sovyetlerin baskısı altında kalan Çekoslovakya, maddi sıkıntılar içinde olsa da animasyon alanında önemli bir ivme kazanmaya başlar. Uluslararası arenadaki başarılarla ek olarak hızla gelişen animasyon sektörü başta ABD olmak üzere diğer ülkelerin de dikkatini çeker. Böylece Prag animasyon yapımı için ucuz bir üretim pazarı olur. 1960'larda ABD'den gelen Gene Deitch'in yönetiminde ünlü yapım şirketleri *Tom ve Jerry*, *Popeye (Temel Reis)* ve *Krazy Kat* gibi animasyonların işçilik kısmını Prag'daki stüdyolarda yaptırır.²⁰⁵ Bir taraftan işin ticari tarafı sürdürülürken diğer taraftan da bu

²⁰⁴ William Moritz, "Endüstri Sonrası Çağda Canlandırma Sineması", **Dünya Sinema Tarihi**, Geoffrey Nowell-Smith (ed.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008, s. 627.

²⁰⁵ Gene Deitch, "Tom & Jerry: The First Reincarnation", **Animation World Network**, 19 Kasım 2013, <http://www.awn.com/genedeitch/chapter-twentyone-tom-and-jerry-the-first-reincarnation> (02 Mayıs 2016).

sürekli üretim mekanizması özellikle kukla animasyonu ve stop motion türünde özgün eserler üretilmesine imkân tanır. Prag'da kurulan Bratri ve Triku animasyon stüdyosu da Çekoslovak animasyonunun şekillenmesinde ve gelişmesinde önemli bir etki gösterir.

Prag şehri, Çekoslovak animasyonunun gelişimi için oldukça önemli bir sembol olmuştur. Prag'ın "eski"nin üzerine inşa edilen yapısı geçmişin katmanlar halinde şimdiki zamanla birleşmesine ve böylece bir çeşit gerilim hali oluşmasına yol açar.²⁰⁶ Prag şehrinin kasvetli ve mistik yapısı, sahip olduğu doku ve kültür, edebiyattan resme kadar pek çok sanata kaynak olduğu gibi sinemaya da ilham vermiştir. Bir yandan ticari animasyonlar üretilirken diğer taraftan da önemli animasyon yönetmenleri ortaya çıkar. Sovyet animasyonuna benzer bir ortamdan beslenen Çekoslovak animasyonu da tıpkı Sovyetler'de olduğu gibi kendi auteur animasyon yönetmenlerini doğurur ve besler. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından Jiri Trnka ile başlayan bu dönem Trnka'nın bıraktığı bayrağı alan ve daha da ileriye taşıyan Jan Svankmajer ile devam eder.

Çekoslovak animasyonunun köklerini atan ve isim yapmasını sağlayan kişi Jiri Trnka'dır. Trnka işlerinde her zaman büyük izleyiciyi dikkate alır ve sanatsal olanı önceler. İlk yıllarında geleneksel animasyona yönelik çalışmalar yapsa da daha sonraki yıllarda kukla animasyonuna döner ve bu alanda öncü bir isim olur. Daha çok efsaneleri, masalları ve dünya klasiklerini kullanan yönetmen zaman zaman da politik işlere imza atar. Örneğin ilk işlerinden olan *Perak a SS (1946)* filminde Nazilere yönelik eleştirel bir üslup takınır. Kafkaesk bir anlatım yakaladığı son filmi olan *El (Ruka) (1965)* ise bir politik eleştiri filmidir. Filmde bir kukla ile gerçek bir el kullanan yönetmen “El”in bir zanaatkâra karşı otorite kurmaya çalışmasını anlatır. Kendi istediği figürü yapması için zanaatkârı zorlayan “El” istediğini alamayınca zanaatkârı zorla etkisi altına alır ve onu ipler yardımıyla kuklalaştırır. Dönemin siyasi ortamını yansıtan ve Prag Baharı'nın da habercisi olan film, dönemine göre hayli cesur bir denemedir ve yıllar boyunca yasaklı kalır. Filmlerinde diyalog kullanmayı tercih etmeyen Trnka, bu filmde de sadece müzik kullanır ve müziği bir karakter gibi düşünerek filme katar. Müzikle ve görsel

²⁰⁶ Ebru Karadoğan İsmayilov, **Gerçeküstücü Sinemada Tekinsizlik: Jan Svankmajer Filmleri Üzerine Bir İnceleme**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, s. 163.

çözümlemeyle kendi anlatım dilini oluşturan yönetmen, sadece animasyon alanından değil pek çok farklı alandan sanatçıyı da etkilemiştir.

Jiri Trnka'nın köklerini attığı Çekoslovak animasyonunda Jiri Barta, Bretislav Pojar, Karel Zeman gibi isimler de öne çıkar ama hiçbiri Jan Svankmajer kadar özgün işler ortaya koyamaz. Sürrealizmden etkilenen ve filmlerini bu akımla birlikte yoğuran Svankmajer'in en büyük destekçisi Prag şehridir. Sürrealizm akımının tarihinde önemli bir konumda yer alan Prag, Svankmajer gibi pek çok sanatçıya ilham verir. Aslında Prag'ın hüznü ve “siyah” ambiyansının kukla sanatının burada daha fazla gelişmesine de ön ayak olduğu söylenebilir. Kuklaların sert ve keskin hatları biraz daha soğuk ve mesafeli görünür. Mimikten ziyade harekete odaklanan biçimsel yapıları filmlere de yansır ve anlatım olanaklarını biraz kısıtlar, fakat bu kısıtlılık özellikle görsel çözümlerinin güçlü kullanılmasına neden olur. Duyguların ifadesini zorlaştıran kuklalar diyalog da tercih edilmediği için hareketi önceleyen bir şekilde kullanılır. Bu da kukla animasyonunun aslında sessiz sinema döneminde zirve yapan slapstick türüne benzer bir anlatıma sahip olmasını sağlar.

Jan Svankmajer, Trnka'nın açtığı yolda iyi ve sağlam bir mirası devraldığı için Çekoslovak animasyonunu bir adım öteye taşımayı başarır. 60'larda Çekoslovak animasyonunda da Çek Yeni Dalgası'nın filmleriyle paralel ilerleyen ve dönemin siyasi ortamıyla çatışan bir anlayış hâkimdir. Komünist rejime karşı bir mekanizma geliştiren ve sürrealizmi filmlerine bir şekilde yediren Svankmajer, Çekoslovak animasyonunun karanlık ve gizemli tarafına da ışık tutar. İlk yıllarında kısa animasyonlar üreten yönetmen siyasi otoriteyle sürtüşmeler yaşadığından dolayı uzun süre üretim yapamaz.²⁰⁷ Totaliter devletin altında direnmeye devam eden Svankmajer gibi sürrealistler resmi olarak siyasi otoriteye bağlı kalmak zorunda bırakılsa da gizli çalışmalar yapmayı sürdürür ve böylece kültürel baskıya karşı bir direnç ortaya koyar.²⁰⁸ 80'lerden sonra hız kazanan üretim döneminde ise Svankmajer özellikle çok bilinen eserlerin uyarlamalarındaki özgün yaklaşımlarıyla dikkat çeker.

²⁰⁷ Peter Hames, “Introduction”, **Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer**, Peter Hames (ed.), Connecticut: Greenwood Press, 1995, s. 2.

²⁰⁸ Krzysztof Fijalkowski, “Invention, Imagination, Interpretation: Collective Activity in the Contemporary Czech and Slovak Surrealist Group.” **Papers of Surrealism** 3, 2005, www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/Fijalkowski.pdf (April 1, 2013), s. 5.

60'lı yıllarda üretim yapmaya başlayan Svankmajer, dönemin komünist rejimine karşı bir mekanizma geliştirerek -Prag'daki sürrealist gruplarla olan ilişkisinin de katkısıyla- sürrealizm anlatısını filmlerine yedirmeye başlar. Çek kültürüne yönelik öğeleri de kullanan yönetmen özellikle kuklaları kullanarak ürettiği stop motion türündeki animasyonlarla ön plana çıkar ve bu türle özdeşleşir. Prag'ın soğuk ve karanlık atmosferi onun kuklalarında ve kullandığı nesnelerde hayat bulur. Her objenin kendisine ait bir hayatı olduğunu düşünen Svankmajer, o hayatları stop motion tekniğiyle çağırdığını ve böylece o nesneleri konuşturduğunu söyler.²⁰⁹

“...Benim gözlerime göre, nesneler her zaman insanlardan daha canlı olmuştur. Daha statiktir, ama daha çok şey söyler. Gizli anlamları ve insan hafızasından daha güçlü hafızaları olduğu için daha hareketlidirler. Nesneler, tanık oldukları olayların koruyucusudur. Filmlerimde her zaman nesnelerden içerik çıkarmaya, onları dinlemeye ve hikâyelerini görüntüye koymaya çalışırım.”²¹⁰

Çocukluğundaki fanteziler ve kaygılar, dokunma duyusuna olan ilgisi, yemek ve yeme alışkanlığına olan tiksintisi ve -toplumsal gerçekliğin keskin bir eleştirisine dönüştürdüğü- cansız objelerin gizli bir yaşama sahip olduğu düşüncesi kullandığı motifleri şekillendirir.²¹¹ Bu yöntemler ve uygulamalar Svankmajer'in çalışmalarını oldukça sembolikleştirip kompleks bir hale getirir. Çalışmalarındaki “belirsizliğin” bazı olası nedenleri vardır ve Çekoslovakya'daki hükümet sansürünün baskısı sanatçının örtülü anlatımının nedenlerinden biridir. Yıllar boyu her türlü ifade biçiminin katı bir şekilde sansürlendiği komünist rejim altındaki bir ülkenin siyasi iklimine maruz kalması, -Trnka ya da diğer Doğu Avrupalı kukla animatörlerinde olduğu gibi- Svankmajer'in çalışmalarını da şekillendirir ve politik kısıtlamalar altında çalışmak için yollar bulmasını teşvik eder. Borivoj Dovnikovic, dönemin siyasi ortamını 1950'lerin sonunda Zagreb Film'deki tecrübeleri üzerinden şöyle dile getirir:

“...Zagreb Film'de ya da Hükümet'le sansür konusunda bir problemimiz olmadı, fakat o dönem “beynimizde bir polis” olduğunu bilmelisiniz. Hangi

²⁰⁹ Michael Richardson, **Surrealism and Cinema**, Oxford: Berg, 2006, s. 128.

²¹⁰ Furniss, s. 167.

²¹¹ Jan Svankmajer ve Eva Svankmajerova, **Anima Animus Animace Evasvankmajerjan**, Praha: Arbor Vitae, 1997, s. 115-119.

konulardan kaçınmamız gerektiğini biliyorduk ve bunlar politikacılara, Komünist Parti'ye ve Yugoslavya Federal Devleti'ne karşı olan şeylerdi."²¹²

Svankmajer'in kullandığı nesnelerin farklı formlara dönüştüğü ve canlandığı motifler ilk uzun metrajlı filmine kadar yaptığı 19 kısa filmde hayat bulur ve *Alice* adeta bir Svankmajer retrospektifi olarak ortaya çıkar. Jan Svankmajer'in 1988 yapımı *Alice* (*Neco z Alenky*) filmi günümüze kadar yapılan onlarca *Alice* uyarlamasından sadece biridir. Disney animasyonları idealize edilmiş çocuk figürleri sunarak uyarlandıkları eserlerin derinine çok fazla in(e)meden yüzeysel bakış açılarıyla üretilse de Svankmajer'in *Alice*'i Hollywood versiyonuna göre bambaşka bir bakış açısı getirir. Kendisinden önceki jenerasyonun temsilcileri olan Jiri Trnka ve Karel Zeman gibi sanatçılara oranla daha sürreal ve karanlık çalışmalar yapan Svankmajer, ilk uzun metrajlı filmi olan *Alice*'te de grotesk unsurlarla gerçeküstü anlatımı birlikte uygular. Filmde - diğer pek çok filminde olduğu gibi- gerçek zamanlı görüntüyle animasyonu iç içe kullanması yönetmenin aslında nesnelerle insanlar arasında bir hiyerarşi kurmayıp her şeyi bir bütün olarak kullanmak istemesinin bir sonucudur. Nitekim filmde *Alice* gerçek bir oyuncu tarafından canlandırılırken kurabiye etkisiyle küçüldüğü sahnelerde birden oyuncak bir bebeğe dönüşür ve film o şekilde devam eder. Filmin geneline de yansıyan bu absürtlük zaman zaman masalsı anlatımı bir çeşit kâbus anlatısına dönüştürür ve filmi bir çocuk eseri olmaktan çok daha öteye taşır.

Çekoslovakya'nın dışında Doğu Avrupa'da animasyon alanında Yugoslavya, Polonya, Macaristan ve Romanya'nın öne çıktığı söylenebilir. Neredeyse bütün Doğu Avrupa ülkelerinde devlet destekli bir sinema yapısı söz konusudur ve bu yapı sadece prodüksiyon ayağında değil filmin dağıtımından sinema salonunda gösterimine kadar uzanır. Devlet destekli sinema öncelikle vatandaşın ihtiyaçlarını karşılamaya odaklanır. Animasyonlar da bunun bir parçasıdır ve çocuklar arasındaki popülerliği nedeniyle animasyon üretimi daha çok küçük yaş grubundaki izleyiciye yöneliktir. Bu durumun kırılması ideolojilerin kırılmaya başlamasıyla paralellik gösterir ve animasyon üretiminde üslup ve tema çerçevesi genişler. Hedeflenen kitle büyür ve daha "işlevsel" ve "prestijli" filmler üretilmeye başlar. Gene de tam bir özgürlük ortamından söz etmek mümkün değildir. İdeolojiler yumuşasa da tehlikeleri devam eder ve sansür mekanizması bazı

²¹² Furniss, s. 166.

filmlere karşı kendisini gösterir. Ayrıca, Doğu Avrupa animasyonlarında üretim merkezi değildir ve genellikle başkentlerin dışında bazı animasyon ekipleri çerçevesinde ilerler. Ülkeler -tek bir blok olarak değerlendirilseler de- iç dinamiklerinde birçok farklı geleneği barındırdıkları için bütünsel bir portre vermek çok mümkün değildir, ama çoğu ülkede folklorik ve popüler geleneklere bağlı bir üretim söz konusudur. Bu dönemde etkin olan Sosyalist Gerçekçilik akımı yüzyılın diğer sanatsal formlarından “hoşlanmadığı” için kendisini tekel ilan etmiş ve böylece animasyon sanatçılarını yerli şarkılara, efsanelere ve masallara yönlendirmiştir. Gene de bu tek tip ve konformist eğilim bir süre sonra ekonominin gelişmesi, tesislerin daha kullanılabilir olması ve Stalinist eğilimin azalmasıyla birlikte yenilikçi ve özgün formlara evrilir.²¹³

Zagreb Okulu, Doğu Avrupa’da önemli bir mihenk taşıdır. İlk dönemi olarak belirtilen 1957-1964 yılları arasında, avangart grafiklerin ve resimsel tekniklerin kullanıldığı kolaj ve montaj çalışmaların ağırlıkta olduğu örnekler verilir. Senaryo açısından da acıyı, telkini ve kötülüğü ele alan yapımlar baskındır. Bendazzi, bu dönemde “özgürleştirici kahkahaları kışkırtan filmlerin yavaş yavaş varoluş korkusu hakkındaki acı verici inlemelere” dönüştüğünü söyler. Bu durum okulun bir çeşit markasına dönüşür ve ortak bir ilham kaynağı olur.²¹⁴ Böylece 1960’larla birlikte hem niceliksel olarak hem de sanatsal olarak gelişen animasyon sanatında uluslararası arenada da tanınan sanatçılar ortaya çıkmaya başlar. 1963’te Zagreb Okulu’nun lidersiz kalmasıyla başlayan ve ikinci dönem olarak isimlendirilen kısımda da “bireysel farklılıklara yönelerek tekdüze olma” anlayışı hâkimdir. 1980’lere kadar kendisini ve sanatçılarını yenileyerek devam eden bu süreç 1980’lerden sonra sona erer, fakat etkisi Ljubljana (Slovenya), Saraybosna (Bosna), Belgrad (Sırbistan) ve Üsküp (Makedonya) gibi diğer Yugoslavya şehirlerine de yayılmıştır.²¹⁵

Yugoslavya’nın ardından 1960’ların başında Polonya da “pesimist” animasyon tarzıyla dünya çapında ismini duyurmaya başlamıştır. Bunda devletin Sosyalist Gerçekçiliğin ötesinde sanatsal ifade biçimlerine de izin vermesi ve -tam resmiyete dökülme de- üretilen filmlerin yüzde yirmisinin deneysel işlere ayrılma kararı etkili

²¹³ Bendazzi, 1995, s. 163.

²¹⁴ Bendazzi, 1995, s. 172.

²¹⁵ Bendazzi, 1995, s. 333.

olur. Filmler, ağırlıklı olarak koyu tonlar içeren, siyah, gri sis nüanslarından oluşan kasvetli biçimsel temalardan oluşur ve varoluşsal sorgulamaların olduğu ağır bir karamsarlık içerir. Rondolino, dönemin Polonya animasyonu için şu ifadeleri kullanır:

“...Temel bir kötümserlik... 1960’ların ortalarında Polonya’nın diğer sosyalist ülkelerdekinden farklı bir yol izlediği özel tarihsel-politik durumu yansıtıyor. Sanatçılar ve aydınlar, bürokratik devletin tutarsızlıklarına ve bunun yarattığı sanrılara karşı negatif eleştirilerle tepki gösterdi. Bunu da umutsuz bir bireyin ve sosyal gerçekliğin içindeki trajik olayları pesimist bir tavırla vurgulayarak yaptılar. Politik açığa vurma durumu insanı içine alacak şekilde genişledi ve günlük hayatın temsili, tanınmayan sınırları olan bir evrende yer alan insanlığın draması oldu.”²¹⁶

²¹⁶ Gianni Rondolino, **Storia del cinema d’animazione**, Torino: Einaudi, 1974, s. 239. Aktaran: Bendazzi, 1995, s. 341.

4. SOVYETLER BİRLİĞİ'NE TARİHSEL, SOSYO-KÜLTÜREL VE EKONOMİK BAKIŞ

Sovyetler Birliği'nde başlayan, gelişen ve sona eren animasyon süreci, ülkenin tarihsel olaylarından, ekonomi alanındaki gelişmelerden ve krizlerden, ülkenin toplumsal dinamiklerinden ve kültüründen ayrı düşünülemez. Bu nedenle Sovyet animasyonları, Sovyet toplumunun hafızasının bir yansımasını da oluşturur. Bu bölümde imparatorluk yıllarından başlanarak önce 1905 ve Ekim Devrimlerine değinilmiş, ardından Stalin yıllarına ve sonrasında da Soğuk Savaş dönemine bakılarak Sovyetler Birliği tarihsel, sosyo-kültürel ve ekonomik açıdan incelenmiştir. Böylece animasyonlarda ele alınan olayların arka planına, animasyon tekniklerinin uygulamışlarındaki değişimlere ve animasyonlarda verilen referanslara daha hâkim olunması amaçlanmıştır.

4.1. 19. Yüzyıldaki Reformlardan 1. Dünya Savaşı'na Kadar Olan Dönem

19. yüzyılın ikinci yarısı Çarlık Rusya'da reform hareketlerinin başladığı dönemdir. Batı'daki ülkelerde gelişen kapitalizm ve burjuvazi, ekonominin zayıf kaldığı ve teknik altyapının gelişemediği Rusya'da zamanla var olan sistemi törpülemeye başlar. Babası I. Nikolay'ın yerine tahta çıkan II. Aleksandr, dönemin koşullarında serflik meselesinin kaldırılmasının –köylülerin ayaklanma tehdidini oluşturduğu için- ülkenin geleceği adına önemini anlar ve bu konuda bir takım reformlar yapılmasını gerekli görür. Bu nedenle 1857 yılında Köylü Reformu Komitesi adında bir konsey oluşturulur ve başta Litvanya'da olmak üzere bölgesel komiteler kurulur. Moskova'da soylulara hitaben dile getirdiği *“Tepeden inme bir reformla serfliği kaldırmak, bunun bir taban hareketiyle kaldırılmasını beklemekten daha iyidir.”* sözüyle soylulara da komite kurma konusunda cesaret veren II. Aleksandr, komisyonların hazırladıkları ve ana komiteyle Devlet Meclisi (Duma) tarafından da incelenen planı 1861 Mart'ında imzalar. Bu planın ana maddeleri, evlerde kullanılan serflerin herhangi bir kefarete ödemediği iki yıl içinde serbest bırakılması, reñçberlerin ise özgürlükleriyle birlikte küçük bir parça toprak da alabilmesi üzerinedir.²¹⁷ Fakat reform ülke sorunlarında istenilen şekilde çözümci olmaz ve Çar'ın suikastine kadar giden bir takım başka sorunlara ve huzursuzluk ortamına geber.

²¹⁷ George Vernadsky, **Rusya Tarihi**, Dördüncü Baskı, Doğukan Mızrak ve Egemen Ç. Mızrak (çev.), İstanbul: Selenge Yayınları, 2019, s. 273.

Reform sonucu kölelik Rusya’da ortadan kalkar; fakat köylüler diğer sosyal sınıflarla eş statü hakkını kazanamaz; çünkü köylüler kafa vergisi yükümlülüğündedir ve komünlere bağlı hale gelmiştir. Evdeki serflere toprak verilmeyip tarlada çalışanlara verilmesi de karışıklık yaratır. Temelde toprağın yarısı köylülere diğer yarısı da eski toprak sahibine verilecektir; fakat toprak için eski toprak sahibine ödeme zorunluluğu olması, ödeme durumu olmayan serfleri zor duruma düşürür. Hükümet bu konuda kolaylık sağlayıp bonolarla serfleri 49 yıllık vadelerle borçlandırır ve onlara taksit taksit ödeme imkânı verir. Alternatif olarak serfler olağan toprak miktarının çeyreğini ödeme yapmadan alabilme şansına sahiptir; fakat Ukrayna ve bazı bölgeler haricinde bu topraklar köylüye değil köylü komünlerine verilir.²¹⁸ Bu durum köylülerin tam anlamıyla kişisel mülkiyet hakkı kazanabilmesi önünde bir engel oluşturur; çünkü her köylü komünü, komünal sahiplik ilkesiyle toprağın mülkiyetini alır. Bu durumda devlete olan borçların ödenmesi konusunda komün üyelerinin tamamı ortak sorumluluktadır ve birbirlerine bağlıdır. Reformun yerleşmesi ve uygulanması için devlet tarafından görevlendirilen aracılar da toprak için tüm komün adına tapu senetleri düzenler.²¹⁹ Bu zorunlu bağıllık durumu köylülerin sivil haklarına sahip olmasını engellediği gibi bu sefer de komün otoritesinin altında kalmalarına sebep olur. Toprağı ödeme yapmadan alma hayali kuran köylüler böylece kısır bir döngüye girerek toprağın ederinden daha fazla bir miktar ödemeye zorlanır. Bu durumda uzun yıllar daha özgürleşme arzusuyla devletin kurduğu çarkta devam etmek durumunda kalırlar. Bunun sonucunda gelen sefalat, öfke ve hayal kırıklığı da yüzyılın sonunda gerçekleşecek kırılmalara gebe olmuştur.

II. Aleksandr’ın reformları tam olarak uygulanamaz, reformlarla birlikte eğitim, basın, sanayi, ekonomi vb. alanlardaki gelişmeler 20. yüzyılın başındaki devrimler için zemin hazırlar. Hükümete karşı radikal gruplar güçlenir, devrimci liderlerin çalışmaları artar, hükümetin tedbirleri giderek sertleşir ve bu sürtüşme hali II. Aleksandr’ın suikast sonucu öldürülmesine kadar gider. Aslında II. Aleksandr -öldürülmeden önce entelektüellerin devrimci faaliyetlerinin önüne geçmek ve toplumun sempatisini yeniden kazanmak adına- bir devlet meclisi oluşturulmasına yönelik teklifi imzalar; fakat suikast

²¹⁸ Nicholas V. Riasanovsky ve Mark D. Steinberg, **Rusya Tarihi: Başlangıçtan Günümüze**, 8. Edisyon, Figen Dereli (çev.), İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2016, s. 386.

²¹⁹ Vernadsky, s. 274.

sonrası gelen III. Aleksandr, babasının imzaladığı bu kararı tanımaz. III. Aleksandr, Rusya'daki tüm liberal ve devrimci faaliyetlerin karşısında durulması ve Rus halkının zorunlu ekonomik taleplerinin karşılanması üzerine kurulu bir anlayış ortaya koyar. İç siyasette devletin idari mekanizması güçlendirilmeye çalışılır, entelektüellerin denetlenebilmesi için üniversiteler yeniden düzenlenir, basında sansür mekanizması ve baskı artar. Bu gelişmelerin dışında dönemin Rus politikaların olumlu tarafları da vardır. Köylü sınıfının hayat standartlarını yükseltecek, sosyal ve ekonomik gelişmeleri güçlendirecek bazı reformlar yapılır. Azad edildikleri topraklarda kendilerine toprak satışı yapılmamış köylülere satış yapılmasını emreden bir kararname çıkarılır. Köylülerin devlete olan borçları için ödedikleri taksitler düşürülür, hükümet arazilerinin kiralanması kolaylaşır ve köylülerin doğu bölgelerindeki boş topraklara göç etmesi teşvik edilir. 1892 yılında, bu göçü kolaylaştırmak için Sibiry demir yolunun yapımına başlanır. Ayrıca fabrikalar üzerinde devlet denetimi tahsis edilerek işçilerin çalışma saatleri düzenlenir ve iş mevzuatı oluşturulur.²²⁰ Gene de izlenen bu iç politika hareketleri, sosyal memnuniyetsizliği ve siyasi muhalefeti kısa süreli olarak bastırmaya yeter. III. Aleksandr'dan sonra başa geçen II. Nikolay'ın başarısız dış politika hamleleriyle birlikte bozulan ekonomik durum, toplumun nezdinde uzun yıllar boyu birikmiş olan hoşnutsuzlukla birleşince devrim hareketi tetiklenir.

1905 Devrimi'nin görünen nedeni yüzyılın başında Japonya'yla yapılan savaşta alınan ağır yenilgiler olsa da arkaplanında yatan gerçek sebepler önceki yüzyıldan kalan ve patlamak için bir kıvılcım bekleyen ekonomik ve sosyal nedenlerdir. Farklı sosyal tabakalardaki genel hoşnutsuzluk hali, kendi içinde pek çok siyasi oluşum üretir; fakat devlet nezdinde gelen kısıtlamalar nedeniyle bu oluşumların büyümesi engellenir. Bu siyasi örgütler mecburen gayr-ı resmi şekilde ya da yeraltı şebekeleri olarak varlıklarını sürdürür. Genellikle devlete karşı tutumları nedeniyle sürgüne gönderilmiş ve halkın yaşantısından uzaklaşmış entelektüellerden oluşan bu oluşumlar, halkın ihtiyaçlarını yansıtamadan daha farazi tartışmalarla zaman harcar. 1860'larda ve 1870'lerde aktif olan devrim hareketinin ilk sosyalist temsilcileri Narodniki (Halkçılar) grubudur. İdealize edilmiş köylü komünlerine dayandırılan bir çeşit tarımsal sosyalizm önerisiyle gelen ve Fransız "ütopik" sosyalizmiyle radikal Rus düşünürlerin fikirlerini harmanlayan grup,

²²⁰ Vernadsky, s. 287-291.

Çar yönetimini parçalamak ve kitleleri harekete geçirmek için üst düzey devlet memurlarına karşı terörist aktiviteler planlar. 1895 yılında Marksizm'in Rusya'da değer kazanmasıyla birlikte önemini kaybeder. İlk Rus Marksist grup ise Georgi Plehanov önderliğinde 1883'te İsviçre'de örgütlenmiştir.²²¹ Eski bir narodnik olan Plehanov, ülkesinden sürülerek gittiği Avrupa'da Marksist öğretileri inceler ve bu öğretilerin Rusya'ya taşınması için hem çeviri açısından hem de fikirlerin yayılması amacıyla faaliyetler yürütür. Marksizm görüşlerine liberalizmin yükselişi ve işçiler arasındaki huzursuzluk da eklenince 1905 devrimine giden yol daha da belirginleşmeye başlar.

Plehanov tarafında “İşçiliğin Özgürlüğü” adıyla kurulan gruptan sonra Rusya'daki ilk Marksist grup 1895 yılında “İşçi Sınıfının Özgürlüğü İçin Mücadele Birliği” adıyla kurulur. Partinin liderleri “Lenin” adıyla bilinen Vladimir İlyiç Ulyanov ile “Martov” adıyla bilinen Yuli Tsederbaum'dur. Rusya Demokrat İşçi Partisi'nin kuruluş kongresi ise 1898 yılında Minsk'te gerçekleşir ve ardından tutuklamalar gelir. Daha sonra Brüksel ve Londra'daki kongrelerle tekrar kurulan parti, örgütlenme problemlerinden dolayı ikiye bölünür. Lenin başkanlığındaki Bolşevikler profesyonel devrimcilerden oluşan disiplinli bir grup isterken, Martov başkanlığındaki Menşevikler daha açık bir oluşum talep eder.²²² Bolşevikler zamanla çoğunluk olurken, Menşevikler azınlığa düşer. Narodnikler azalan etkinliklerini arttırmak adına 1900 yılında Sosyalist Devrimci Parti'yi kurar. Hem Sosyal Demokratlar hem de Sosyalist Devrimciler kendilerine öğrenciler, avukatlar, öğretmenler ve doktorlar arasından yoldaşlar bulur. Ağırlıklı olarak profesörler ve özgürlükçü mülk sahiplerinden oluşan liberal gruplar ise 1905 yılında, Batı Avrupa ve ABD'deki anayasal demokratik grupların öğretilerini örnek alan Anayasal Demokratik Parti'yi kurar. Bütün bu gruplar ortak bir gaye olarak otokrasi karşıtlığı yapar ve temsili hükümet modelinin ortaya çıkarılması için çalışır; fakat partilerin programlarıyla halkın istekleri arasında paralellikler kurmakta zorlanılır. Örneğin Sosyal Demokratlar köylüyü es geçip sadece işçiler arasında propaganda faaliyetleri yürütürken, köylülerin temsilcisi olarak var olan Sosyalist Devrimciler ise köylülerin de topraklarını içine alarak bütün toprakların devletleştirilmesini talep eder. Anayasal Demokratlar ise Rusya'nın kendi iç dinamiklerini ve tarihini göz ardı ederek

²²¹ Vernadsky, s. 324-325.

²²² Riasanovsky ve Steinberg, s. 420-421.

doğrudan İngiliz ve Fransız modelinin uygulanması taraftarıdır.²²³ Bütün bu gelişmelere karşı Rus hükümeti ise soyluların tepkileri ile yeni siyasi reformlar arasında kalarak tepkisiz bir duruş sergiler ve bu kararsızlık durumu devrim hareketinin başarısı için önemli bir unsur olur.

22 Ocak 1905 tarihinde Kışlık Saray’a doğru yürüyen ve Çar’a taleplerini iletmeyen isteyen bir işçi grubuna polis tarafından ateş açılır.²²⁴ Resmi bilgilere göre 130 kişi öldürülür ve yüzlerce kişi yaralanır. “Kanlı Pazar” olarak adlandırılan bu olaya Çar’a sadık olan kesim bile tepki gösterir ve ülke çapında politik ve sosyal bir hareket başlar. Devrime karşı olan destek günden güne artarken II. Nikolay’ın hareketi bastırmaya yönelik yapmaya çalıştığı bazı reformlar istenen etkiyi göstermez. İşçi ve öğrenci grevleri, birçok ilde köylülerin isyanları, kamu mallarına verilen zararlar ve imparatorluğun çeşitli bölgelerinde gerçekleşen milliyetçilik hareketleri ortaya çıkar. 20-30 Ekim tarihleri arasında gerçekleşen ve Rusların tek bir vücut olarak otokrasiye karşı geldikleri grev ise toplumun bütüncül olarak gösterdiği iradenin somut bir simgesi olarak tarihteki en kapsamlı ve büyük grev olur. Böylece işlevselliğini yitiren ve muhalefetin gücünü kabul etmek zorunda kalan II. Nikolay 30 Ekim tarihinde “Ekim Manifestosu”nu yayınlar ve böylece Romanov İmparatorluğu meşrutiyete dönüşür. Manifesto, muhalefetin hem liberal kanadının hem de halk hareketi kanadının reformları yeterli bulanlar ve bulmayanlar olarak bölünmesine neden olur ve böylece muhalefet gücünün bir bölümünü kaybeder.²²⁵ Bu fırsattan istifade eden hükümet de çeşitli baskınlarla ve tutuklamalarla muhalefeti daha da zayıflatır. Bu manifestoyla Çar, Rus halkına; temel hak ve özgürlüklerin güvence altına alınacağı, demokratik oy verme hakkı getirileceği ve Duma’nın (Yasama Meclisi) onayı alınmadan hiçbir kanunun çıkarılmayacağı üzerine sözler verir.²²⁶ Buradaki temel amaç; liberal muhalefetin isteklerine yanıt vererek onları kendi tarafına çekmek ve muhalefeti parçalamaktır.

²²³ Vernadsky, s. 326-327.

²²⁴ Rus takviminde 13 günlük bir sapma söz konusudur. Bu nedenle Rus takvimine göre hesap yapılırsa bu tarih 9 Ocak olur. Riasanovsky ve Steinberg kitaplarında Miladi takvimi kullanır, fakat Vernadsky tarih hesaplarını Rus takvimine göre verir.

²²⁵ Riasanovsky ve Steinberg, s. 421-423.

²²⁶ Vernadsky, s. 329.

Karışıklıkların yaşandığı 1905 yılındaki bir diğer önemli olay da Potemkin adındaki Rus savaş gemisinin isyan etmesidir. İhtilal yandaşlarının denizcileri kışkırtmasıyla büyüyen bu olay, zaten aralarında gerginlik olan asker ve subayları birbirine düşürür. 27 Haziran tarihinde “kokmuş et” bahane edilerek isyan bayrağı çekilmiş ve pek çok subay öldürülmüştür. Geminin komutasını ellerine alan askerler, gemiyi genel bir grevin yapıldığı Odessa’ya götürür, fakat sahile çıkmalarına izin verilmez. Top ateşi altında denize geri açılmak zorunda kalan Potemkin, kömürü tükenene kadar bir hafta açık denizde dolandıktan sonra Köstence’de Romenlere teslim olur. Romenler gemiyi ve mürettebatı Ruslara teslim eder ve ardından ayaklanmayı başlatanlar idam edilirken bir kısım mürettebat da müebbet kürek cezasına çarptırılır.²²⁷

Mayıs 1906’da Rus politik sisteminin çerçevesini oluşturacak olan temel kanunlar hükümet tarafından kabul edilir ve bu kanunlarda imparator büyük yetkiyi elinde tutmaya devam eder. Yürütme işlevi, silahlı kuvvetlerin komutası, savaş ve barış kararları, dış politika, tahta çıkış sırası, imparatorluk sarayı ve toprakları Çar’ın kontrolündedir. Bunun yanında sosyal politika üzerine verilen sözler yerine getirilerek sendikalaşma ve grev faaliyetleri yasal hale getirilmiş, basına daha fazla özgürlük alanı sağlanmıştır. Ancak, sendikalar ve basın üzerindeki baskı polisler sağlanan yetkinin arttırılmasıyla birlikte dolaylı da olsa devam eder. Yasadışı politik faaliyetlere giren sendikaların kapatılma hakkı saklı tutulur ve basın dikkatli bir şekilde izlenerek sınırların içinde tutulmaya çalışılır. Buradan da anlaşılacağı gibi muhalefet kanadının istediği şartlar tam olarak yerine getirilememiştir ve Çar -otokrat ünvanını bile devam ettirerek- otoritesini korumayı sürdürür. Zaten kişisel olarak yetkilerini devretme konusunda pişman olmuş ve ilerleyen süreçte verdiği tavizleri geri kazanmaya çalışmıştır. Yaşanan devrimin sonrasında modernleşmiş bir otokratik formun hukuk devleti ilkeleri doğrultusunda oluşturularak istikrarlı bir politik birlik kurulması amaçlansa da zamanla bu çaba geleneğe körü körüne bağlanmış olan II. Nikolay’ın devlet güçlerini elinde bulundurma isteğine yenik düşmüştür.²²⁸

İlk Duma’nın seçimi Mart 1906’da gerçekleşir ve çoğunluk muhalif milletvekillerinden oluşur. Ulusçu ve muhafazakâr partilerin çok az milletvekili

²²⁷ Akdes Nimet Kurat, **Rusya Tarihi**, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1987, s. 383-384.

²²⁸ Riasanovsky ve Steinberg, s. 424-425.

çıkarabilmesi, yani hükümet nezdinde kontrolün “düşman” gruba geçmesi büyük bir fiyasko olur. Sonrasında II. Nikolay başbakanlık görevine Kont Witte’nin yerine muhafazakâr kişiliğiyle bilinen Ivan Goremykin’i getirir. Bu atama Çar’ın emirlerini sorgusuz sualsiz yerine getirmek için önemli bir hamle olsa da hükümetin Duma’yla olan ilişkisi için negatif bir unsur olur. Duma üyeleri kabinenin istifa etmesini ve yeni kabinenin Duma’nın da fikri sorularak oluşturulmasını ister. Ayrıca geniş tarım arazilerinin kamulaştırılmasını ve böylece köylülerin de toprak sahibi olabilmesini önerir. II. Nikolay bu çatışma ortamında soyluları hayal kırıklığına uğratmak ile liberalleri karşısına almak arasında sıkışır ve Temmuz ayında Duma dağıtılır. Başbakan olarak Rusya’daki zirai problemlere hâkim olan ve daha önce İçişleri Bakanlığı da yapmış olan Peter Stolypin göreve getirilir ve yeni bir program ortaya koyar; fakat muhalefet tarafından destek görmez. Muhalefetin algısı gittikçe barışçı parlamenter sistemden ziyade büyük bir devrime doğru kaymaya başlar. Duma’nın tasfiyesinden sonra halk vergi vermemeye ve zorunlu askerlik yapmamaya çağrılrsa da bunun halkta karşılığı pek olmaz ve bu çağrıyı yapan Duma yanlıları oy kullanma haklarından olur. Aslında Stolypin, 1861 reformlarından kalan eksik tarafları onarmaya çalışmış, köylü komünlerin fesh edilmesine yönelik bir kararname imzalamış ve böylece her köylünün payına düşen toprağa sahip olabilmesinin önünü açmıştır; fakat muhalif kanatla işbirliği içine girmek istese de karşı taraftan olumlu dönüş alamaz. 5 Mart 1907’de kurulan İkinci Duma’da ise ilkinden daha fazla hükümet karşıtı bir yapılanma oluşur. Lenin’in önderliğindeki sosyalistler bu sefer Duma’yı boykot etmez ve böylece ilkinden daha güçlü bir sol kanat oluşur. Bu da hükümetle Duma arasında daha şiddetli bir çatışma ortamının oluşmasına neden olur. Duma, Haziran ayında dağıtılır ve hükümet anayasayı çiğneyerek seçim kanunlarını değiştirir. Köylülerin seçme hakları alınarak delege seçimleri toprak ağalarına bırakılır ve Kasım 1907’de kurulan yeni Duma’nın üyeleri öncekilerden çok farklı olarak sağ partilere mensup çoğunluktan oluşur.²²⁹ İlmli muhafazakârların zaferiyle sonuçlanmış gibi görülen bu durum ülkedeki çatışmayı gittikçe daha fazla etkiler ve anayasal parlamentonun sürdürülebilirliğini gittikçe azaltarak ülkenin rotasını devrime yöneltir. Üçüncü Duma, faaliyetlerini düzenli bir şekilde sürdürüp medeni hak, genel yargı sistemi ve eğitim konularında düzenlemeler yapsa da 1905’teki devrimci ruhun

²²⁹ Vernadsky, s. 331-333.

ürünü olan kitle hâlâ yerinde durur ve suikast, soygun gibi faaliyetler yürütmeye devam eder. Hükümetin aldığı sert tedbirler ve gerçekleştirdiği idamlar da muhalifler tarafından tepki toplar.

4.2. 1. Dünya Savaşı ve 1917 Devrimi

1. Dünya Savaşı, daha önce benzeri görülmemiş şekilde ülkelerin ekonomik, sosyal ve askeri kanatlarını aynı anda hareket ettirmesini gerektiren, uzatmalı, modern ve sadece askeri değil toplumsal da olan bir olaydır. İngiliz-Alman rekabetiyle büyüyen ve sonra çeşitli devletlerin de devreye girmesiyle iki ana kutba bölünen bu savaşta Rusların devreye girmesini Akdes Nimet Kurat iki ana nedene bağlar. Bunlardan ilki İstanbul'u ve Çanakkale Boğazı'nı ele geçirerek Büyük Petro zamanından beri var olan amacını gerçekleştirmektir. İkincisi de Avusturya-Macaristan İmparatorluğunun sınırları içinde yaşayan Slav milletlerini korumak ve büyük bir Yugoslavya (Güney Slavları Devleti) yaratmaktır. Böylece bütün Slavların Rusya çatısı altına alınması hedeflenir.²³⁰

28 Haziran 1914'te Arşidük Francis Ferdinand'ın öldürülmesinin ardından Avusturya, Sırbistan'a ağır bir ültimatom verir. Rusya Sırbistan'ın yanında durur ve ardından Almanya Avusturya-Macaristan'a, Fransa da Rusya'ya destek verir. Avusturya-Macaristan'ın 28 Temmuz tarihinde Sırbistan'a savaş ilan etmesi ise fitili ateşler. Almanya 1 Ağustos'ta Rusya'ya, 3 Ağustos'ta Fransa'ya savaş ilan edip 4 Ağustos'ta Belçika'ya saldırır. Bunun üzerine Büyük Britanya da Fransa ve Rusya'nın yanında olarak savaşa girer ve 1. Dünya Savaşı Avrupa'da başlamış olur. Rusya'nın bir anda savaşa girmesi ülke içindeki politik ve sosyal protestoları durdurur ve ülke bir süre harici düşmanlara yönelir, fakat bu durum çok uzun sürmez. Savaşın henüz ilk aylarında yüzbinlerce Rus askeri ölür ve bir milyon kadarı da yaralanır. Bu durumda cepheye iyi eğitim almamış askerler gönderilmeye başlar ve kayıplar devam eder. Silah ve cephane stokları biter, üniforma ve gıda sıkıntıları baş gösterir. 1915 yılında cepheye gönderilen askerlerin dörtte biri silahsız olarak gönderilir ve teçhizatlarını ölümlerden toplamaları istenir. Firarlar, düzensizlikler, yağmalar, askeri isyanlar oluşur. 1916 yılına gelindiğinde durum biraz daha düzelse de askerlerin psikolojisi önceki yıllara göre daha da kötüye gider. Askerler arasında ölümlerin bitmeyeceğine ve savaşın kazanılamayacağına yönelik

²³⁰ Kurat, s. 411.

umutsuzluk hâkimken ülke içinde de savaşın etkileriyle stoklar tükenir ve fiyatlar yükselir. İşçilerin askere alınmasıyla birlikte çiftliklerde çalışan eksikliği oluşması, tüketici mallarının arzının azalmasına ve fiyatlarının artmasına neden olur. Küçük toprak sahiplerinin pazar yerine kendilerine üretim yapması ve hükümetin askeri harcamaları karşılamak için daha fazla para basması da özellikle ekonomiyi etkileyen diğer etmenlerdir. Böylece grevler, suç oranı, fuhuş ve yağma artarken ülkede alt ve orta sınıfı içine alan ve patlamak üzere olan bir gerilim hali oluşur.²³¹ Bu durum Çar'a karşı olan güvenin azalmasına, radikal sosyalistlere olan ilginin artmasına ve statükoya karşı tepkilerin büyümesine neden olur. II. Nikolay da gelmekte olan devrim dalgasının etkilerini önemsemeyip otokrasiye olan muhafazakâr tavrını sürdürünce 1917 yılı imparatorluğun tarihe gömüldüğü yıl olur.

23-27 Şubat tarihleri arası (Miladi takvime göre 8-12 Mart arası) St. Petersburg'da yapılan gösteriler devrimin başlangıcı olur. Ekmek ve kömür yokluğu nedeniyle yapılan gösterilere 8 Mart Dünya Kadınlar gününü kutlamak için –aslında çoğunluğu ekmek yokluğunu protesto etmek için- fabrikalarından çıkan binlerce kadın tekstil işçisi de katılır. Bunlara yakıt yokluğu ve lokavt nedeniyle sokaklarda grev yapan başka göstericiler de eklenince bir anda sokak gösterilerinin şiddeti artar. Bu gösterilerin amacı ekmekten savaşın sonlandırılma isteğine ardından da otokrasinin yıkılmasına dönüşür. Ayaklanmayı bastırmak için gönderilen birlikler halka ateş açmaktan kaçınır ve devrimci kalabalık ulaşım kanallarını, silahları ve şehri ele geçirir. II. Nikolay'ın cephede olmasının da kolaylaştırdığı bu çöküş hali, bir bütün olarak hareket eden halkı liderlik için Yasama Meclisi'ne döndürür. İmparatorluğun çözülmesiyle birlikte Yasama Meclisi'nde bir kararname geçirilerek liderlerden ve kamunun önde gelenlerinden oluşan Geçici Hükümet kurulur ve duruma boyun eğen II. Nikolay kendi ve oğlu adına tahttan feragat ettiğini açıklar. Geçici Hükümet, ABD ve bazı Batı ülkeleri tarafından hızlı bir şekilde tanınır; fakat Geçici Hükümet'in işçi ve askerlerin idaresini temsil ettiğini iddia eden "Petrograd İşçi ve Asker Vekilleri Sovyeti" adında bir rakibi vardır.²³² Geçici Hükümet'in yayınladığı ilk kararname Petrograd Sovyeti'nin baskısı altında yazılır ve içinde şu maddeler vardır: 1) Siyasi, dini ve askeri suçlular için genel af çıkarılacak. 2)

²³¹ Riasanovsky ve Steinberg, s. 436-439.

²³² Riasanovsky ve Steinberg, s. 486-489.

Basın ve ifade özgürlüğüyle grev hakkı özgürlüğü ve sendikal özgürlükler tanınacak. 3) Tüm sosyal, dini ve milli farklılıklar terk edilecek. 4) Kurucu bir meclis toplanacak. 5) Polis gücünün yerine halk milis gücü kurulacak. 6) Herkesin oy kullanma hakkının bulunduğu bir seçim yapılacaktır. 7) Petrograd'daki ihtilalde yer alan askerler şehirde kalacak ve tekrar cepheye gönderilmeyecek. 8) Askerler görevde değilken diğer sivillerle aynı haklara sahip olacaklar. Bu kararname ortak bir deklarasyon olmasına rağmen Petrograd Sovyeti Geçici Hükümet'e danışmadan ikinci bir deklarasyon daha yayınladı. "1 Nolu Emir" adındaki bu deklarasyon Rus ordusunu parçalayarak savaşa devam edememesini sağlamaya yönelik olarak ortaya çıkar ve şu maddeleri içerir: 1) Her askeri birlikte asker komiteleri kurulacaktır. 2) Her asker Sovyet'in siyasi kararlarını uygulamak zorundadır. 3) Devlet Duması askeri komisyonunun emirleri ancak Sovyet kararlarına ters düşmediği takdirde uygulanabilir. 4) Tüm silahlar subayların değil, asker komitelerinin kontrolünde olacaktır. Ordunun kontrolü konusunda karışıklığa neden olan bu emir Geçici Hükümet'in önleme çabalarına rağmen işlev kazanır ve Geçici Hükümet'in otoritesi sarsılarak Sovyet ön plana çıkar. Gene de Sovyet, anti-sosyalist kesimi harekete geçirmemek adına Geçici Hükümet'in gölgesinde kalmaya ve kendisine ters gelen durumlarda müdahalede bulunmaya devam eder. Böylece biri siyasi devrimi temsil eden Geçici Hükümet, diğeri de sosyal devrimi temsil eden Sovyet olmak üzere iki hükümet söz konusudur. Geçici Hükümet'in başarısızlığının nedenleri arasında deneyimsiz kadrolar ve dönem şartlarına göre ütopyik sayılabilecek Batı temelli anayasal rejim modelleri sayılabilir. Sovyet ise temelini 1905 Devrimi'nden alan, fabrikalardan ve askeri birliklerden seçilen işçi ve askerlerden oluşan bir gruptur. En büyük parçası köylü haklarının savunucusu olarak yer alan Sosyalist Devrimciler iken başka bir önemli grup da içinde Bolşevikleri ve Menşevikleri barındıran Sosyal Demokrat Parti'dir. Lenin, Nisan 1917'de sürgünden döndükten sonra Bolşevikler Menşevikler'le olan ilişkisini keser ve ileride Komünist Parti adını alacak yeni bir parti kurar. Bolşevikler'in amacı gücün Geçici Hükümet'ten direk Sovyet'e geçmesi ve savaşın bir an önce sonlandırılmasıdır.²³³ Bu nedenle Lenin sürgünden döner dönmez hükümete politik gücün Sovyetlere devredilmesini, savaşın derhal sonlandırılmasını, toprakların kamulaştırılarak köylülere dağıtılmasını ve sanayinin işçi konseylerinin kontrolüne

²³³ Vernadsky, s. 352-354.

bırakılmasını içeren bir çağrı yapar. Bunu Bolşevikler'in Temmuz ayında çıkan isyanı izler, fakat isyan başarılı olmaz ve hükümet tarafından bastırılır. Çoğu Bolşevik tutuklanır ve Lenin Finlandiya'ya kaçar.²³⁴ Ekim ayında gerçekleşecek ikinci isyan ise bu sefer başarı yakalayacaktır.

Finlandiya'dan gizlice Petrograd'a dönen Lenin, hükümete karşı silahlı bir isyan yapmaya karar verir ve 10 Ekim 1917 tarihinde toplanan Bolşevik Parti Merkez Komitesi'nde silahlı darbenin yapılması kararı alınır. İşçilerin, askerlerin ve köylülerin politik ve sosyal otoriteye olan güveni gün geçtikçe azalırken Bolşeviklere olan sempati de günden güne büyür. 25 Ekim (Miladi takvimde 7 Kasım) tarihinde Bolşevik Kızıl Muhafızları sokakları, köprüleri, hükümet binalarını, iletişim kanallarını, santralleri, bankaları ve polis karakollarını ele geçirir. Bu isyana karşı Geçici Hükümet tarafları ise Kış Sarayı'na sığınır; fakat buraya yapılan baskın sonucunda hepsi tutuklanır.²³⁵ Ardından gerçekleştirilen Sovyet Kongresi'nde Menşevikler ve Sosyalist Devrimciler darbeyi protesto eder; fakat bunlar konuşmadan öteye geçemez. Kongrede Bolşevik programı onaylanır ve Lenin'in başkanlığında Halk Komiserleri Konseyi adında bir kabine kurulur. Bu kabinede Dışişleri Halk Komiserliği'ne Troçki, İçişleri Halk Komiserliği'ne Rykov ve Milliyetler Halk Komiserliği'ne Stalin getirilir. İlk icraatler Barış Kararnamesi ve Toprak Kararnamesi'dir. Bu kararnamelerde tüm savaşılan ülke taraflarıyla ilhaksız ve tazminatsız barış anlaşmaları imzalanması istenirken toprağın da emeği olan herkes tarafından paylaşılması gerektiği vurgulanır. Böylece Bolşevikler bir gecede hem hükümetin kontrolünü ele geçirir hem de dönemin en önemli iki problemine kendi perspektiflerince çözüm üretmiş olur. O zamana kadar sadece muhalefette yer aldıkları için ilk defa vaatlerini gerçekleştirebilecekleri ve teorilerini gerçeğe dökebilecekleri bir zeminde yer alırlar.²³⁶

1917'nin ilk devriminden sonra Rusya genelindeki bütün devlet kurumları ve yerel otoriteler yeni hükümetin varlığını kabul etse de aynı durum Bolşevik Devrimi'nden sonra geçerli olmaz. Özellikle orta sınıf ve entelektüeller arasındaki kötü Bolşevik imajı direnişe ve güvensizliğe neden olur; fakat Bolşevik Hükümeti'nin kısa sürede dağılacağı

²³⁴ Vernadsky, s. 357.

²³⁵ Riasanovsky ve Steinberg, s. 498-499.

²³⁶ Vernadsky, s. 360-361.

inancı bir süre sonra kaybolur. Özellikle büyük şehirlerde devlet mekanizmaları Bolşevikler'in kontrolüne geçer, fakat köylerde durum farklıdır. Geçici Hükümet'e bile karşı olan köy komüniteleri Bolşevikler iktidara gelince merkezden tamamen kopar ve geleneksel köy meclis sistemine döner. Bolşevikler'in yerel otoriteyi sağlama ve merkeze bağlama girişimleri silahlı kuvvetler ve tahrikçiler vasıtasıyla olur. Düzeni sağlamak için siyasi polisler kullanılır. Lenin'in 20 Aralık 1917 yılında yayınladığı kararnameyle ÇEKA (Tüm Rusya Karşı-Devrim ve Sabotaj ile Mücadele Olağanüstü Komisyonu) kurulur. Yeni hükümetin bütün düşmanlarını hedef alan bu birlik Bolşevizm'e itaati sağlamak amacıyla üst ve orta sınıfın yanında köylüleri ve işçileri de infaz eder. Onbinlerce insanın kaçırıldığı, katledildiği ve işkence gördüğü bu "Kızıl Terör" dönemi doğal adalet sürecinin işlemediği, şüpheye ve jürisiz yargılamaya dayanan kanlı bir dönemdir. Muhafız gruplara karşı Kızıl Ordu'nun ve başka destekçi grupların da desteğiyle Bolşevikler hükümet mekanizmasını kontrol altına almayı başarır; fakat ekonomik kriz önlerinde aşılması güç bir sorundur. Fiyatların artışı, demiryollarının işlevsizleşmesi, endüstriyel üretimin düşüşe geçmesi yiyecek sıkıntısını ortaya çıkarır.²³⁷

1918 yılının yaz aylarından itibaren ülkede büyük bir iç savaş çıkar. Bazı ulusal gruplar Rus yönetiminden bağımsızlıklarını ilan eder. Bu durum bazı yabancı devletler tarafından da desteklenir ve Sovyet Rusya'ya karşı ambargolar başlar. Sovyetler'in bu dönemde uyguladığı siyasete "Savaş Komünizmi" adı verilmiştir. Kısmen Marksist kavramlarla kısmen de otoriteyi sağlamak için başvurdukları "gaddarlıklarla" motive olan hükümet, ülkeyi büyük bir askeri kampa çevirmeye başlar. Sovyet yönetimine karşı en büyük tehlike Beyazlar adındaki karşı-devrimci güçtür. Doğrudan hükümeti devirmeye yönelik olan bu oluşum gücünü ordu subayları, Kazaklar, burjuvazi, lise öğrencileri, entelektüeller ve aşırı sağcılardan Sosyalist Devrimcilere kadar geniş bir politik çevreden alır. Bolşevikler'in hem dış dünyadan soyutlanmasına hem de içeride yeni düşmanlarla mücadele etmek durumunda kalmasına neden olan bu durum şiddetli bir otoriterlik mücadelesine neden olur ve "Kızıl Terör" faaliyetleri artar. Müttefiklerin müdahalesi, Sovyetler'in Polonya ile olan savaşı ve Rus olmayan halkların bağımsızlık girişimleri bu dönemi Bolşevikler adına karışık bir hale getirir de Sovyet Rusya bütün faktörlerin üstesinden gelmeyi başarır. Gene de Sovyet Rusya, Romanov İmparatorluğu ile

²³⁷ Vernadsky, s. 362-365.

karşılaştırıldığında Finlandiya, Estonya, Letonya, Litvanya ve Polonya'yı kaybeder. Batı Ukrayna ve Batı Beyaz Rusya Polonya'ya, Besarabya Romanya'ya, Kars-Ardahan Bölgesi ise Türkiye'ye bırakılır. İç savaş dönemi bir taraftan da ütopyacı deneysellüğün zamanlarıdır. “Yeni” halkın oluşturulması, sınıfsız ve parasız bir toplum kurulması, toplum ve kültürün eğitimden hukuka kadar tüm ayrıntılarıyla baştan tasarlanması, yeni sanat ve müzik formlarının ortaya çıkarılması gene bu döneme rastlar.²³⁸

İç savaşın ülkeye getirisi oldukça ağır olur. Ekim Devrimi'nden sonra salgın hastalıklara, açlığa, kuraklığa, savaşlara, idamlara, ekonomik ve toplumsal çöküşe iç savaş da eklenince yirmi milyon insan hayatını kaybeder. İki milyon kişi Sovyet yönetimi altında yaşamak istemediği için Rusya'yı terk eder ve göçmenlerin arasındaki eğitimli ve beceri sahibi kişilerin çoğu da ülkeden gider. Savaş Komünizmi hükümeti ayakta tutmaya yetmiştir fakat aynı zamanda ekonomik çöküşe de zemin hazırlamıştır. Özel ticaret ve sanayi kamulaştırılır; fakat devlet bu işlevleri yeterli düzeyde yerine getiremez ve Rusya ekonomisi neredeyse tamamen durur. Bu duruma komünist otoriterlik ve şiddet de eklenince kırsal bölgelerde ayaklanmalar, fabrikalarda da huzursuzluk ve grevler gerçekleşir. Bu felaket ve memnuniyetsizlik karşısında Lenin, dünyada devrimlerin yakında gerçekleşmeyeceğini itiraf etmek zorunda kalır ve 1921 ilkbaharında Savaş Komünizmi yerine Yeni Ekonomi Politikası'nı ilan eder.²³⁹

Lenin'in bu adımı, kurulmaya çalışılan yeni dünya düzenine zıt bir tavır olduğu için ekonomi alanında atılmış bir geri adımdır. Bu yüzden Bolşevikler'in bazıları programa gönülsüzce yaklaşır; fakat program beklentilerin üzerinde bir başarı yakalar ve hem tarımda hem de sanayide üretim düzelmeye başlar. Tarım alanları, hayvancılıkta kullanılan hayvan sayıları, kömür üretimi, pamuklu dokuma imalatı vb. pek çok alanda artışlar yaşanır. Bu politika, dış güçler tarafından Sovyetler'in kapitalist ekonomiye geçişi olarak görülse de hükümet süreci yönetmek ve kontrol altında tutmak için büyük çaba sarf eder. Aslında uygulanan ne sosyalist ne de kapitalist bir sistemdir. Mart 1922'de Komünist Parti tarafından ekonomi alanında verilen tavizin köylüler için alınan birkaç geçici tedbirle para reformu alanındaki iki istisna dışında sonlandırılacağı açıklanır. Bu iki politika da 1927'de terk edilir. Tarım alanında 1922'de devreye sokulan Toprak

²³⁸ Riasanovsky ve Steinberg, s. 514-523.

²³⁹ Riasanovsky ve Steinberg, s. 525-527.

Kanunu ise tüm toprakların devlet mülkü haline getirilmesini sağlar ve köylülerin toprağı kendi çıkarları için kullanmalarını yasaklar. Toprak artık alınıp satılamaz, hediye ya da miras olarak verilemez ve ipotek edilemez.²⁴⁰

Lenin, 1924'ün başında öldüğünde mezarı komünizmin mihrabı haline getirilerek Petrograd'a gömülür ve şehrin adı Lenin'in anısına Leningrad olarak değiştirilir. Lenin'in sözleri sürekli alıntılanmaya başlar ve bütün toplantılarda dile getirilerek bir "komünizm incili"ne dönüştürülür. Lenin'in ardından hem Komünist Parti'nin hem de Sovyet hükümetinin başına geçecek bir varis arayışına girilir. İlk aday Troçki'dir; fakat Troçki'nin hiçbir zaman tam bir komünist olamaması, yönetimle olan kişisel sorunları ve geçmişte Bolşevikler ile Menşevikler arasında gidip gelen tavrı parti nazarında kabul görmesini engeller. Diğer adaylar ise Zinovyev, Kamenev ve Stalin'dir.²⁴¹ Stalin, kontrolcü kişiliğı ve yüksek analiz yeteneğı sayesinde bu güç kavgasında ikili oynar. Önce Stalin, Kamenev ve Zinovyev aralarında birleşerek Troçki'yi devre dışı bırakır. Ardından Stalin sola karşı sağcılarla işbirliğı yapar ve yeterince güçlendikten sonra sağ da saf dışı bırakır. Rakiplerini bölücülükle ve partinin yolundan sapmakla suçlar.²⁴² Stalin'in elini güçlendiren olay, Yeni Ekonomi Politikası'nın devamı niteliğinde hazırlanan ve parti içinde büyük tepki çeken yeni köylü politikası olur. Bu çalışmalar nedeniyle komünizmin terk edildiğı ve merkez otoritenin zengin köylülerin tarafına geçtiğı yönünde bir algı oluşur. 1925'te Zinovyev'in ve Kamenev'in Troçki'yle ittifak yaparak parti içi muhalefette kalması ve itirazlara rağmen yeni köylü politikasının kabul edilmesi Stalin'in eline koz vermiş olur. Bu olayın ardından muhalif liderlere sadece uyarı mahiyetinde partinin birliğinin sağlanacağını söyleyen Stalin harekete geçmek için doğru anı bekler. Muhalefetin parti içinde güçlerini arttırmaya yönelik yaptığı faaliyetler ve işçileri arkalarına almaya çalışması istenen etkiyi göstermez. Bu durumu fark eden muhalefet çark etmeye çalışarak tekrar merkeze yavaşmaya çalışsa da Stalin bu yanlışı kullanmak için harekete geçer. Parti konferansında muhalefete ciddi suçlamalar yapar ve merkezi komite tarafından da desteklenir. Ardından muhalif liderler parti içinde ayrılıklara yol açtıkları ve Sovyet sisteminin geleceğini tehlikeye attıkları suçlamasıyla

²⁴⁰ Vernadsky, s. 411-414.

²⁴¹ Vernadsky, s. 415.

²⁴² Riasanovsky ve Steinberg, s. 530-531.

görevlerinden alınır ve sürgün edilir.²⁴³ Troçki de 1929 yılının başında Moskova'dan sürgün edilir ve 1940 yılında Meksika'da öldürülür.²⁴⁴

4.3. Stalin Dönemi

Stalin'in en yüksek mevkiye yükselmesinde ideolojik kararlılığı, idealist ve eylemci tarafı oldukça önemlidir. Stalin'in iki özelliği ona müttefik ve hayran kazandırmıştır. Bunların ilki, ideolojiyi sıradan komünist kitleler için basitleştirmesi ve kutsal hale getirmesidir. 1924 yılında yayınladığı “Leninizm'in İlkeleri” kitabında komünist ideolojiyi basit bir dille anlatır ve Lenin'in eserlerini de dogmatik olarak savunur. İkinci olarak da Stalin'in tavrı Lenin ve Troçki'ye göre iyimser, ümitli ve inançlıdır. Troçki de Lenin gibi Rusya'da sosyalizmin ancak uzun vadede olabileceğini ve bunun da ancak daha ileri olan Batı ülkelerinde devrimlerin olmasına ve sosyalistlerin yönetime gelmesine bağlı olduğunu savunur. Stalin ise bu duruma katılmaz ve bu teorinin Rusya'nın proletaryasına olan inançsızlığın bir sonucu olduğunu söyler. Ona göre tek ülkede sosyalizm mümkündür ve Rusya'nın kendi amaçları için diğerlerine ihtiyacı yoktur. Stalin'in “engel bilmeden ve tanımadan” ilerlemeyi savunan bu tavrı birçok kişinin desteğini alır. Böylece yaptığı ekonomik ve sosyal programlara destek bularak partiyi yanına çekmeyi bilir.²⁴⁵

İlk Beş Yıllık Plan ve sonrasında yapılan endüstriyel atılım Sovyetler Birliği'nde büyük değişikliklere neden olur. 1928'de duyurulan –ve dört yıl içinde uygulanarak 1932 sonunda tamamlanan- bu planla birlikte Sovyetler'in sanayisi dünyada beşinci sıradan ikinci sıraya yükselir. Sanayileşme, sosyalist devrimin sonucu değil ön şartı olarak düşünülür. Benzer şekilde köylülerin tek başına üretimi sonlanırken kolektif tarım sistemine geçilir ve halkın çoğunluğunu oluşturan köylülerin yaşamında radikal değişimler olur. Ekonomik değişim, yüzyıllar boyu aynı şekilde yaşayan toplumu dönüştürür. Komünist ve işçi olmayan mühendisler, ustabaşlarına, öğretmenlere, memurlara, basın mensuplarına, yazarlara ve diğer kişilere karşı bir tasfiye hareketi başlatılır. Sovyet toplumu içinde fazlaca destek bulan bu hareket, işçi sınıfı arasında yaygınlaşır ve burjuva uzmanlara karşı sınıfsal nefret artar. Bu sosyal tasfiye –

²⁴³ Vernadsky, s. 416-417.

²⁴⁴ Riasanovsky ve Steinberg, s. 531.

²⁴⁵ Riasanovsky ve Steinberg, s. 533.

proletaryanın eğitilme ve mesleki olarak yükseltilme çalışmalarıyla beraber- işçi sınıfının ve komünistlerin yukarı kademelere doğru ilerlemesini de kolaylaştırır.²⁴⁶ Sovyetler'in tarım toplumdan yarı endüstriyel topluma geçmesini sağlayan beş yıllık plan, ekonomik gruplar arasında farklı dengelerin kurulmasına da neden olur. Ufak çiftliklerini işletenler, kolektif tarım çiftlikleri için çalışanlar (kolhoz) ve devletin çiftliklerinde çalışanlar (sovhoz) olarak bölünmüş olan köylüler, kolektif tarımla birlikte işçiler gibi tek bir vücut gibi hareket etmeye başlar. Devrim, halkın içine iyice yerleşmiş ve yeni sosyal sınıflarını ortaya çıkarmaya başlamıştır. Gene de birinci beş yıllık plan tam bir başarı öyküsü olarak görülemez. Ürün kalitelerinin yetersizliği, Leningrad ve Moskova dışında kalifiye işçi bulmanın zorluğu, üretimin yavaşlığı ve bu nedenle katlanılan yüksek maliyet en büyük sorunlardır. İlk başta bu olumsuz durumlar ülke genelinde negatif bir hava oluştursa da ikinci yıldan itibaren hissedilir ölçüde düzelmeler gerçekleşir. Gene de ilk beş yıllık plandan sonra ekonominin yeniden inşası tamamlanamaz. Pek çok sanayi alanı açılrsa da çok daha fazlası inşa ve proje aşamasında kalır. Bu nedenle istikrardan ve bütünsel bir sanayiden söz etmek pek olağan değildir. Sanayi için en önemli unsurlardan biri olan demiryolu ağı henüz bitirilemez ve tarım alanında da kesin bir kollektivite henüz sağlanamaz.²⁴⁷

Birinci Beş Yıllık Plan'ın ardından 1933'te İkinci Beş Yıllık Plan ve 1938'de Üçüncü Beş Yıllık Plan gelir. İlk planın amaçlarını ve yöntemlerini tekrar eden yeni planlar ağır sanayinin kurulmasını, tarımda zorunlu kamulaştırmanın tamamlanmasını ve emek gücünün ve diğer kaynakların harekete geçirilmesini vurgular. İlk plana göre tecrübelerden daha fazla faydalanılır ve "teknikte ustalaşma"nın ön plana alındığı daha karmaşık makine parçalarının ve hassas aletlerin üretilmesine ağırlık verilir. Planların başarısı Sovyetler'in açıkladığı resmi rakamlarda biraz abartılı olarak verilse de gerçeklikle bağlantılıdır. Resmi rakamlara göre dünya sanayi üretimindeki pay 1913'te %2,6'dan 1929'da %3,7'ye ve 1937'de %13,7'ye yükselir. Elektrik üretiminde on beşinci sıradan üçüncü sıraya çıkılır ve makine, traktör, kamyon yapımı ve diğer üretim alanlarında sadece ABD'nin gerisinde kalınır. Üretim ciddi şekilde artar ve yeni sanayi kolları ortaya çıkar. Dünyada eş dönemde işsizlik ve ekonomik çöküntü yaşanırken

²⁴⁶ Riasanovsky ve Steinberg, s. 540-541.

²⁴⁷ Vernadsky, s. 421, 423, 438.

Sovyetler Birliği hızlı bir şekilde ilerler; fakat dönemin politik havası Sovyetler’de askeri kaygılara yol açar. Stalin ve kurmayları, on yıl gibi bir sürede kapitalist sistemin etkisi altında ezilme tehlikesi gördükleri için hızlı bir sosyalist devlet kurmanın gerekli olduğunu düşünür ve buna göre hareket eder. 1930’larda politik tehdit ciddi bir hal alınca da orduya teçhizat ve silah takviyesi yapılır. Sanayi tesisleri de ülkenin iç kısımlarında konumlandırılır.²⁴⁸

Kalkınma planlarının uygulamaya konulmasından sonra Sovyetler Birliği’nin dış politikadaki asıl hedefi savaşın dışında durmaktır; çünkü ülke dışarıdan gelecek bir saldırıya karşı ekonomik anlamda hazır değildir. Bu nedenle 1932’de Japonya ile karşı karşıya gelmekten çekinen Sovyetler, İngiltere ile diplomatik ilişkiler kurmaya çalışsa da bir ilerleme sağlayamaz. Bu ortamda barışın en iyi garantörü olarak Almanya görülür ve iki ülke arasındaki dostluk sürdürülür. Hitler’in 1933’teki yükselişle birlikte Demokratik Almanya’nın yerini Nazi Almanya’sına bırakması ise inşa edilen güvenlik ağıını dağıtır. Hitler’in güçlenmesine ve 1934’te yaptığı temizlikle birlikte iktidarı tek başına ele almasına kadar Almanya’daki politik ortam dünyanın pek fazla ilgisini çekmez. Sovyetler Birliği, eski hükümetle olan barış ortamının yeni hükümetle de sürdürüleceğini umar; fakat Almanya ile Polonya arasında imzalanan saldırmazlık paktı Sovyetler için bir uyarıdır. Çünkü Hitler, öncelikli hedefinin Ukrayna olduğunu hissettirir. Avrupa’daki Nazilerin yükselişinin ve Uzak Doğu’da oluşan tehlikenin dolaylı ya da doğrudan etkisi Sovyetler’in dış dünyayla olan ilişki ağıını güçlendirir. ABD, Sovyetleri hukuken tanıır. Ardından Çekoslovakya ve Romanya’nın Sovyetler’i tanıması ve Rusya’nın Milletler Cemiyeti’ne girmesi için yapılan çalışmalar, 1934 sonbaharında Sovyetler Birliği’nin Milletler Cemiyeti’ne girmesini ve konseyde daimi üyelik elde etmesini sağlar. Cemiyete girişle birlikte Fransa ve Çekoslovakya ile karşılıklı işbirliği anlaşması yapılır, fakat Fransa bu anlaşmanın arkasında durmaz.²⁴⁹ İngiltere, Fransa, Almanya ve İtalya’nın temsilcilerinin bir araya geldiği Münih Paktı da Rus yönetimini korkutan ve harekete geçiren bir olay olur. Münih Paktı’nda Çekoslovakya’nın kaderi dört ülke devlet adamının eline bırakılmış ve Rusya bu toplantıya davet edilmemiştir. Batılıların Alman işgalciliğini durdurmak yerine Hitler’in memnun edilmesini tercih etmesinin bir sonucu

²⁴⁸ Riasanovsky ve Steinberg, s. 543-544.

²⁴⁹ Vernadsky, s. 438-441.

olarak Çeklerin savunma hattı Hitler'e verilince ve Batı'yla Almanya arasında böyle bir anlaşmaya varılınca Sovyetler Almanya için hedef haline gelir. Rusya, İngiltere ve Fransa ile anlaşmaya varmaya çalışsa da karşı taraftan olumlu bir geri dönüş alamaz. Amaçları, Polonya'ya veya Baltık ülkelerine yapılacak olası bir Almanya saldırısında askeri birlik göndermek üzere yetkilendirilmektir; fakat İngiltere bu durumun Rus ordusu için Avrupa yolunu açacağını düşünür ve teklife karşı çıkar. Polonya'nın ve Baltık ülkelerinin de Kızıl Ordu'yu topraklarında istememesi Sovyetler'i son çare olarak Almanya'yla anlaşma yapmaya götürür. Berlin'de önce Almanların Ruslar'a kredi vereceğini onaylayan bir ticaret anlaşması yapılır. İki gün sonra da Moskova'da iki ülke arasında saldırmazlık anlaşması imzalanır.²⁵⁰

1930'lar, Stalin'in karşısında yer alan bütün muhalefetin ve muhalif olduğundan şüphelenilen bütün ögelerin tasfiye edildiği ve diktatörlük gücünün rakipsiz bırakıldığı yıllardır. Daha önce aralarında yabancıların da olduğu mühendis ve uzmanlara karşı yürütülen suçlamalar, 1934'ün sonunda Leningrad'da üst düzey parti lideri olan Sergey Kirov'un suikastiyle birlikte bir tasfiye hareketine dönüşür. 1936-1938 yılları arasında en yoğun dönemini geçiren bu hareketin kapsamı çok büyüktür ve öncekiler gibi Beyazlar'a ya da eski rejim kalıntılarına değil doğrudan parti üyelerine yönelik yapılmıştır. Aralarında Zinovyev ve Kamanev'in olduğu 16 Bolşevik lider 1936'da, 17 tanesi 1937'de ve 21 tanesi de 1938'de casusluk, terör, Stalin'e suikast girişimi, devleti yıkmak, kapitalist düzen kurmak, Almanya'nın ve Japonya'nın yardımıyla Sovyetler Birliği'ni parçalamak suçlarıyla yargılanır. Dördü haricinde hepsi idam edilir. Tasfiyeler her alana yayılır ve parti organlarında, hükümet kurumlarında ve orduda da görülür. Yabancı komünistler, ulusalcılıklarından şüphelenilen Rus olmayan gruplar ve dini inançları olanlar öncelikli hedef olarak belirlenir. "Büyük Terör" kapsamında; devrim öncesi Bolşevik liderler, parti içindeki muhalif gruplara katılanlar ve Stalin'i eleştirenler öldürülür. Toplam sayı bilinmemekle beraber en az 1,5 milyon kişinin tutuklandığı, çoğunun idam edildiği ya da "gulag" olarak bilinen Düzeltici Çalışma Kampı Genel Müdürlüğü'ne bağlı NKVD kamp ağına sevk edildiği tahmin edilmektedir. S. G. Wheatcroft ve R. W. Davies'in demografik verilerden ve NKVD verilerinden yaptıkları tahminler 1937-1938 sürecinde 1-1,5 milyon kişinin, Robert Conquest'e göre ise 2-3

²⁵⁰ Vernadsky, s. 458-461.

milyon kişinin öldüğü düşünülmektedir. Büyük Tasfiye sona erdiğinde Stalin'in yakınındaki birkaç isim haricinde önemli bir lider kalmamıştır. Lenin'in kabine üyelerinden bile sadece Stalin ve 1940'da suikaste kurban gidecek olan Troçki kalır. Mutlak kişisel diktatörlük başlar ve Politbüro en önemli kurum olarak kalır. Politbüro üyeleri ve parti organları Stalin'in emirlerini birebir uygulamaya yönelik tavır alır ve bu nedenden dolayı parti kongresi 1939 ve 1952 yılları arasında toplanmaz. Fikirlerin ve sorunların tabandan tepeye tartışıldığı dönem sona ermiştir. Artık kişisel görüşler tahlikeli olarak görülür, emirler tepeden inme olarak yapılır ve özgür tartışma yapılamaz. Stalin'in sistemi sadece çelik yumrukla kontrole, baskıya ve korkuya dayanmaz. Yıllar içinde oluşturulan sınıfsal düşmanlık, hiyerarşide yükselme arzusu gibi durumlar rejime taraftar ve müttefik toplamıştır. Özellikle ilk beş yıllık planın ardından seferberlik duygusundan uzaklaşılır ve materyal faydalara yönelik sözler verilmeye başlanır. “Mutluluk” sosyal hayatın her düzeyine temas eden bir tema olarak sunulur. Stalin'in ürettiği “Hayat daha güzel, hayat daha mutlulukla dolmuştur.” sloganı eğlence araçlarına ve sanata yayılır. Gazetelerde artık -Stalin'in sisteminin bir parçası olarak- sadece savaş ve tasfiye haberleri değil tüketime yönelik reklamlar ve karnavallara yönelik haberler de çıkar.²⁵¹

4.4. 2. Dünya Savaşı ve Stalin'in Son Yılları

Almanya ile Sovyetler Birliği'nin saldırmazlık anlaşmasından sonra Hitler –bu anlaşmanın da verdiği güvenle- 1 Eylül 1939 tarihinde Polonya'ya saldırır. 3 Eylül tarihinde de İngiltere ve Fransa'nın Almanya'ya savaş ilan etmesiyle birlikte İkinci Dünya Savaşı başlamış olur. Bolşevikler ve Naziler birbirlerini sevmese de bu anlaşma ikisi için de avantajlıdır. Almanya, Batı devletleriyle rahat bir şekilde savaşabilme imkânı kazanırken Sovyetler Birliği de en azından bir süre savaşa dâhil olmaktan kurtulur. Almanya'yla imzalanan pakttaki gizli ek protokol Sovyetler'e Doğu Avrupa'da söz sahibi olma hakkı tanır ve savaşın başlamasıyla Sovyetler çıkarları doğrultusunda hareket etmeye başlar. Kızıl Ordu önce Doğu Polonya'ya girer ve ardından Beyaz Rus ve Ukrayna bölgelerini Sovyetler'e dâhil eder. 1940 Temmuz'unda Sovyet askerleri Estonya, Letonya ve Litvanya'ya girer ve bu devletler Sovyetler'e birlik cumhuriyetleri olarak katılır. Hitler ise 1940 yazında Avrupa'da kazandığı zaferlerden sonra gözünü

²⁵¹ Riasanovsky ve Steinberg, s. 546-549.

Sovyetler'e dikmiştir. 1941 yılının 22 Haziran'ında Alman askerleri, Fin, Romanya ve diğer birimlerin desteğiyle Baltık'tan Karadeniz'e uzanan bir hat doğrultusunda Sovyetler Birliği'ne saldırır. Sovyetler'in beklediğinden erken gelen bu saldırı oldukça etkili olur. Stalin, bir haftadan fazla bir süre tepkisiz kaldıktan sonra 3 Temmuz'da bir radyo konuşmasıyla ortaya çıkar ve Sovyet halkını köleleştirmek ve ulusal kültürü yok etmek isteyen Almanlar'a karşı kahramanca savaşmak gerektiğini söyler. Almanlar kış aylarından önce Rusya'yı işgal etme niyetindedir ve bütün cephelerde rahat bir şekilde ilerlemeye devam eder. Güneyde Ukrayna tamamen sarılırken kuzeyde Leningrad kuşatılsa da bir türlü alınamaz. Leningrad, iki buçuk yıl boyunca kuşatma altında kalır. Nüfusu salgın hastalıklar, açlık ve savaş nedeniyle dört milyondan iki buçuk milyona düşer; fakat Leningrad'ın düşmemesi Almanlar'ın kuzeye ilerlemesini durdurmuştur. Almanlar'ın asıl baskısı ise başkent Moskova'yı almak üzerinedir. Almanlar, Moskova'ya 20 mil kalana kadar yaklaşır ve Stalin ile hükümetin şehirden kaçmasını sağlar; fakat Kızıl Ordu'nun karşı taarruz başlatarak güney cephesinde Almanlar'ı geri püskürtmesi, Alman hattının fazla uzun olması, askerlerin yorgun düşmesi ve sertleşen kış şartlarına alışkın olmaması Naziler'i geri çekilmek zorunda bırakır. Hitler, 1941 yılında Sovyetler Birliği'ni yıkma fırsatını eline geçirirse de başarılı olamaz ve bir daha da aynı fırsatı ele geçiremez.²⁵²

Savaş, Sovyet toplumunu bir kez daha şiddetli yoksulluğa ve zorluklarla yüzleşmeye iter. Almanya'nın Ukrayna ve Kafkasya işgali hasat dönemine denk geldiği için temel gıda maddelerinin temini zorlaşır. İşgalle birlikte bütün tesisler askeri amaçlar için kullanıldığından giysi ve diğer tüketim mallarında kıtlık oluşur. Ama bütün zorluklara rağmen savaşın Rusya'da milli şuurun yükselmesine olan etkisi Birinci Dünya Savaşı'ndan daha büyük olmuştur. Gençlik, ülke çapında gerek sivil gerekse askeri alanda kısa sürede örgütlenir ve askeri teçhizat ile malzemelerin üretimi için fabrikalardaki çalışma saatleri arttırılır. Kırsal bölgedeki tepkiler kentlerdeki işçilere oranla daha yavaş gerçekleşir; çünkü köylüler Almanlar'ın yani işgalcilerin uygulamalarından sonra savaşın nasıl bir şey olduğunu daha iyi keşfetmiştir.²⁵³

²⁵² Riasanovsky ve Steinberg, s. 560-563.

²⁵³ Vernadsky, s. 501.

Hitler'in saldırısından önce Sovyetler ile Anglo-Sakson ülkeleri arasında var olan güvensizlik ve şüphe hali, saldırıdan sonra zorunlu bir müttefikliğe evrilir; çünkü düşman ortaktır. Almanlar, Sovyetler'e saldırılarında İngiltere'nin duruma karışmayacağını umsa da olay umdukları gibi gelişmez ve saldırıdan birkaç saat sonra Winston Churchill Rusya'ya tam desteğini açıklar. Almanlar'ın saldırısından iki gün sonra da ABD başkanı Roosevelt, Rusya'ya yardım edeceklerini dile getirir ve hem ABD'deki Sovyet fonlarını serbest bırakır hem de Rusya'ya teçhizat ve silah alımı için kredi verir. ABD'nin resmi olarak savaş dışında olması İngiltere'deki gibi hızlı bir kamuoyu oluşmasını sağlayamaz; fakat Pearl Harbor saldırısı, Almanya'nın ABD'ye savaş ilan etmesi ve Sovyetler'in sürdürdüğü direnişe duyulan hayranlık Sovyetler'le işbirliğini güçlendirir. Sovyetler Birliği'nin müttefiklerinden asıl isteği ise yeni bir cephe açılarak Almanlar'ın bölünmesidir. Kasım 1942'de müttefik kuvvetler Kuzey Afrika'da konuşlansa da Sovyetler'in asıl isteği Avrupa'ya çıkarma yapılmasıdır. Savaş ilerledikçe Afrika'da kazanılan başarılar, Almanlar'ın Stalingrad hezimet, Tunus'un ele geçirilmesi ve özellikle Sicilya'ya asker çıkarılması Ruslar'ı müttefiklerinin tüm güçleriyle savaşa girdiklerine ikna etmeye başlar.²⁵⁴

Savaş sırasında askeri faaliyetlerin yanı sıra pek çok diplomatik girişim de yaşanır. Özellikle İngiltere ve ABD ile yakın ilişkiler geliştirilir ve çeşitli anlaşmalar yapılır. 1941 yılının Ağustos ayında Roosevelt ve Churchill tarafından önerilen ve bütün ülkelere özgürlük, eşit ekonomik fırsatlar ve kendi kaderini tayin etme hakkı veren Atlantik Antlaşması imzalanır. Sovyetler Birliği, Birleşmiş Milletler'in hazırlık sürecine ve ortaya çıkarılmasına katılır. Savaş sırasında 1943'te Tahran'da, 1945'te Yalta ve Postdam'da müttefikler arasında yapılan toplantılara Stalin bizzat katılır ve bu toplantılarda ülkeler en üst düzey yetkililerle temsil edilir. Bu toplantılardan çıkan iki önemli karar ikinci cephenin kurulması ve Sovyetler'in Japonya'ya karşı savaşa girmesi olacaktır.²⁵⁵

1942 yazında Rusya'ya ikinci Alman saldırısı başlar. Önceki saldırı Almanlar için oldukça yıkıcı olmuştur; fakat hemen hemen tüm Avrupa'nın insan gücü ve sanayi imkânlarını elinde bulunduran Hitler, 1942 yılında Alman ordusundaki teçhizat ve silah sayısını zirveye çıkarır. Rusya da bu süreçte -İngiltere ve ABD'nin de desteğiyle- güçlü

²⁵⁴ Vernadsky, s. 501-505.

²⁵⁵ Riasanovsky ve Steinberg, s. 566.

bir yapı kurmuştur ve en önemlisi milli moral önceki başarılarından dolayı oldukça yüksektir. Almanya'nın ana taarruzu doğuda Volga'ya ve güneyde Kafkasya'ya doğru gerçekleşir ve ordu Ağustos ayında Stalingrad'a ulaşır. Kentin herhangi bir korunak ya da savunma avantajı olmamasına rağmen General Vasili Chuykov önderliğinde Sovyetler kenti Almanlar'a karşı başarıyla savunur. Almanlar'ın yoğun hava ve kara saldırılarına rağmen şehir düşmez. Şehri bir inada dönüştüren Hitler haftalar boyu Stalingrad'a saldırır ve Rusların ordusunun etrafını çevirerek tehlike oluşturmaya aldirış etmez. Sonuç olarak Sovyetler, geri çekilmeyen 120.000 kişilik orduyu esir alır ve Hitler'in ikinci taarruzu da fiyaskoyla sonuçlanır. Almanya, 1942-43 kışını geçirdikten sonra 1943 yazında Rusya'ya son bir taarruz daha yapar fakat gene başarısız olur. Kızıl Ordu karşı taarruza geçerek Almanlar'ı Sovyetler Birliği'nden attıkları gibi Budapeşte, Viyana, Prag ve Berlin'i de ele geçirir; ancak 9 Mayıs 1945'te savaş bitince durur. Almanlar'ın zayıflama nedenlerinin başında 1941'den sonra asker kalitesinin düşmesi gelir. Başka milletlerden askerler -özellikle Romanyalılar- Alman standartlarına erişemez. Hitler'in Stalingrad ve benzer çatışmalarda askerlerini geri çekmemesi, teçhizat eksiklikleri, diğer cephelerde artan baskılar ve yenilgiler Almanlar'ın kaybetme nedenlerindendir. Müttefikler'in 6 Haziran 1944'te Normandiya'ya çıkarma yaparak ikinci cepheyi açması da Sovyetler'i rahatlatmıştır.²⁵⁶

Sovyetler Birliği, sonuç olarak İkinci Dünya Savaşı'nın galip devletlerinden biri olmuştur. Rejim, savaş sırasında ayakta kalır ve milli duygular açığa çıkar. Hükümetin devletin savunucusu kimliği güçlenir ve hükümete karşı sempati artar. Böylece komünist yönetim savaştan güçlenerek çıkar ve çok fazla kayıp verilmesine ve stratejik yanlışlara rağmen Almanlar geri püskültülebilmıştır. Bu başarının arkasında sadece düzenli ordunun değil, partizanların mücadelesi de etkili olur. Sovyet ekonomisinin merkezileştirilmesi, üretimin savaş ihtiyaçlarına gidecek şekilde değiştirilmesi, fabrikaların doğuya kaydırılması önemli taktiksel başarılar olarak görülebilir; fakat insan kaynaklarının harekete geçirilmesi de kritik bir unsurdur ve bunda Naziler'in de katkısı büyüktür. Naziler, Sovyet vatandaşlarını silahlandırıp zaten gergin olan Sovyet iç dinamiklerini hareketlendirmek yerine halka şiddet ve nefretle davranır. Köylüleri var olan kolektif yapıdan kurtarmak yerine yapıyı kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaya

²⁵⁶ Riasanovsky ve Steinberg, s. 564-565.

başlar. Üç milyon kadar Rus, Beyaz Rus, Leh ve özellikle Ukrayna vatandaşı Almanya'daki çalışma kamplarına götürülür. Milyonlarca Yahudi, Roman ve komünist ya hemen öldürülür ya da ölüm kamplarına gönderilir. Partizanlar öldürülür, onlara yardım ettiği düşünülen köyler yakılır, savaş esirleri soğuktan ve açlıktan ölür ve üzerlerinde deneyler yapılır. Almanlar için Sovyetler Birliği alt sınıf insanların yaşadığı bir sömürü yeri olarak görülür ve Naziler'in bu davranışları savaş sırasında Ruslar için bir motivasyon kaynağı olur. Hükümet de bu savaş çabasının güçlenmesi için bazı önlemler alır, dini etkinliklere göz yumar, kolektif çiftçilere kendi arsalarında ürettikleri ürünü satma hakkı verir, politik ve sosyal ilişkilerde bazı değişimler olacağına yönelik imalarda bulunur. Savaş sırasında dayanışmadan, acıdan ve mücadeleden beslenerek ortaya yeni bir vatansever politik kültür ortaya çıkar; fakat bu durum savaş kazanıldıktan sonra bazı politik riskler doğurur. Beklentiler rejim değişikliğine ve halkın fedakârlığının ödüllendirilmesine kadar yükselir; fakat hükümetin değişmeyen tavrı yeni huzursuzlukların doğmasına neden olacaktır.²⁵⁷

Sovyetler Birliği'nin savaş sonrası politikasında ülkeyi yeniden yapılandırmak, sanayiye ve ekonomiyi geliştirmeye devam etmek, köylüler üzerinde sosyalizmi yeniden kurmak ve Marksist olmayan din ve milliyetçilik gibi konuları kontrol altında tutmak vardır. Aynı zamanda Sovyet olmayan kaynaklardan gelen “kirlenmenin” temizlenmesi, yeni alınan ülkelerin sovyetleştirilmesi, ordu üzerinde kontrolün devam etmesi ve uluslararası alanda Sovyetler Birliği'ne ve komünizme açılan kapıların iyi değerlendirilmesi de Sovyet politikaları arasındadır. Stalin, alınan savaş tazminatlarını ve müttefiklerden alınan çeşitli ödenekleri kullanarak yeni beş yıllık planlar oluşturur. İlk planlara benzeyen ve 1946'da yürürlüğe sokulan Dördüncü Beş Yıllık Plan'da yine ağır sanayi başta olmak üzere, kömür, elektrik, demir, çelik, kereste, çimento, tarımsal makineler ve kamyonu öncelik verilir. 1951'de devreye giren Beşinci Beş Yıllık Plan'da ise havacılık, silah sanayisi ve atom enerjisi alanlarında atılımlar yapılır ve Volga-Don gibi projeler tamamlanır. Savaş sonrası Sovyetler Birliği Doğu Avrupa'da yayılmaya başlar ve ardından Batılı müttefiklerle arasındaki işbirliği sona erer. Batı tarafı Doğu Avrupa'da özgürlükçü ve demokratik seçimler yapılacağına yönelik verilen sözlerin tutulmaması nedeniyle Sovyetler'i suçlu bulur; fakat Sovyetler dünyanın değişik

²⁵⁷ Riasanovsky ve Steinberg, s. 568-571.

yerlerindeki komünist hareketlerden destek alır ve kendi blokunu genişletmek için elinden geleni yapar. Dünya komünist ve antikomünist bloklar olarak iki kutba ayrılır ve Soğuk Savaş ortaya çıkar.²⁵⁸

4.5. Stalin Sonrası Sovyetler Birliği ve Soğuk Savaş

4 Mart 1953 tarihinde Stalin'in felç geçirdiği haberi duyulur. 6 Mart'ta da Stalin'in önceki gece hayatını kaybettiği haberi yayılır ve bir devir sona erer. Stalin'in son yılları bir "kişilik kültü" olarak geçer; heykelleri ve resimleri yayılır; adına şarkılar ve şiirler yazılır ve çeşitli törenler düzenlenir. Bununla birlikte Stalin'in son dönemi bir kuşku haliyle geçer ve aldığı bazı kararlar da bu durumun sonucudur. Rus liderleri öldürdükleri ve başka suikastler planladıkları gerekçesiyle bazı Yahudi doktorlar tutuklanır ve yeni tasfiye hareketleri yapılır. Stalin öldükten sonra kolektif liderlik ilkesi ilan edilir ve Sovyet hükümetinin başına Malenkov geçerken Kruşçev de "birinci parti sekreteri" pozisyonuna gelir. Bu Stalin'in sahip olduğu "genel sekreter" ünvanı yerine kullanılan yeni bir ünvandır. Stalin'in gizli polis teşkilatının şefi olan Beria ise vatan hainliği ve komployla suçlanıp idam edilir. Bu durum liderler arasındaki güç savaşının bir sonucu olarak değerlendirilebilir ve Kruşçev bu savaşta güçlenen kişi konumundadır.²⁵⁹

Kruşçev'in Şubat 1956'da yaptığı ve Stalin'in acımasız, mantıksız ve kana susamış bir diktatör olduğunu söylediği "gizli konuşma" döneminin en çarpıcı olaylarından biridir. Stalin bu konuşmada "kişilik kültü" oluşturmak, çoğulcu liderlik yerine despotik ve keyfi bir yönetim uygulamak, Marksist-Leninist çizginin dışına çıkmak, hayali düşmanlar oluşturup onları ortadan kaldırmak, ordu komuta kademesini bitirmek, pek çok parti liderini ve eylemcisini öldürmek, Sovyetlerin savaşa hazırlayamamak ve ulusal grupları sebepsiz yere sürgüne göndermek nedeniyle suçlanmıştır. Ayrıca bu yapılanlar Marksist-Leninist çizgiden bir sapma olarak değerlendirilir ve "despot"un yerine geçen liderlerin bu sapkınlığı ortadan kaldırdığı vurgulanır. Kruşçev'in bu konuşması "gizli" olarak nitelense de milyonlarca parti üyesine ulaşır ve Batı basınında da yer alır. Böylece Kruşçev, dolaylı olarak kendisinin ve diğer

²⁵⁸ Riasanovsky ve Steinberg, s. 574-578.

²⁵⁹ Riasanovsky ve Steinberg, s. 583-586.

komünist liderlerin Stalin'in yaptıklarında hataları olduğunu kabul eder; fakat bu kınamadaki asıl amacın liderler arasındaki güç savaşında eski Stalincileri ekarte etmek olduğu söylenebilir. Böylece sistem, parti ya da ideoloji değil bir kişi suçlanmış olur. Sonuç olarak, Kruşçev zamanında Stalin'in yaptığı uygulamaları tekrar eder ve rakiplerini bir bir eleyerek 1958'de sadece parti sekreteri değil aynı zamanda başbakan da olur. 1961 yılının Ekim ayında ise Kruşçev ve Kongre, Stalinizm konusundan dönerek Stalin dönemindeki haksızlık ve şiddet olaylarını belgelendirmeye başlar. Stalin'in naaşı Kızıl Meydan'daki mozaleden alınır ve Stalingrad'ın adı Volgograd olarak değiştirilir. Büyük tasfiyeyle ilgili pek çok bilgi de basında ilk defa yer bulur.²⁶⁰

Kruşçev, hem doğuda hem de batıda ikili ilişkiler kurma amacıyla yurt dışına çokça çıkar ve başta Çin olmak üzere İngiltere, Yugoslavya, Hindistan, Burma, Endonezya ve 1959 yılında ilk defa ABD'ye gider; fakat hem iç siyasette hem de dış siyasette çeşitli hatalar ve gaflar yapmıştır. Ülke içinde yaptığı milli ekonominin merkezileşmesi, kolhoz sisteminin yeniden yapılanması, yargı bağımsızlığı ve KGB'nin otoritesinin kısmen sınırlandırılması faaliyetleri uzun vadeli olamamıştır. Dış politikada da Asya, Afrika ve Latin Amerika'daki az gelişmiş ülkelerdeki devrimci ayaklanmalar desteklenir ve Batılı ülkelerle sürekli bir sürtüşme hali yaşanır. O dönem dünya çapında bir atom bombası savaşı korkusu vardır ve uluslararası arenada sürekli bir uzlaşma ve barış talebi söz konusudur. Kruşçev bu durumu kullanarak Berlin'de bir karışıklık çıkarır ve Batılı devletlerin Berlin'deki birliklerinin meşrulaştırılamayacağını, bu nedenle Almanya ile bir barış anlaşması yapılması gerektiğini söyler. Onları kendi kontrol mekanizmasını Berlin'den çekmekle tehdit eder ve bu durumda müzakere kanadı olarak Batının tanımadığı Doğu Almanya hükümeti masaya dâhil olacaktır. Kruşçev'in bu deklarasyonu üzerine Batılı devletlerle çeşitli görüşmeler yapılır ve uzlaşma olanakları aranır. Olaya ABD de dâhil olur ve Kruşçev 1959'un Kasım ayında Birleşik Devletler'e davet edilir. Kruşçev ile Başkan Eisenhower arasındaki görüşmeden sonra dostane ilişkiler oluşur ve Haziran 1960'da iade-i ziyaret yapılması üzerine anlaşılır; fakat Mayıs ayının başında bir Amerikan uçağı Sovyet topraklarında istihbarat görevindeyken düşürülür. Paraşütle atlayan pilot tutuklanır ve ajanlıkla suçlanır. Kruşçev bu durumu baskı malzemesi olarak lehine kullanmaya çalışsa da olaylar düşündüğü gibi gelişmez ve

²⁶⁰ Riasanovsky ve Steinberg, s. 586-589.

Amerikan-Sovyet ilişkileri bozulur. Sovyetlerin Küba'ya yaptığı yardımlar ve Afrika'daki gelişmeler ilişkilerin daha da bozulmasına neden olur ve 1960 sonbaharında New York'ta yapılan Birleşmiş Milletler Genel Kurulu'nda yapılan oturum Batı ile Sovyetler arasındaki keskin çatışmanın bir göstergesi olur.²⁶¹

John Kennedy'nin ABD başkanı olması ve dünya çapında bir umut ortamı oluşturması Kruşçev'de bir uzlaşma ihtimali uyandırır; fakat ikili arasında 1961'de Viyana'da yapılan görüşmeden bir anlaşma çıkmaz. Bu görüşmenin ardından Ağustos 1961'de Kruşçev Doğu Almanya'nın komünist lideri Walter Ulbricht'e Doğu ve Batı Berlin arasında bir duvar örmesi talimatı verir. Bu karar Batı'da sert bir dalga yaratsa da bu harekete karşılık bir müdahale yapılmaz. Kruşçev'in bir diğer amacı da dünya komünist birliği oluşturmak ve bu birliğin başına Sovyetler'i geçirmektir; fakat Batı ile olan ilişkileri Çin tarafından sert muhalefetle karşılanır. Bu durum gittikçe bir rekabete dönüşür ve Mao ile Kruşçev'in başını çektiği iki ayrı komünist grup oluşur. Küba, Rusya'dan taraftadır ve iki ülke arasında ekonomik ve diplomatik ilişkiler gelişmiştir. Küba'ya silah ve teçhizat yardımı yapılır ve ABD'nin tamamını vurabilecek füzeler gönderilir. 1962 yılında Amerikan istihbarat ajanları Sovyetler'in bu manevralarını öğrenince Başkan Kennedy, Küba'nın abluka altına alınmasını emreder ve füze rampalarının sökülmesini talep eder. Kruşçev bu ultimatomu bir hafta sonra kabul eder ve dünya çapında oluşabilecek bir krizi önlemiş olur; fakat itibarı da zedelenir. Kruşçev'in Castro'ya danışmadan aldığı bu karar hem Küba ile olan ilişkileri zedeler hem de Mao'yla olan güç savaşında bir hezimet olarak yer alır. Çin'le Sovyetler'in arasındaki sürtüşme gittikçe daha derinleşir ve Çin 1963'te ABD, Sovyetler Birliği ve İngiltere tarafından imzalanan nükleer deneme yasağını tanımaz. Aynı yılın Kasım ayında Başkan Kennedy'e yapılan suikast ise tüm dünyadaki dengeleri etkiler.²⁶²

Kruşçev'in hem ülke içindeki –özellikle tarım alanındaki- başarısızlıkları hem de uluslararası alandaki yöntemleri ülkesinde bir süredir tepki görmüş ve bir muhalefet oluşturmuştur. Bunun sonucunda 14 Ekim 1964'te Presidium harekete geçer ve Kruşçev'i Merkez Komite'nin huzuruna çıkarır. Kruşçev istifa etmek zorunda kalır ve yerine Birinci Parti Sekreteri olarak Leonid Brejnev, başbakan olarak da Aleksei Kosygin geçer. Yeni

²⁶¹ Vernadsky, s. 535-540.

²⁶² Vernadsky, s. 540-542.

yöneticilerin karşısında hem ekonomik kriz hem de uluslararası arenadaki gerginlikler vardır. Kruşçev'in istifasından iki gün sonra Çin ilk atom bombası denemesini yapar. Çin'in hem nükleer deneme yasağını tanımaması hem de Birleşmiş Milletler üyesi olmaması onları uluslararası arenada riskli bir ülke konumuna getirir. Sovyetler'deki yönetim değişikliği Çin'le Sovyetler arasındaki gerilimi yumuşatmaz. Bu sırada Vietnam'da bir karışıklık vardır. 1954'te Vietnam komünist olan Kuzey Vietnam ve komünist olmayan Güney Vietnam olarak ikiye bölünmüştür. ABD, Güney Vietnam'ı destekleyerek ekonomik yardımlarda bulunur ve orduyu eğitmek amacıyla Güney Vietnam'a asker gönderir. Bu askerlerin sayısı Kennedy suikaste uğradığında on beş bin civarıyken Başkan Johnson döneminde hızla artar ve Haziran 1968'de yarım milyona ulaşır. Bu sırada Çin ve Sovyetler Birliği de Kuzey Vietnam'a yardımlarda bulunur. Hem Sovyetler hem de Çin açık bir savaşa dâhil olmamaya özen göstererek silah ve malzeme yardımlarında bulunur. Sovyetler hem Kuzey Vietnam'la hem de Kuzey Kore ile dostluk ilişkileri kurar ve bu süreçte Çin'den de destek alır. Bu Çin'le ilişkileri bir süre düzene soksa da Çin'de Mao tarafından 1967'de yapılan "kültür devrimi" Çin'in dış dünya ile olan bütün ilişkilerini bozarak dış politikasını tamamen belirsiz hale getirir.²⁶³

Kruşçev'in komünizm ideali vardır ve 1961'in Ekim ayında gerçekleştirilen kongrede 1980 yılına kadar komünizmin ön koşullarının oluşturulması gerektiğini bildirir. Genel anlamda toplumun tüm ihtiyaçlarını karşılayacak bir bolluk ekonomisi oluşturmayı hedefler; fakat bu ihtiyaçlar keyfi ve lüks talepler değildir. Büyük bir eşitlik oluşturularak Marx'ın "komünist toplum" tarifine uygun bir yapı hedeflenir.²⁶⁴ Kruşçev'in görevi sırasında yapmaya çalıştığı çoğu çalışma Brejnev döneminde ortadan kaldırılır ve Brejnev'le birlikte ideolojik olarak komünizm vurgusu yerine "gelişmekte olan sosyalizm" vurgusu yapılır. Bu dönemde tarım ve enerji alanında ekonomik politikalar geliştirilir, Sovyet ordusu güçlendirilir, uluslararası arenada Sovyetler Birliği'nin süper güç statüsü korunur, politik tehlikeyi ve ekonomik maliyeti azaltan bir "yumuşama" politikası uygulanır. Refah devleti olmak ön planda tutulur ve bireylere çeşitli fırsatlar ve imkânlar sağlanır. İşsizliğin azaltılması, emeklilik için garantili maaş, kendi evinde yaşamana olanak verecek şekilde konut üretiminin artması, temel gıdaların

²⁶³ Vernadsky, s. 542-544.

²⁶⁴ Riasanovsky ve Steinberg, s. 597-598.

fıyatının düşük tutulması ve büyüyen bir tüketici ekonomisi sağlanır; fakat 1970'lerle birlikte ekonomik durum zora girince bu refah sisteminin sürdürülebilmesi zorlaşır. Uzun vadeli çözümler üretilenmemiş, ancak kısa vadeli çözümler sunulabilmiştir. Brejnev 10 Kasım 1982 tarihinde öldüğünde parti genel sekreterliğine kısa süreli olarak Yuri Vladimiroviç Andropov ve Konstantin Çernenko geçer fakat ikisi de göreve başladıkları tarihlerden bir yıl kadar sonra ölür. 11 Mart 1985 tarihinde başa Mihail Sergeyeviç Gorbaçov gelir.²⁶⁵

1960'lar boyunca Sovyetler Birliği ve ABD uzay çalışmaları ve araştırmaları için yoğun bir program yürütür. Hava, iletişim, yön bulma ve başka pratik uyduların kullanımı artar ve bu durum uluslararası bir işbirliği ihtiyacını doğurur. 27 Ocak 1967 tarihinde Sovyetler Birliği, ABD ve altı ülke arasında uzaydaki askeri faaliyetlerin önlenmesi üzerine bir anlaşma sağlanır. Anlaşmada nükleer silahların atmosfere gönderilmesi yasaklanır ve uzayda milli egemenlik iddiaları engellenir. 1968 yılının Ocak ayında ise yeryüzünde ve atmosferde nükleer silahların kullanımının önlenmesine yönelik bir adım atılır ve ABD ile Sovyetler Birliği arasında silahların yayılmasını engellemeye yönelik bir anlaşma sağlanır.²⁶⁶ İlerleyen dönemde ABD ve Sovyetler Birliği'nin güç dengesinde sürdürdüğü ilişkiler zaman zaman anlaşmazlıklara dönüşür ve 1970'lerde ve 1980'lerde Afganistan ve Polonya başta olmak üzere Orta Amerika'dan Güney Afrika'ya, Lübnan ve Kamboçya'ya kadar pek çok yerde iki devlet karşı karşıya gelir. Sovyetler'in 1979 yılında Afganistan'ı işgal etmesi hem Sovyetler'in uluslararası saygınlığına hem de kendi sistemlerine zarar verir. Ayrıca 1979'daki İran Devrimi'yle birlikte Orta Asya ve Sovyetler Birliği'nin diğer bölgelerinde İslamcı isyanların patlak verme tehlikesini ortaya çıkarır. ABD, işgalin ardından Sovyetler'in karşısında yer alarak isyancılara yardım eder ve kanlı geçen on yılın sonunda Gorbaçov tarafından başarısız bir şekilde kapatılan bu işgal Sovyetler'e hem asker olarak, hem de uluslararası prestij olarak ciddi kayıplar verir.²⁶⁷

Gorbaçov, göreve geldikten sonra Sovyetler Birliği'nin iç ve dış politikasında değişimleri başlatan isim olmuştur. "Açıklık" (glasnost) ve "yeniden yapılanma"

²⁶⁵ Riasanovsky ve Steinberg, s. 591-595.

²⁶⁶ Vernadsky, s. 552-553.

²⁶⁷ Riasanovsky ve Steinberg, s. 613-614.

(perestroika) politikaları siyasal, toplumsal ve ekonomik anlamda bir dönüşüm başlatır. Öncelikle alkolizmle mücadele eder ve halk nezdinde bir saygınlık ve liderlik kimliği kazanmaya çalışır. Yolsuzlukla mücadele çalışmaları başlatır ve açıklık ilkesine paralel olarak yönetim kademesinde revizelere gider. Silahsızlanmayı savunarak savunma harcamalarının ekonominin yeniden yapılandırılması ve geliştirilmesi için harcanmasını önerir. Ama asıl reform önerisini Batı tipi bir parlamenter yapıyı ve başkanlık sistemini önererek yapar. Gorbaçov bu önerisiyle hem Komünist Parti'nin yetki alanını küçülterek tutucu kitleyi zayıflatmayı hem de demokrasi için güçler ayrımını gerçekleştirmeyi amaçlamıştır.²⁶⁸ Gorbaçov'un ortaya attığı iki ilke de temelde Sovyetlerin yönetim anlayışına yapılan bir eleştiri olarak düşünülebilir, fakat temel nokta halk kanadında da devlete karşı böyle bir sorgulama ve eleştiri kapısı açılmasıdır. Bu süreç Sovyetler Birliği'ni 1991 yılındaki dağılmaya kadar götürecektir.

²⁶⁸ Oral Sander, **Siyasi Tarih: 1918-1994**, Ankara: İmge Kitabevi, 2000, s. 442-444.

5. SOVYET PROPAGANDA ANİMASYONLARINDA İDEOLOJİK SÖYLEM

Tezin metodolojisinin uygulandığı bu bölümde tezde kullanılan iki yöntem (içerik analizi ve söylem analizi) ayrıntılı bir şekilde irdelenecektir. Öncelikle dört aşamalı içerik analizi yöntemi uygulanacak ve tespit edilen bulgular detaylarıyla yorumlanacaktır. İçerik analizinden sonra tespit edilen bazı çıkarımlar söylem analizine taşınacak, içerik analizinde belirlenen temalar çerçevesinde tezde kullanılan filmler üzerinden analiz gerçekleştirilecektir. Son olarak Sovyet propaganda animasyonlarında oluşan ideolojik söylemlere yönelik saptamalar içerik analizinde belirlenen üç ana başlıktaki ideolojiler çerçevesinde değerlendirilecektir.

5.1. İçerik Analizi

Bu kısımda Juliet Corbin ve Anselm Strauss'un nitel verilerin analizi için önerdiği içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Corbin ve Strauss'un *Basics of Qualitative Research Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory* kitabından alınan bu yöntemde birbirine benzeyen verilerin belli kavramlar (concept) ve temalar (category) çerçevesinde bir araya getirilmesi ve yorumlanması amaçlanmıştır. İçerik analizi dört aşamalı olarak oluşturulmuştur: a) verilerin kodlanması, b) temaların bulunması, c) kodların ve temaların düzenlenmesi, d) bulguların tanımlanması ve yorumlanması. "Verilerin kodlanması" aşamasında, araştırma sırasında elde edilen bilgiler incelenerek bölümlere ayrılır ve her bir bölüm kavramsal olarak ifade edilmeye çalışılır. Bölümler bir kelime, paragraf ya da sayfa olabilir ve kendi içlerinde anlamlı bir bütün oluşturularak kodlanır. Tüm veriler kodlandıktan sonra oluşan kod listesi verilerin incelenmesinde ve düzenlenmesinde kullanılır. Kodlama sürecinde araştırmanın soruları ve kavramsal çerçevesi etrafında bir analiz yapılması gerektiği için incelenen verilerde çerçeveye dâhil olanlar kodlanır ve araştırmanın geçerli sonuçlara ulaşması sağlanır. Kodlamada kullanılan kavramlar araştırmacının kendisinden, okuduğu kaynaklardan ya da verinin kendisinden gelebilir. Corbin ve Strauss üç tür kodlama şekli sunar: a) daha önceden belirlenmiş kavramlara göre yapılan kodlama, b) verilerden çıkarılan kavramlara göre yapılan kodlama ve c) genel bir çerçeve içinde yapılan kodlama. İkinci aşama olan "temaların bulunması"nda, önceki aşamada ortaya çıkan kodlardan yola çıkılarak bunları

belli kategoriler altında toplayan temaların oluşturulması yani tümevarımcı bir yaklaşımla tematik kodlama yapılması gerekir. Kuramsal çerçevesi iyi çizilmiş bir araştırmada temaların bir kısmı önceden de saptanabilir. Böylece ortaya çıkan kodlar bu temalar altında düzenlenebilir ve gerekirse aralarına yeni temalar da eklenir. Bu nedenle ilk iki aşama iç içe de düşünülebilir ve birleştirilebilir. “Verilerin kodlara ve temalara göre düzenlenmesi ve tanımlanması” aşamasında ise veriler oluşturulan kodlara ve temalara göre düzenlenerek bir sistematik haline getirilir. Böylece verileri tanımlamak, açıklamak ve yorumlamak mümkün olur. Bu aşamada tanımlayıcı olmak ve elde edilen bulguları okuyucuya sunacak zemini hazırlamak önemlidir. Bu sunuş sonucunda araştırmacının kendi görüş ve çıkarımlarını paylaşması ise son aşama olan “bulguların yorumlanması” aşamasında gerçekleşir. Bu aşamada, toplanan verilerin anlamlandırılması, bulgular arasında ilişkiler kurulması, neden-sonuç ilişkileri oluşturulması ve bulgulardan birtakım sonuçlar çıkarılması beklenir.²⁶⁹

5.1.1. Verilerin Toplanması

Metodoloji kısmında açıklanan sınırlılıklar neticesinde tezin veri skalasında iki ayrı dönemde üretilen animasyonlar dikkate alınmıştır. İlk dönem Sovyetler Birliği’nin kuruluşundan 1936 yılında Soyuzmultfilm animasyon stüdyosu kurulana kadarki dönemdir.²⁷⁰ İkinci dönem ise Soyuzmultfilm’in kurulduğu 1936 yılından Sovyetler Birliği’nin dağıldığı 1991 yılına kadarki kısımdır. Verilerin toplanması aşamasında filmlerin tespit edilmesi için Sergey Kapkov’un hazırladığı *Yerel Animasyon Ansiklopedisi*’ne (Энциклопедия отечественной мультипликации) ve gene Kapkov’un baş editör olarak yer aldığı ve Rusya Federasyonu Basın ve Kitle İletişim Araçları Federal Ajansı tarafından da desteklenen *Animator.ru* animasyon veritabanına başvurulmuştur. Bu iki kaynaktan ulaşılamayan bazı künye bilgilerine *IMDb* (*Internet Movie Database*),

²⁶⁹ Anselm Strauss ve Juliet Corbin, **Basics of Qualitative Research: Grounded Theory Procedures and Techniques**, Newbury Park: Sage Publications, 1990, s. 61-74. Aktaran: Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek, **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, 11. Baskı, Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2018, s. 242-252.

²⁷⁰ Sovyet animasyonlarının başlangıç tarihi olarak verilen 1923 yılından önceki yıllarda yalnızca Ladislav Starevich’in çalışmaları görülmektedir. Starevich 1912’de 4, 1913’te 1 ve 1914’te 2 film üretmiştir. Bu tarihlerden sonraki ilk çalışmalar 1923 tarihindedir. Veritabanlarında Alexander Shiryayev’in adı kullanılmamıştır. Bkz: **Animator.ru**, <http://www.animator.ru/db/?p=films&year=1912> (14 Ocak 2018).

KinoPoisk (КиноПоиск), *mults.info (Мультики)* ve *Kino-Teatr (Кино-Театр)* sinema veritabanları üzerinden ulaşılmıştır.

Veri olarak propaganda filmleri seçileceği için filmler yıl yıl veritabanlarında taranmış, künyeleri ve sinopsisleri incelenerek yıl yıl türlerine ayrılmıştır. Veritabanlarında filmlerin çoğu için tür bilgisi yer almadığından dolayı filmin doğrudan kendisine ulaşılmaya çalışılmış ve tür bilgisi filmler tek tek izlenerek elde edilmiştir. Filmlere Soyuzmultfilm'in resmi Youtube kanalından, yayınlanmış orijinal DVD setlerinden, yayınlanmış setlerden Youtube ve çeşitli online izleme platformlarına aktarılan parçalardan ve Rusya online izleme platformu olan *ivi (corp.ivi.ru)* üzerinden ulaşılmıştır. 1936'ya kadarki dönemde sistematik bir üretim olmaması ve daha amatör çalışmalar üzerinden ilerlenmesi nedeniyle yapım şirketi ve kısa-uzun metraj ayrımı yapılmadan bütün filmler tek tek incelenmiş ve ilki 1923 yılında olmak üzere 173 film tespit edilmiştir. Bu filmlere yönelik çok az künye bilgisi ve görsel mevcuttur. Veritabanından isimleri bulunan filmler tek tek aranarak tür tespitleri yapılmış, 33 tanesiyle ilgili herhangi bir video kaydı, sinopsis ya da tür bilgisine ulaşamamıştır. Kalan 140 filmin çoğuyla ilgili de herhangi bir film kopyasının olmadığına yönelik bilgilere ulaşılmış, bilgisi olan filmlerin sinopsisleri ve künyeleri incelenmiş, bulunabilen filmlerin videolarına da ulaşılmış ve sonuç olarak 65 tanesinin propaganda amaçlı üretildiği tespit edilmiştir. Bu filmlerin günümüze ulaşanları ise 11 tanedir ve hepsi kısa metrajdır. Veri analizi için tamamı seçilmiştir.

Tablo 1

1923-1936 Yılları Arasında Üretilen ve Veri Analizine Dâhil Edilen Animasyonların Listesi

Yıl	Filmin Adı (Türkçe)	Filmin Orijinal Adı	Yönetmeni	Yapım
1924	Gezegener Arası Devrim	Межпланетная Революция	Nikolai Khodataev / Zenon Komissarenko / Yuri Merkulov	State Customs Committee / Mezhrabpom Rus
1924	Sovyet Oyuncakları	Советские Игрушки	Dziga Vertov	Goskino
1925	Burjuva Dünyasının Sinsilerine Cevabımız	Наш Ответ На Злорадство Буржуазного Мира	Dziga Vertov	Goskino
1925	13. Parti Kongresinde Kooperatifçilik Hakkında Ne Söylendi	Что Сказал XIII Съезд Партии О Кооперации	-	-
1925	Çin Yanıyor (Çin'den Ellerini Çek!)	Китай В Огне (Руки Прочь От Китая!)	Zenon Komissarenko / Yuri Merkulov / Nikolai Khodataev	State Customs Committee / Cinema-Moscow +
1927	Uyanık Olacağız	Будем Зорки	Nikolai Khodataev	Mezhrabpom Rus

1928	Küçük Çinlilerin Maceraları	Приключения Китайчат	Maria Benderskaya	Mezhrabpomfilm
1928	Samoyed Çocuk	Самоедский Мальчик	Valentina Brumberg / Olga Khodataeva / Zinaida Brumberg / Nikolai Khodataev	3rd SOVKINO School
1932	Siyah ve Beyaz	Блэк Энд Уайт	Ivan Ivanov-Vano / Leonid Amalrik	Mezhrabpomfilm
1933	Organik	Органчик	Nikolai Khodataev	Soyuzfilm
1934	Murzilka Afrika'da	Мурзилка В Африке	Semen Guetsky / Yevgeny Gorbach	Ukraine Film

Veri analizinin geri kalan kısmında 1936 yılında Soyuzmultfilm animasyon stüdyosunun kurulmasından 1991 yılına kadarki süreçte Soyuzmultfilm çatısı altında üretilen kısa metraj propaganda filmleri ele alınmıştır. Belirtilen tarih aralığında stüdyoda bütün türlerde üretilen toplam 1329 film tespit edilmiş ve filmler tek tek incelenmiştir. Tür bilgisi olanlar işaretlenmiş, tür bilgisi olmayan filmlerin videoları izlenerek buradan tür bilgileri oluşturulmuştur. Videoları olmayan çok az sayıdaki filmin tür bilgisi sinopsislerinden çıkarılmış, herhangi bir bilgi olmayan filmler de “bilinmeyen” başlığı altında toplanmıştır. Veri analizinde kullanılacak olan tür “propaganda” olduğu için diğer türlerden birbirlerine yakın olanlar birleştirilerek tablo hazırlanmıştır. Bu başlıklar “masal-hikâye-efsane-biyografi”, “eğitim-öğretim-tarih”, “müzikal-video klip-tanıtım-reklam”, “hiciv-mizah-eğlence” ve “bilim kurgu-fantastik” olarak belirlenmiştir.

Tablo 2
Soyuzmultfilm Stüdyosunda Üretilen Animasyonların Türlere Göre Dağılımı

Yıl	Propaganda	Masal - Hikâye - Efsane - Biyografi	Eğitim - Öğretim - Tarih	Müzikal - Video Klip - Tanıtım - Reklam	Hiciv - Eğlence - Mizah	Bilim Kurgu - Fantastik	Bilinmeyen	Toplam
1936	0	5	0	0	1	0	0	6
1937	1	9	0	1	2	0	0	13
1938	4	12	0	0	0	0	0	16
1939	2	6	0	0	0	0	0	8
1940	1	4	0	1	0	0	0	6
1941	7	4	0	0	0	0	0	11
1942	1	3	0	0	0	0	0	4
1943	0	1	1	0	0	0	0	2
1944	0	5	0	2	0	0	0	7
1945	0	3	0	0	0	0	0	3
1946	0	6	0	0	1	0	0	7
1947	2	1	2	0	0	0	0	5
1948	1	6	3	0	1	0	0	11
1949	3	5	3	0	0	0	0	11
1950	0	9	1	0	2	0	0	12
1951	0	6	3	0	0	0	0	9
1952	0	3	1	0	0	0	0	4
1953	0	8	0	0	1	1	0	10
1954	0	6	5	0	5	0	0	16
1955	0	4	7	0	4	0	0	15
1956	0	10	3	0	3	0	0	16
1957	2	6	3	3	5	0	0	19
1958	1	12	2	0	1	0	1	17
1959	0	10	1	1	2	0	0	14

1960	1	10	4	0	13	0	0	28
1961	3	6	2	0	8	0	1	20
1962	1	5	4	0	14	1	0	25
1963	4	11	5	0	8	0	0	28
1964	0	9	6	1	10	0	0	26
1965	1	8	6	1	11	0	0	27
1966	1	7	3	2	15	1	1	30
1967	1	15	7	1	6	1	0	31
1968	3	11	5	1	11	0	0	31
1969	0	18	7	6	11	0	0	42
1970	3	7	9	3	11	0	1	34
1971	5	18	11	0	13	0	0	47
1972	3	13	5	3	9	1	1	35
1973	0	11	15	7	13	1	0	47
1974	0	13	5	1	13	0	0	32
1975	0	20	4	4	3	0	0	31
1976	1	11	7	7	14	2	0	42
1977	1	18	1	3	18	0	1	42
1978	0	17	6	0	16	0	0	39
1979	1	11	8	4	13	2	0	39
1980	0	10	3	1	15	1	0	30
1981	0	23	2	2	7	0	0	34
1982	0	19	5	2	9	0	1	36
1983	0	23	4	0	11	1	0	39
1984	1	15	2	2	14	0	0	34
1985	0	16	2	1	17	2	0	38
1986	0	18	0	1	14	0	0	33
1987	0	22	0	0	15	0	0	37
1988	0	19	0	3	16	1	0	39
1989	0	19	1	1	13	0	0	34
1990	0	14	0	3	15	1	0	33
1991	0	11	0	2	9	2	0	24
	55	592	174	70	413	18	7	1329

1329 filmin 55 tanesinin propaganda filmi olduğu tespit edilmiştir. Bu filmlerden 10 tanesinin video kayıtlarına ulaşılammış, fakat kalan 45 tanesine ulaşılarak veri analizine tamamı dâhil edilmiştir. Böylece ilk dönem için alınan 11 filmle birlikte veri analizinde kullanılan toplam film sayısı 56 olmuştur.

Tablo 3
1936-1991 Yılları Arasında Üretilen ve Veri Analizine Dâhil Edilen Animasyonların Listesi

Yıl	Filmin Adı (Türkçe)	Filmin Orijinal Adı	Yönetmeni
1939	Savaş Günlükleri	Боевые Страницы	Dmitry Babichenko
1939	Kazanan Rota	Победный Маршрут	Dmitry Babichenko / Leonid Amalrik / Vladimir Polkovnikov
1940	Ivas	Ивась	Ivan Ivanov-Vano
1941	Faşist Çizme Anavatanı Çiğneyemeyecek	Не Топтать Фашистскому Сапогу Нашей Родины	Ivan Ivanov-Vano / Alexander Ivanov
1941	Akbalalar	Стервятники	Panteleimon Sazonov
1941	Hitler'in İstedığı	Чего Гитлер хочет	Ivan Ivanov-Vano
1941	Faşist Korsanları Yen	Бей фашистских пиратов	Olga Khodataeva
1941	Evdeki ve Cephedeki Düşmanı Yen	Бей врага на фронте и в тылу	Valentina Brumberg / Zinaida Brumberg
1941	Güçlü Tokalaşma	Крепкое рукопожатие	Alexander Ivanov

1941	Yen! Yendik! Yeneceğiz!	Били! Бьем! Будем бить!	Dmitry Babichenko
1942	Sinema Sirki	Киноцирк	Olga Khodataeva / Leonid Amalrik
1947	Senin İçin, Moskova!	Тебе, Москва!	Grigory Lomidze
1947	Devlerin Ülkesine Yolculuk	Путешествие в страну великанов	Dmitry Babichenko
1948	Mashenka'nın Gösterisi	Машенькин концерт	Mstislav Pashchenko
1949	Yabancı Ses	Чужой Голос	Ivan Ivanov-Vano
1949	Bay Wolf	Мистер Уолк	Victor Gromov
1949	Ambulans	Скорая помощь	Lamis Bredis
1957	Gerçekleştirilmiş Bir Rüya	Воплощённая мечта	Nikolai Fedorov
1958	Malchish-Kibalcish'in Hikâyesi	Сказка о Мальчише-Кибальчише	Alexandra Snezhko-Blotskaya
1960	Okuyun ve Paris ile Çin'e Gidin	Прочти и катая в Париж и Китай	Theodor Bunimovich / Anatoly Karanovich
1961	Sevgili Kapık	Дорогая копейка	Ivan Aksenchuk
1961	Deniz aşırı Muhabir	Заокеанский репортёр	Grigory Lomidze
1962	Bir Gökyüzü Hikâyesi	Небесная История	Youry Prytkov / Vitold Bordzilovsky
1963	Hissedarlar	Акционеры	Roman Davydov
1963	Bay Twister	Мистер Твистер	Anatoly Karanovich
1963	Milyoner	Миллионер	Vitold Bordzilovsky / Youry Prytkov
1963	Bir Afrika Masalı	Африканская Сказка	Leonid Aristov / Igor Nikolayev
1965	Sıcak Taş	Горячий Камень	Perch Sarkisyan
1966	Gururlu Gemi	Гордый Кораблик	Vitold Bordzilovsky
1967	Kâhinler ve Dersler	Пророки И Уроки	Vyacheslav Kotenochkin
1968	25. İlk Gün	25-е, первый день	Youry Norstein / Arcady Turin
1968	Eaglet	Орленок	Vitold Bordzilovsky
1970	Dikkat, Kurtlar!	Внимание, Волки!	Yefim Gamburg
1970	Yapabiliriz	Это В Наших Силах	Lev Atamanov
1971	Öğrenilmemiş Ders	Урок Не Впрок	Valentin Karavaev
1971	Ateşten Yılların Şarkıları	Песни Огненных Лет	Inessa Kovalevskaya
1971	Piyonerin Kemani	Скрипка Пионера	Boris Stepanov
1971	Kırmızı Fularlıların Maceraları	Приключения Красных Галстуков	Vladimir Pekar / Vladimir Popov
1972	Ave Maria	Аве Мария	Ivan Ivanov-Vano / Vladimir Danilevich
1972	İlave Elektrifikasyon	Плюс Электрификация	Ivan Aksenchuk
1972	Genç Trampetçi Hakkında Bir Şarkı	Песня О Юном Барабанщике	Vyacheslav Kotenochkin
1976	Eski Deniz Fenerinin Hikâyesi	Легенда О Старом Маяке	Vitold Bordzilovsky
1977	İleri Marş!	Вперед, Время!	Vladimir Tarassov
1979	Atış Poligonu	Тир	Vladimir Tarassov
1984	Bir Oyuncanın Hikâyesi	История Одной Куклы	Boris Ablynin

5.1.2. Verilerin Kodlanması

Verilerin kodlanması aşamasında Corbin ve Strauss'un "genel bir çerçeve içinde yapılan kodlama" şekli kullanılmıştır. Tespit edilen 56 film tek tek izlenerek bu filmlerde

geçen kavramlar propaganda çerçevesinde belirlenmiş ve her bir film için kod listesi oluşturulmuştur. Kodlar belirlenirken diyalog, karakter, arkaplan, dış ses, marş, şarkı, film adı gibi unsurlar üzerinden gidilmiş, filmde doğrudan kullanılmayan ve sadece çıkarımla elde edilebilecek kodlar dikkate alınmamıştır.

Tablo 4
Veri Analizine Dâhil Edilen Animasyonların Kod Listeleri

Yıl	Filmin Adı (Türkçe)			
1924	Gezegenler Arası Devrim			
	Kodlar			
	SSCB	kapitalist	doyumsuzluk	fiziksel görünüş
	Lenin	tembellik	kanaatkârlık	hayvansı figür
	gelecek tasviri	çalışkanlık	şişmanlık	asker
	şapka	ABD	gamalı haç	takım elbise
	sömürü	ay yıldız	fes	papyon
	köylü	Sovyet yıldızı	burjuva	Kapital (kitap)
	işçi	Pravda (gazete)	işgal	emperyalizm
1924	Sovyet Oyuncakları			
	Kodlar			
	SSCB	burjuva	şişmanlık	çekiç
	kapitalist	asker	doyumsuzluk	sosyalizm
	işçi	Noel	hayvansı figür	takım elbise
	çiftçi	din adamı	domuz	kravat
	Sovyet yıldızı	Katoliklik	Ortodoksluk	para
	çıkarcılık	rüşvet	tüketim toplumu	sınıf mücadelesi
	fiziksel görünüş	vergi		
1925	Burjuva Dünyasının Sinsilerine Cevabımız			
	Kodlar			
	marş	SSCB	Rus Komünist Partisi	İngiltere
	komünizm	Lenin	kapitalist	İtalya
	parti	takım elbise	kravat	Norveç
1925	13. Parti Kongresinde Kooperatifçilik Hakkında Ne Söylendi			
	Kodlar			
	kooperatif	SSCB	zenginlik	tarım
	işçi	tüccar	esnaf	kredi
	çiftçi	şişmanlık	Lenin	sanayi
	özel mülkiyet	fiziksel görünüş	Tüketici Birliği	sömürü
1925	Çin Yanıyor (Çin'den Ellerini Çek!)			
	Kodlar			
	Çin	sömürgecilik	SSCB	para çuvalı
	kapitalist	köylü	emperyalizm	Japonya
	sömürü	toprak sahibi	fiziksel görünüş	ABD
	şapka	hayvansı figür	şirket	İngiltere

	bayrak	örümcek	banka	Fransa
	puro	çiftçi	şişmanlık	tüccar
	takım elbise	tarım	misyoner	savaş
	Pekin	Lenin	işçi	grev
	üniversite	öğrenci	antlaşma	Sun Yat Sen
	devrim	politikacı	Çin Seddi	toplumculuk
	parti	haç	vatanseverlik	çıkarcılık
	patron			
1927	Uyanık Olacağız			
	Kodlar			
	İngiltere	devlet tahvili	sanayi	fiziksel görünüş
	SSCB	ticaret	işçi	kıskançlık
	ekonomik kriz	harita	şapka	takım elbise
	fabrika	marş	puro	ruble
	Sovyet yıldızı	bayrak	vatanseverlik	ekose pantolon
1928	Küçük Çinlilerin Maceraları			
	Kodlar			
	Çin	ırkçılık	fakirlik	şişmanlık
	küçük çocuk	SSCB	zenginlik	doyumsuzluk
	sömürü	piyoner	sömürgecilik	beyaz adam
	Afrika	ötekileştirme	geleneksel	siyahi
	ABD	gökdelen	İngiliz	kırbaç
	takım elbise	baston	güç	bayrak
	kravat	boyun bağı	sarı ırk	kanaatkârlık
	ekose pantolon	sınıf ayrımı	Bolşevik	Manhattan
	fötr şapka	emperyalizm	Özgürlük Heykeli	kölelik
	çizme			
1928	Samoyed Çocuk			
	Kodlar			
	Samoyed	okul	açgözlülük	Lenin
	Leningrad	küçük çocuk	Sovyet yıldızı	put
	şaman	cesaret	Karl Marx	işçi
	çıkarcılık			
1932	Siyah ve Beyaz			
	Kodlar			
	ırkçılık	hükmetmek	tarım	fakirlik
	kölelik	hapisane	kravat	ABD
	beyaz adam	idam	takım elbise	SSCB
	siyahi	eziyet etmek	eldiven	Lenin
	sömürü	şişmanlık	patron	işçi
	tembellik	haç	sınıf mücadelesi	çiftçi
	çalışkanlık	kutsamak	lüks araba	kovboy
	zenginlik	geleneksel	fötr şapka	puro
	güç	çizme	baston	fiziksel görünüş
	kanaatkârlık	kırbaç		
1933	Organik			

	Kodlar			
	çar	fiziksel görünüş	vergi	kooperatif
	imparatorluk	şişmanlık	marş	ulaşım
	kanaatkârlık	aptallık	ruble	din adamı
	doyumsuzluk	hayvansı figür	vatanseverlik	Ortodoksluk
	çıkarıcılık	çiftçi	sarhoşluk	Pushkin
	Gogol	Zagoskyin	Ostrovsky	Fonvizin
	Zhukovsky	Koltsov	Lermontov	istavroz
	bencilik	sınıf mücadelesi	sömürü	
1934	Murzilka Afrika'da			
	Kodlar			
	piyoner	SSCB	sömürgecilik	fötr şapka
	Afrika	eziyet etmek	sömürü	sakal
	siyahi	güç	şişmanlık	kırbaç
	küçük çocuk	beyaz adam	fiziksel görünüş	boyun bağı
	ırkçılık	Piyoner (dergi)	çıkarıcılık	
1939	Savaş Günlükleri			
	Kodlar			
	vatanseverlik	savaş	güç	kırbaç
	SSCB	cesaret	gamalı hac	silah
	işgal	hayvansı figür	asker	kılıç
	Nazi	fiziksel görünüş	puro	kızıl
	Japon	kurukafa	pipo	Lenin
	bayrak	işçi	din adamı	Stalin
	fabrika	buğday	kilise çanı	sömürü
	sosyalizm	Sovyet yıldızı		
1939	Kazanan Rota			
	Kodlar			
	beş yıllık plan	ekonomi	takım elbise	puro
	kapitalist	siyahi	şişmanlık	Lenin
	SSCB	tarım	fiziksel görünüş	fabrika
	ulaşım	traktör	papyon	sanayi
	baraj	araba	parti	Kulak
	vinç	elektrifikasyon	Bolşevik	sınıf mücadelesi
	tank	gemi	sosyalizm	Alexei Stakhanov
	savaş uçağı	Stalin	devrim	madencilik
	vatanseverlik			
1940	Ivas			
	Kodlar			
	Belarus	işgal	kırbaç	kılıç
	Polonya	asker	korkaklık	tank
	SSCB	şişmanlık	cesaret	savaş uçağı
	kartal	uzun bıyık	savaş	taçanka
	Sovyet yıldızı	vatanseverlik		
1941	Faşist Çizme Anavatanı Çiğneyemeyecek			
	Kodlar			

	domuz	SSCB	gamalı haç	bıçak
	harita	Avrupa	savaş	İkinci Dünya Savaşı
	Nazi	hayvansı figür	şapka	savaş uçağı
	bomba	marş	vatanseverlik	toplumculuk
	faşizm	Kızıl Ordu	asker	tank
	fiziksel görünüş	işgal		
1941	Akbabalar			
	Kodlar			
	akbaba	SSCB	bomba	buğday
	Nazi	savaş uçağı	hayvansı figür	tarım
	gamalı haç	şapka	faşizm	fiziksel görünüş
	savaş	işgal	İkinci Dünya Savaşı	vatanseverlik
1941	Hitler'in İsteddiği			
	Kodlar			
	Hitler	kölelik	vatanseverlik	doyumsuzluk
	SSCB	fabrika	bencillik	hırslılık
	sömürü	işgal	açgözlülük	kapitalist
	zincir	şapka	balta	hayvansı figür
	fiziksel görünüş	İkinci Dünya Savaşı	kırbaç	papyon
	çiftçi	gamalı haç	puro	takım elbise
	işçi	sanayi	tarım	faşizm
	savaş			
1941	Faşist Korsanları Yen			
	Kodlar			
	SSCB	köpekbalığı	Hitler	gamalı haç
	Nazi	hayvansı figür	sıçan	Sovyet yıldızı
	denizaltı	savaş	faşizm	İkinci Dünya Savaşı
1941	Evdeki ve Cephedeki Düşmanı Yen			
	Kodlar			
	vatanseverlik	SSCB	tarım	savaş uçağı
	toplumculuk	elektrifikasyon	asker	hayvansı figür
	Nazi	ulaşım	işçi	gamalı haç
	sabotaj	engerek yılanı	çiftçi	fiziksel görünüş
	faşizm	ajan		
1941	Güçlü Tokalaşma			
	Kodlar			
	Hitler	savaş	Avrupa	balta
	İngiltere	İkinci Dünya Savaşı	kurukafa	gamalı haç
	SSCB	harita	asker	bayrak
	fiziksel görünüş			
1941	Yen! Yendik! Yeneceğiz!			
	Kodlar			
	Nazi	Ukrayna	SSCB	Töton Şövalyesi
	Buz Savaşı (1242)	işgal	savaş	hayvansı figür
	asker	şişmanlık	Chudskoe Gölü	fiziksel görünüş

	cesaret	zayıflık	işçi	köpek
	sırtlan	Hitler	çiftçi	pelerin
	buğday	Hitler bıyığı	gamalı haç	kılıç
	faşizm	Alexander Nevsky	İkinci Dünya Savaşı	kurukafa
	haç	taçanka	Sovyet yıldızı	vatanseverlik
1942	Sinema Sirki			
	Kodlar			
	köpek	Romanya	Mussolini	bıçak
	Hitler	Napolyon	Horthy	şapka
	İtalya	hokkabaz	Antonescu	İkinci Dünya Savaşı
	Macaristan	tiyatro	gamalı haç	Karandash
	Avrupa	bencillik	hayvansı figür	
1947	Senin İçin, Moskova!			
	Kodlar			
	Moskova	Tatar	sömürü	Prens Pozharsky
	Yury Dolgoruky	Korkunç Ivan	karga	Minin
	çar	Boris Godunov	vatanseverlik	Napolyon
	Büyük Ivan III	işgal	Polonya	Mikhail Kutuzov
	imparatorluk	savaş	şövalye	işçi
	çift başlı kartal	İkinci Dünya Savaşı	Kremlin Sarayı	1905 Devrimi
	Nazi	demirci	ayaklanma	fedakarlık
	komünizm	sınıf mücadelesi	SSCB	Lenin
	Stalin	parti	Ekim Devrimi	sosyalizm
	devrim	kilise		
1947	Devlerin Ülkesine Yolculuk			
	Kodlar			
	SSCB	Sovyet yıldızı	gelecek tasviri	savaş uçağı
	cesaret	kırmızı	ulaşım araçları	işçi
	madenci	sanayi	küçük çocuk	
1948	Mashenka'nın Gösterisi			
	Kodlar			
	ırkçılık	SSCB	küçük çocuk	cesaret
	siyahi			
1949	Yabancı Ses			
	Kodlar			
	yabancı	bireycilik	toplumculuk	caz müzik
	geleneksel	kibir	yenilik	gösteriş
	modern	demode	popüler	fiziksel görünüş
1949	Bay Wolf			
	Kodlar			
	Wall Street	savaş	reklam tabelası	bireycilik
	iş adamı	petrol	lüks araba	gazeteci
	barış	gökdelen	zenginlik	takım elbise
	silahsızlanma	ABD	kapitalist	papyon
	bencillik	borsa	silah endüstrisi	şapka

	İncil	fiziksel görünüş		
1949	Ambulans			
	Kodlar			
	yılan	Wall Street	saflık	Marshall yardımları
	fiziksel görünüş	fakirlik	akıllılık	iş adamı
	reklam tabelası	kapitalist	fötr şapka	kurt
	puro	eşitlik	papyon	Dolar işareti
	bencillik	çıkarıcılık	tüketim toplumu	
1957	Gerçekleştirilmiş Bir Rüya			
	Kodlar			
	GOELRO	sanayi	fiziksel görünüş	kravat
	SSCB	kapitalist	fötr şapka	takım elbise
	elektrifikasyon	Lenin	papyon	harita
	Eyfel Kulesi	Big Ben	Manhattan	İşçi ve Çiftçi Kadın Heykeli
	fabrika	komünizm		
1958	Malchish-Kibalchish'in Hikâyesi			
	Kodlar			
	küçük çocuk	SSCB	cesaret	şişmanlık
	kapitalist	işgal	korkaklık	zenginlik
	Kızıl Ordu	savaş	vatanseverlik	Nazi
	papyon	takım elbise	Sovyet yıldızı	Japon
	silindir şapka	puro	pipo	kılıç
	tank	asker	para çuvalı	burjuva
	köylü	demir haç	bencillik	çıkarıcılık
1960	Okuyun ve Paris ile Çin'e Gidin			
	Kodlar			
	piyoner	barış	Lenin	SSCB
	Paris	Moskova	ABD	eziyet etmek
	Çin	Kremlin Sarayı	Japonya	zenginlik
	siyahi	kardeşlik	ırkçılık	fakirlik
	boyun bağı	silindir şapka	takım elbise	sınıf çatışması
	kapitalist	papyon	sömürü	sömürgecilik
	reklam tabelası	Eyfel Kulesi	Manhattan	patron
	Ford	Fuji Dağı		
1961	Sevgili Kapik			
	Kodlar			
	SSCB	Kapik (para birimi)	tank	puro
	cesaret	Pfennig (para birimi)	Cent (para birimi)	küçük çocuk
	Nazi	asker	Pence (para birimi)	kırmızı
	ekonomi	papyon	silindir şapka	takım elbise
	para	Goznak (şirket)	roket	uzay çalışmaları
	sanayi	demir haç	Coca Cola	
1961	Denizaşırı Muhabir			
	Kodlar			
	ABD	sanayi	işsizlik	Cheryomushki

	SSCB	patron	Moskova	Fidel Castro
	gökdelen	puro	ulaşım araçları	Mao
	reklam tabelası	Ford	Bernina	Çin
	Martini	Coca Cola	Cadillac	Özgürlük Heykeli
	Kremlin Sarayı	St. Basil Katedrali	çıkarcılık	grev
1962	Bir Gökyüzü Hikâyesi			
	Kodlar			
	uzay araştırmaları	Tanrı	savaş uçağı	Laika
	havacılık	İlyas Peygamber	Sputnik	Vostok
	din karışıklığı	korkaklık		
1963	Hissedarlar			
	Kodlar			
	ABD	lüks yaşam	robot	köpek
	şirket	lüks araba	işsizlik	korsancılık
	silah ticareti	taksit	bireycilik	kölelik
	bomba	kredi	bencilik	ticaret
	ulaşım araçları	grev	sınıf ayrımı	sömürü
	hisse	işçi	tüketim toplumu	hayvansı figür
	hissedar	ırkçılık	kırbaç	fiziksel görünüş
	fötr şapka	puro	pipo	patron
	borsa	sömürgecilik	Mississippi	Ku Klux Klan
	haç	Miss America	Chrysler Binası	Cadillac
	Parker (dolma kalem)	Pepsi Cola	Manhattan	Shell
	Ford	Coca Cola	Kent (sigara)	reklam tabelası
	General Motors	Özgürlük Heykeli	emperyalizm	
1963	Bay Twister			
	Kodlar			
	ABD	bencilik	kozmopolit yapı	modern
	Leningrad	toplumculuk	sınıf ayrımı	politikacı
	ırkçılık	şişmanlık	lüks araba	güç
	siyahi	Yankee	Stuyvesant (sigara)	pipo
	beyaz adam	papyon	Kool (sigara)	patron
	öç alma	takım elbise	AVIS (araç kiralama)	eşitlik
	zenginlik	fötr şapka	barış	Cutty Sark (içki)
	gökdelen	baston	Coca Cola	KLM (havayolu)
	geleneksel	puro	Cadillac	SAS (havayolu)
	bireycilik	reklam tabelası	kapitalist	fiziksel görünüş
1963	Milyoner			
	Kodlar			
	zenginlik	politikacı	gökdelen	eğlence merkezi
	bencilik	çıkarcılık	Wall Street	kavramsal sanat
	modern	bulldog	bireycilik	bireysel haz
	tüketim toplumu	takım elbise	baston	papyon
	şapka	puro	kapitalist	caz müzik
	saksafon	vals	twist	SSCB
	lüks araba	Cadillac	barış	Sputnik
	Coca Cola	reklam tabelası	Manhattan	fiziksel görünüş
	köpek			

1963	Bir Afrika Masalı			
	Kodlar			
	siyahi	Afrika	hayvansı figür	sömürgecilik
	ırkçılık	fil	fiziksel görünüş	açgözlülük
	sömürü	Winston (sigara)	tüketim toplumu	doyumsuzluk
	puro	çizme	kot pantolon	şişmanlık
	papyon	baston	İncil	kravat
	Chevrolet	Coca Cola	din adamı	takım elbise
	gökdelen	bencillik	çıkarıcılık	
1965	Sıcak Taş			
	Kodlar			
	küçük çocuk	asker	cesaret	silah
	devrim	fiziksel görünüş	Japon	pipo
	kapitalist	hayvansı figür	kılıç	kollektif çiftlik
	buğday	çift başlı kartal	Lenin	çar
	tarım	imparatorluk	savaş	kızıl
	çekiç	orak	işgal	
1966	Gururlu Gemi			
	Kodlar			
	savaş gemisi	Baltık	fiziksel görünüş	balıkçı
	Aurora	Mısır	denizci	işçi
	bayrak	Afrika	küçük çocuk	puro
	denizaltı	deve	çarşafli kadın	kızıl
	savaş uçağı	kervan	Afrika yerlisi	savaş
	vatanseverlik	köpekbalığı		
1967	Kâhinler ve Dersler			
	Kodlar			
	Ekim Devrimi	ekonomi	balyoz	Nazi Almanyası
	Sputnik	sanayi	Sovyet yıldızı	ABD
	iç savaş	İkinci Dünya Savaşı	toplumculuk	kapitalist
	beş yıllık plan	işçi	vatanseverlik	zenginlik
	fiziksel görünüş	para çuvalı	bireycilik	köpek
	şişmanlık	çıkarıcılık	hokkabaz	karga
	fabrika	bencillik	harita	tarım
	şapka	puro	papyon	çiftçi
	SSCB	Hitler	Nazi selamı	Moskova
	asker	atom bombası	falcı	haç
	savaş	gamalı haç	dolar işareti	Manhattan
	Lenin	emperyalizm		
1968	25, İlk Gün			
	Kodlar			
	Ekim Devrimi	kapitalist	din adamı	şişmanlık
	SSCB	Lenin	burjuva	silindir şapka
	puro	haç	takım elbise	papyon
	bıçak	Aurora	fiziksel görünüş	vatanseverlik
1968	Eaglet			

	Kodlar			
	piyoner	savaş	fiziksel görünüş	kurukafa
	taçanka	Beyazlar	bıyık	boyun bağı
	Ekim Devrimi	asker	eziyet etme	Sovyet yıldızı
	peruk	demirci	vatanseverlik	
1970	Dikkat, Kurtlar!			
	Kodlar			
	kurt	küçük çocuk	Almanya Federal Cumhuriyeti	Hitler
	Neo-Nazi	fiziksel görünüş	faşizm	ırkçılık
	gamalı haç	hayvansı figür	İkinci Dünya Savaşı	vandalizm
	okul			
1970	Yapabiliriz			
	Kodlar			
	gamalı haç	atom bombası	bomba	sanatçı
	ABD	karga	işçi	müzisyen
	kapitalist	şişmanlık	yazar	barış
	altın	doyumsuzluk	küçük çocuk	İngiltere
	asker	tank	savaş uçağı	Fransa
	evrensellik	kozmopolit yapı	Japonya	SSCB
	şapka	takım elbise	pasifizm	Westminster Sarayı
	Notre-Dame Katedrali	Eyfel Kulesi	Londra	Big Ben
	Moskova	Kremlin Sarayı	Fuji Dağı	Sakura
1971	Öğrenilmemiş Ders			
	Kodlar			
	Nazi	politikacı	ABD	hapishane
	savaş	Almanya Federal Cumhuriyeti	İngiltere	puro
	Kavgam (kitap)	savaş suçlusu	bayrak	müzik
	İncil	Berlin Duvarı	fiziksel görünüş	rövanşizm
	Hitler	şişmanlık	gamalı haç	bıçak
	puro	2. Dünya Savaşı	Nazi selamı	Sovyet Savaş Anıtı
	köpek	antlaşma	SSCB	kurukafa
1971	Ateşten Yılların Şarkıları			
	Kodlar			
	iç savaş	kapitalist	hayvansı figür	bomba
	müzik	Nazi	şapka	kılıç
	Kızıl Ordu	Japon	papyon	silah
	Beyazlar	fiziksel görünüş	takım elbise	kırbaç
	tarım	taçanka	Komsomol	Semyon Budyonny
	buğday	savaş	vatanseverlik	
1971	Piyonerin Kemanı			
	Kodlar			
	piyoner	bomba	SSCB	İkinci Dünya Savaşı
	Musya Pinkenson	küçük çocuk	işgal	tank
	Nazi	asker	savaş	marş

	kurukafa	SS	vatanseverlik	savaş uçağı
	kırmızı	boyun bağı	Oh du lieber Augustin	Enternasyonal
1971	Kırmızı Fularlıların Maceraları			
	Kodlar			
	Büyük Vatanseverlik Savaşı	Nazi	piyoner	kırmızı
	SSCB	İkinci Dünya Savaşı	küçük çocuk	bayrak
	idam	işgal	aptallık	vatanseverlik
	asker	korku	köpek	domuz
	bencillik	cesaret	beceriksizlik	hayvansı figür
	ajan	boyun bağı	puro	Hitler bıyığı
	fiziksel görünüş	toplumculuk	savaş	okul
1972	Ave Maria			
	Kodlar			
	ABD	savaş	kilise	Boeing (şirket)
	Noel	protesto	savaş uçağı	Özgürlük Heykeli
	asker	ikona	güç	Meryem Ana
	Vietnam	masumiyet	yerellik	sömürü
	bomba	küçük çocuk	işgal	fiziksel görünüş
	emperyalizm			
1972	İlave Elektrifikasyon			
	Kodlar			
	elektrifikasyon	bayrak	tarım	Lenin
	SSCB	Sovyet yıldızı	sanayi	modernleşme
	komünizm	Çekoslovakya	Polonya	Bulgaristan
	Doğu Almanya	Macaristan	Moğolistan	Yugoslavya
	Romanya			
1972	Genç Trampetçi Hakkında Bir Şarkı			
	Kodlar			
	SSCB	Sovyet yıldızı	Lenin	cesaret
	vatanseverlik	savaş	küçük çocuk	
1976	Eski Deniz Fenerinin Hikâyesi			
	Kodlar			
	Nazi	cesaret	korkaklık	hayvansı figür
	SSCB	demir haç	küçük çocuk	vatanseverlik
	işgal	kurukafa	boyun bağı	İkinci Dünya Savaşı
	Sovyet yıldızı	fiziksel görünüş	savaş	
1977	İleri Marş!			
	Kodlar			
	1905 Devrimi	uzay çalışmaları	müzik	harita
	Ekim Devrimi	SSCB	savaş uçağı	kızıl
	komünizm	çift başlı kartal	silah	işçi
	İkinci Dünya Savaşı	çar	hayvansı figür	sanayi
	Sovyet yıldızı	imparatorluk	rock müzik	ekonomi
	sosyalizm	faşizm	bayrak	savaş

	Fiat	Peugeot	Baykal Amur Demiryolu	Tümen Doğalgaz Boru Hattı
	Renault	Rus avangardı		
1979	Atış Poligonu			
	Kodlar			
	işsizlik	sömürü	lüks araba	fiziksel görünüş
	Times Square	işyeri	kapitalist	kot pantolon
	ABD	Manhattan	bencillik	beyzbol şapkası
	patron	reklam tabelası	çıkarcılık	spor ayakkabı
	fötr şapka	puro	Coca Cola	Chrysler Binası
	papyon	moda	Warner Bros	Lincoln (araba)
	takım elbise	The Beatles	Volkswagen	Cadillac
	Camel (sigara)	Nikon (spor ayakkabı)	Rollei (fotoğraf mak.)	Mickey Mouse
	Goofy	tüketim toplumu		
1984	Bir Oyuncanın Hikâyesi			
	Kodlar			
	Nazi	İspanya	gamalı haç	savaş
	toplama kampı	Şili	baston	Don Kişot
	faşizm	asker	şapka	bomba
	sömürü	darbe	iç savaş	Avrupa

5.1.3. Temaların Bulunması

Kodların belirlenmesi aşamasında bulunan kavramlar bir araya getirilerek tematik kodlama yapılmıştır. Öncelikle kodlar arasında bir kategorizasyon işlemi yapılmış, kodların kullanım sıklıkları belirlenmiş, benzer olanlar bir araya toplanmış ve bulunan bütün kodlar bir tablo haline getirilmiştir.

Tablo 5
Kodların Listesi ve Kullanım Sıklıkları

No	Kod	Sıklık	No	Kod	Sıklık	No	Kod	Sıklık
1	SSCB	38	135	Bolşevik	2	269	KLM (havayolu)	1
2	fiziksel görünüş	36	136	borsa	2	270	kollektif çiftlik	1
3	şapka / fötr şapka / silindir şapka	25	137	Chrysler Binası	2	271	Koltsov	1
4	savaş	25	138	çalışkanlık	2	272	Komsomol	1
5	vatanseverlik	22	139	çekiç	2	273	Kool (sigara)	1
6	puro	21	140	demirci	2	274	Korkunç Ivan	1
7	takım elbise / smokin	21	141	denizaltı	2	275	korsancılık	1
8	hayvansı / canavarı figür	20	142	Dolar işareti	2	276	kovboy	1
9	kapitalist	20	143	ekose pantolon	2	277	Ku Klux Klan	1
10	asker	18	144	engerek yılı / yıl	2	278	Kulak	1

11	gamalı haç / demir haç	18	145	eşitlik	2	279	kutsamak	1
12	işçi	18	146	Fuji Dağı	2	280	Laika	1
13	şişmanlık	18	147	gelecek tasviri	2	281	Lermontov	1
14	küçük çocuk	16	148	hapishane	2	282	Lincoln (araba)	1
15	Lenin	16	149	Hitler bıyığı	2	283	Londra	1
16	papyon	16	150	hokkabaz	2	284	lüks yaşam	1
17	Sovyet yıldızı	16	151	idam	2	285	Mao	1
18	sömürü	16	152	iş adamı	2	286	Marshall yardımları	1
19	İkinci Dünya Savaşı	15	153	İtalya	2	287	Martini	1
20	Nazi	15	154	kilise	2	288	masumiyet	1
21	ABD	14	155	kooperatif	2	289	Meryem Ana	1
22	işgal	14	156	kot pantolon	2	290	Mısır	1
23	bencillik	13	157	kozmpolit yapı	2	291	Mickey Mouse	1
24	cesaret	12	158	köpekbalığı	2	292	Mikhail Kutuzov	1
25	çıkarcılık	12	159	kurt	2	293	Minin	1
26	savaş uçağı	12	160	kredi	2	294	Miss America	1
27	sanayi	11	161	Leningrad	2	295	Mississippi	1
28	tarım	11	162	Macaristan	2	296	misyoner	1
29	bayrak	10	163	madencilik / madenci	2	297	moda	1
30	çiftçi	10	164	Napolyon	2	298	modernleşme	1
31	faşizm	9	165	Nazi selamı	2	299	Moğolistan	1
32	ırkçılık	9	166	Noel	2	300	Mussolini	1
33	sınıf mücadelesi / sınıf ayrımı	9	167	Ortodoksluk	2	301	Musya Pinkenson	1
34	zenginlik	9	168	Romanya	2	302	müzisyen	1
35	bomba	8	169	ruble	2	303	Nazi Almanyası	1
36	Hitler	8	170	silah endüstrisi / silah ticareti	2	304	Neo-Nazi	1
37	kırbaç	8	171	şirket	2	305	Nikon (spor ayakkabı)	1
38	kızıl / kırmızı	8	172	tembellik	2	306	Norveç	1
39	reklam tabelası	8	173	ticaret	2	307	Notre-Dame Katedrali	1
40	siyahi	8	174	tüccar	2	308	Oh du lieber Augustin	1
41	boyun bağı	7	175	vergi	2	309	orak	1
42	Coca Cola	7	176	Afrika yerlisi	1	310	Ostrovsky	1
43	doyumsuzluk	7	177	akbaba	1	311	oç alma	1
44	Japon / Japonya	7	178	akıllılık	1	312	öğrenci	1
45	İngiltere / İngiliz	7	179	Alexander Nevsky	1	313	örümcek	1
46	köpek	7	180	Alexei Stakhanov	1	314	ötekileştirme	1
47	kurukafa	7	181	altın	1	315	özel mülkiyet	1
48	Manhattan	7	182	Antonescu	1	316	Parker (dolma kalem)	1
49	patron	7	183	araba	1	317	pasifizm	1
50	tank	7	184	AVIS (araç kiralama)	1	318	Pekin	1
51	toplumculuk	7	185	ay yıldız	1	319	pelerin	1
52	baston	6	186	ayaklanma	1	320	Pence (para birimi)	1
53	bireycilik	6	187	balıkçı	1	321	Piyoner (dergi)	1
54	emperyalizm	6	188	Baltık	1	322	Pfennig (para birimi)	1
55	fabrika	6	189	balyoz	1	323	Pepsi Cola	1
56	gökdelen	6	190	banka	1	324	peruk	1

57	güç	6	191	baraj	1	325	petrol	1
58	haç	6	192	Baykal Amur Demiryolu	1	326	Peugeot	1
59	harita	6	193	beceriksizlik	1	327	popüler	1
60	kılıç	6	194	Belarus	1	328	Pravda (gazete)	1
61	kravat	6	195	Berlin Duvarı	1	329	Prens Pozharsky	1
62	lüks araba	6	196	Bernina	1	330	protesto	1
63	piyoner	6	197	beyzbol şapkası	1	331	Pushkin	1
64	sömürgecilik	6	198	bireysel haz	1	332	put	1
65	tüketim toplumu	6	199	Boeing (şirket)	1	333	Renault	1
66	ulaşım / ulaşım araçları	6	200	Boris Godunov	1	334	robot	1
67	barış	5	201	Bulgaristan	1	335	rock müzik	1
68	buğday	5	202	bulldog	1	336	roket	1
69	Cadillac	5	203	Buz Savaşı (1242)	1	337	Rollei (fotoğraf mak.)	1
70	din adamı	5	204	Büyük Ivan III	1	338	rövanşizm	1
71	Ekim Devrimi	5	205	Büyük Vatanseverlik Savaşı	1	339	Rus avangardı	1
72	ekonomi / ekonomik kriz	5	206	Camel (sigara)	1	340	Rus Komünist Partisi	1
73	komünizm	5	207	caz müzik	1	341	rüşvet	1
74	korku / korkaklık	5	208	Cutty Sark (içki)	1	342	sabotaj	1
75	marş	5	209	çarşafli kadın	1	343	safılık	1
76	Moskova	5	210	Çekoslovakya	1	344	sakal	1
77	para / para çuvalı	5	211	Cent (para birimi)	1	345	saksafon	1
78	pipo	5	212	Cheryomushki	1	346	Sakura	1
79	sosyalizm	5	213	Chevrolet	1	347	Samoyed	1
80	Afrika	4	214	Chudskoe Gölü	1	348	sanatçı	1
81	Avrupa	4	215	Çin Seddi	1	349	sarhoşluk	1
82	beyaz adam	4	216	darbe	1	350	sarı ırk	1
83	bıçak	4	217	demode	1	351	SAS (havayolu)	1
84	burjuva	4	218	denizci	1	352	savaş gemisi	1
85	çar	4	219	deve	1	353	savaş suçlusu	1
86	çift başlı kartal / kartal	4	220	devlet tahvili	1	354	Semyon Budyonny	1
87	Çin	4	221	din karşıtlığı	1	355	Shell	1
88	devrim	4	222	Doğu Almanya	1	356	sıçan	1
89	elektrifikasyon	4	223	Don Kışot	1	357	sırtlan	1
90	eziyet etmek	4	224	eğlence merkezi	1	358	silahsızlanma	1
91	fakirlik	4	225	eldiven	1	359	Sovyet Savaş Anıtı	1
92	geleneksel	4	226	Enternasyonal	1	360	spor ayakkabı	1
93	imparatorluk	4	227	esnaf	1	361	SS	1
94	kanaatkârlık	4	228	evrensellik	1	362	St. Basil Katedrali	1
95	kölelik	4	229	falcı	1	363	Stuyvesant (sigara)	1
96	Kremlin Sarayı	4	230	fedakarlık	1	364	Sun Yat Sen	1
97	Özgürlük Heykeli	4	231	fes	1	365	şaman	1
98	parti	4	232	Fiat	1	366	Şili	1
99	politikacı	4	233	Fidel Castro	1	367	şövalye	1
100	silah	4	234	fil	1	368	taksit	1
101	taçanka	4	235	Fonvizin	1	369	Tanrı	1

102	açgözlülük	3	236	gazeteci	1	370	Tatar	1
103	çizme	3	237	gemi	1	371	The Beatles	1
104	domuz	3	238	General Motors	1	372	Times Square	1
105	Eyfel Kulesi	3	239	GOELRO	1	373	tiyatro	1
106	Ford	3	240	Gogol	1	374	toplama kampı	1
107	Fransa / Paris	3	241	Goofy	1	375	toprak sahibi	1
108	grev	3	242	Goznak (şirket)	1	376	Töton Şövalyesi	1
109	iç savaş	3	243	gösteriş	1	377	traktör	1
110	İncil	3	244	havacılık	1	378	Tüketici Birliği	1
111	işsizlik	3	245	hırslılık	1	379	Tümen Doğalgaz Boru Hattı	1
112	karga	3	246	hisse	1	380	twist	1
113	Kızıl Ordu	3	247	hissedar	1	381	Ukrayna	1
114	köylü	3	248	Horthy	1	382	üniversite	1
115	modern	3	249	hükmetmek	1	383	vals	1
116	müzik	3	250	ikona	1	384	vandalizm	1
117	okul	3	251	İlyas Peygamber	1	385	Vietnam	1
118	Polonya	3	252	İspanya	1	386	vinç	1
119	Sputnik	3	253	istavroz	1	387	Volkswagen	1
120	Stalin	3	254	İşçi ve Çiftçi Kadın Heykeli	1	388	Vostok	1
121	uzay çalışmaları	3	255	işyeri	1	389	Warner Bros	1
122	Wall Street	3	256	Kapık (para birimi)	1	390	Westminster Sarayı	1
123	1905 Devrimi	2	257	Kapital (kitap)	1	391	Winston (sigara)	1
124	ajan	2	258	Karandash	1	392	yabancı	1
125	Almanya Federal Cumhuriyeti	2	259	kardeşlik	1	393	Yankee	1
126	antlaşma	2	260	Karl Marx	1	394	yazar	1
127	aptallık	2	261	Katoliklik	1	395	yenilik	1
128	atom bombası	2	262	Kavgam (kitap)	1	396	yerellik	1
129	Aurora	2	263	kavramsal sanat	1	397	Yugoslavya	1
130	balta	2	264	Kent (sigara)	1	398	Yury Dolgoruky	1
131	beş yıllık plan	2	265	kervan	1	399	Zagoskyin	1
132	Beyazlar	2	266	kıskançlık	1	400	zayıflık	1
133	bıyık	2	267	kibir	1	401	Zhukovsky	1
134	Big Ben	2	268	kilise çanı	1	402	zincir	1

Tablo haline getirilen kodlar incelenmiş ve bir araya toplanabilecekleri temalar oluşturulmuştur. Bunlar; a) Mekân/Ülke/Şehir, b) Karakter, c) Karakter Özellikleri (Fiziksel), d) Karakter Özellikleri, e) Kişi, f) Kostüm/Aksesuar, g) İş Hayatı/Ekonomi, h) Toplumsal Özellikler/Gelişmeler, ı) Din, i) Tarihi Olay/Siyaset, j) Simge ve k) Marka olarak tespit edilmiştir.

5.1.4. Kodların ve Temaların Düzenlenmesi

Temalar ve kapsadıkları kodlar düzenlenerek tablolaştırılmıştır.

Tablo 6
Temalar ve Kapsadıkları Kodlar

Tema	Kod	Sıklık	Kod	Sıklık
Mekân/Ülke/Şehir	SSCB	38	Baltık	1
	ABD	14	Belarus	1
	Japonya	7	Bulgaristan	1
	İngiltere / Londra	7	Çekoslovakya	1
	Manhattan	7	Doğu Almanya	1
	Çin / Pekin	5	İspanya	1
	Moskova	5	Mısır	1
	Afrika	4	Mississippi	1
	Avrupa	4	Moğolistan	1
	Fransa / Paris	3	Nazi Almanyası	1
	Polonya	3	Norveç	1
	Almanya Federal Cumhuriyeti	2	Şili	1
	İtalya	2	Vietnam	1
	Leningrad	2	Ukrayna	1
	Macaristan	2	Yugoslavya	1
	Romanya	2		
Karakter	kapitalist	20	balıkçı	1
	asker	18	çarşafli kadın	1
	işçi	18	denizci	1
	küçük çocuk	16	esnaf	1
	Nazi	15	falcı	1
	çiftçi	10	gazeteci	1
	siyahi	8	hissedar	1
	patron	7	kovboy	1
	piyoner	6	misyoner	1
	beyaz adam	4	müzisyen	1
	burjuva	4	Neo-Nazi	1
	çar	4	öğrenci	1
	politikacı	4	Samoyed	1
	köylü	3	sanatçı	1
	ajan	2	sarı ırk	1
	demirci	2	savaş suçlusu	1
	hokkabaz	2	Tatar	1
	iş adamı	2	toprak sahibi	1
	Töton şövalyesi / şövalye	2	yabancı	1
	tüccar	2	yazar	1
	Afrika yerlisi	1		

Karakter Özellikleri (Fiziksel)	fiziksel görünüş	36	köpekbalığı	2
	hayvansı / canavarsı figür	20	kurt	2
	şişmanlık	18	akbaba	1
	köpek	7	fil	1
	domuz	3	örümcek	1
	karga	3	sıçan	1
	engerek yılanı / yılan	2	sırtlan	1
Karakter Özellikleri	bencillik	13	beceriksizlik	1
	cesaret	12	bireysel haz	1
	çıkarcılık	12	fedakarlık	1
	doyumsuzluk	7	gösteriş	1
	korku / korkaklık	5	hırslılık	1
	kanaatkârlık	4	kıskançlık	1
	açgözlülük	3	kibir	1
	aptallık / saflık	3	masumiyet	1
	çalışkanlık	2	öç alma	1
	tembellik	2	zayıflık	1
	akıllılık	1		
Kişi	Lenin	16	Korkunç Ivan	1
	Hitler	8	Kulak	1
	Stalin	3	Lermontov	1
	Beyazlar	2	Mao	1
	Bolşevik	2	Mikhail Kutuzov	1
	Napolyon	2	Minin	1
	Alexander Nevsky	1	Mussolini	1
	Alexei Stakhanov	1	Musya Pinkenson	1
	Antonescu	1	Ostrovsky	1
	Boris Godunov	1	Prens Pozharsky	1
	Büyük Ivan III	1	Pushkin	1
	Fidel Castro	1	Semyon Budyonny	1
	Fonvizin	1	Sun Yat Sen	1
	Gogol	1	The Beatles	1
	Horthy	1	Yury Dolgoruky	1
	Karandash	1	Zagoskyin	1
	Karl Marx	1	Zhukovsky	1
	Koltsov	1		
Kostüm / Aksesuar	şapka / fôtr şapka / beyzbol şapkası / silindir şapka	25	sakal / bıyık	3
	puro	21	balta	2
	takım elbise / smokin	21	çekiç	2
	papyon	16	ekose pantolon	2
	kırbaç	8	kot pantolon	2
	boyun bağı	7	balyoz	1
	baston	6	eldiven	1
	kılıç	6	fes	1

	kravat	6	orak	1
	pipo	5	pelerin	1
	bıçak	4	peruk	1
	silah	4	spor ayakkabı	1
	çizme	3	zincir	1
İş Hayatı / Ekonomi	sanayi	11	şirket	2
	tarım	11	ticaret	2
	fabrika	6	vergi	2
	buğday	5	altın	1
	ekonomi / ekonomik kriz	5	banka	1
	para / para çuvalı	5	devlet tahvili	1
	grev	3	hisse	1
	işsizlik	3	işyeri	1
	beş yıllık plan	2	kollektif çiftlik	1
	borsa	2	petrol	1
	kooperatif	2	rüşvet	1
	kredi	2	taksit	1
	madencilik / madenci	2	traktör	1
	ruble	2	Tüketici Birliği	1
	silah endüstrisi / silah ticareti	2		
Toplumsal Özellikler / Gelişmeler	vatanseverlik	22	baraj	1
	sömürü	16	Baykal Amur Demiryolu	1
	ırkçılık	9	demode	1
	sınıf mücadelesi / sınıf ayrımı	9	eğlence merkezi	1
	zenginlik	9	evrensellik	1
	toplumculuk	7	havacılık	1
	bireycilik	6	hükmetmek	1
	emperyalizm	6	kardeşlik	1
	lüks araba	6	kavramsal sanat	1
	sömürgecilik	6	lüks yaşam	1
	tüketim toplumu	6	Marshall yardımları	1
	ulaşım / ulaşım araçları	6	moda	1
	barış	5	modernleşme	1
	komünizm	5	özel mülkiyet	1
	marş	5	ötekileştirme	1
	sosyalizm	5	pasifizm	1
	elektrifikasyon	4	popüler	1
	eziyet etmek	4	protesto	1
	fakirlik	4	robot	1
	geleneksel	4	roket	1
	imparatorluk	4	rövanşizm	1
	kölelik	4	Rus avangardı	1
	taçanka	4	sarhoşluk	1
	modern	3	silahsızlanma	1
	müzik	3	tiyatro	1
	okul	3	toplama kampı	1

	uzay çalışmaları	3	Tümen Doğalgaz Boru Hattı	1
	eşitlik	2	üniversite	1
	gelecek tasviri	2	vandalizm	1
	hapishane	2	vinç	1
	idam	2	yenilik	1
	kozmpolit yapı	2	yerellik	1
	araba	1		
Din	haç	6	istavroz	1
	din adamı	5	Katoliklik	1
	İncil	3	kilise çanı	1
	kilise	2	kutsamak	1
	Ortodoksluk	2	Meryem Ana	1
	din karşıtlığı	1	put	1
	ikona	1	şaman	1
	İlyas Peygamber	1	Tanrı	1
Tarihi Olay/Siyaset	savaş	25	1905 Devrimi	2
	İkinci Dünya Savaşı	15	antlaşma	2
	işgal	14	atom bombası	2
	savaş uçağı	12	denizaltı	2
	faşizm	9	ayaklanma	1
	bomba	8	Buz Savaşı (1242)	1
	tank	7	Büyük Vatanseverlik Savaşı	1
	güç	6	darbe	1
	Ekim Devrimi	5	gemi	1
	devrim	4	korsancılık	1
	parti	4	Rus Komünist Partisi	1
	iç savaş	3	sabotaj	1
	Kızıl Ordu	3	savaş gemisi	1
Simge	gamalı haç / demir haç	18	Enternasyonal	1
	Sovyet yıldızı	16	Goofy	1
	bayrak	10	GOELRO	1
	kızıl / kırmızı	8	İşçi ve Çiftçi Kadın Heykeli	1
	kurukafa	7	Kapık (para birimi)	1
	gökdelen	6	Kapital (kitap)	1
	harita	6	Kavgam (kitap)	1
	çift başlı kartal / kartal	4	kervan	1
	Kremlin Sarayı	4	Komsomol	1
	Özgürlük Heykeli	4	Ku Klux Klan	1
	Eyfel Kulesi	3	Laika	1
	Sputnik	3	Mickey Mouse	1
	Wall Street	3	Miss America	1
	Aurora	2	Notre-Dame Katedrali	1
	Big Ben	2	Oh du lieber Augustin	1
	Chrysler Binası	2	Pence (para birimi)	1
	Dolar işareti	2	Pfennig (para birimi)	1
	Fuji Dağı	2	Piyoner (dergi)	1

	Hitler bıyığı	2	rock müzik	1
	Nazi selamı	2	saksafon	1
	Noel	2	Sakura	1
	ay yıldız	1	Sovyet Savaş Anıtı	1
	Berlin Duvarı	1	St. Basil Katedrali	1
	bulldog	1	SS	1
	caz müzik	1	Times Square	1
	Cent (para birimi)	1	twist	1
	Cheryomushki	1	vals	1
	Chudskoe Gölü	1	Vostok	1
	Çin Seddi	1	Westminster Sarayı	1
	deve	1	Yankee	1
	Don Kişot	1		
Marka	reklam tabelası	8	Lincoln (araba)	1
	Coca Cola	7	Martini (içki)	1
	Cadillac	5	Nikon (spor ayakkabı)	1
	Ford	3	Parker (dolma kalem)	1
	AVIS (araç kiralama)	1	Pepsi Cola	1
	Bernina	1	Peugeot	1
	Boeing (şirket)	1	Pravda (gazete)	1
	Camel (sigara)	1	Renault	1
	Chevrolet (araba)	1	Rollei (fotoğraf mak.)	1
	Cutty Sark (içki)	1	SAS (havayolu)	1
	Fiat	1	Shell	1
	General Motors	1	Stuyvesant (sigara)	1
	Goznak (şirket)	1	Volkswagen	1
	Kent (sigara)	1	Warner Bros	1
	KLM (havayolu)	1	Winston (sigara)	1
	Kool (sigara)	1		

İçerik analizindeki bulgular doğrultusunda bir çerçeve oluşturulursa incelenen filmlerde a) “biz” anlatımıyla mevcut sistemi yüceltmek ve b) “onlar” anlatımıyla bir düşman oluşturmak üzerine iki çeşit propaganda yöntemi kullanıldığı görülebilir. Düşman oluşturma konusu için iki unsur söz konusudur. Bunlar kapitalizm ve emperyalizm bağlamında oluşturulan Batı karşıtlığı ile faşizm bağlamında oluşturulan Nazi karşıtlığıdır. Diğer taraftan mevcut sistemi yüceltme konusunda da sosyalizm ve komünizm ön plana çıkarılmıştır. Bu çerçevede veri olarak kullanılan filmlerin üç ana başlıkta birleştirilebileceği görülür. Bu başlıklar “Kapitalizm ve Emperyalizm Karşıtı Filmler”, “Faşizm Karşıtı Filmler” ve “Sosyalizm ve Komünizm Övgüsü İçeren Filmler” olarak tespit edilmiştir. Söylem analizinde tek tek incelenecek filmler de bu başlıklar altında toplanarak gruplandırılacak, belli temalar çerçevesinde her bir filmin oluşturduğu

söylemler incelenecek ve Sovyet propaganda animasyonlarında oluşan ideolojik söylemlere yönelik saptamalar belirlenen üç ana başlıktaki ideolojilere göre yapılacaktır.²⁷¹

5.2. Söylem Analizi

Teun A. van Dijk, *Ideological Discourse Analysis* başlıklı makalesinde ideolojiyi, grupların sosyo-politik bilişlerine dayanan sistemler olarak tanımlar. Bu nedenle ideolojilerde bir konu hakkında şematik olarak organize edilmiş genel görüşlere sahip sosyal gruplar vardır ve her grup kendi değerlerini belirleyerek grup ideolojileri için yapıtaşları oluşturur. Bu gruplarda sosyal bilişle -kişisel bilgi ve deneyimlerden oluşan- kişisel biliş arasında bir köprü ihtiyacının olduğunu söyleyen van Dijk, ideolojilerin -tutumlar ya da sosyo-kültürel bilgi gibi- sosyal temsiller yoluyla bireysel kullanıcıların bilgi ve inançlarını etkilediğinden bahseder. İdeolojik söylem analizinin sadece temel ideolojileri keşfetmeyi amaçlamadığının, söylem semantiğinin hem sözcük ve cümle anlamında -mikro düzeyde- hem de genel anlamda -makro düzeyde- ideolojilerden etkilenebileceğinin altını çizer. Ayrıca söylem yapılarıyla ideolojinin yapılarının ilişkilendirilmesinin de bu analizin bir amacı olduğunu söyler.²⁷² Buradan yola çıkılarak tez kapsamında yapılan içerik analizinde elde edilen bir düşman oluşturma ve mevcut sistemi yüceltme konusundaki bulguların, van Dijk'in ideolojik grupların kendi içlerindeki üyelerin, arkadaşların, müttefiklerin ya da taraftarların “olumlu”, kendi dışlarındaki grupların, düşmanların ya da rakiplerin ise “olumsuz” bir şekilde temsil edilmesine yönelik yaklaşımına da uyduğu söylenebilir. Burada bir eylem, grup içi bir faaliyet olarak geldiğinde doğrudan ve ayrıntılı bir şekilde vurgulanıp destekleyici materyallerle zenginleştirilirken; aynı eylem grup dışından geldiğinde dolaylılaştırılır, içi boşaltılır ve desteksiz bırakılarak aktarılır. Böylece anlamların yapısal açıdan iç-grup kayırmacılığı ve dış-grup derogasyonu yöntemleriyle manipüle edilmesi söz konusudur.²⁷³ Tezin söylem analizi de belirlenen temalar içerisinde iç ve dış gruplar

²⁷¹ İçerik analizindeki kodlar üzerine yapılan yorumlar tezin sonuç bölümünde detaylarıyla değerlendirilmiştir.

²⁷² Teun A. van Dijk, “Ideological Discourse Analysis”, **Interdisciplinary Approaches to Discourse Analysis (The New Courant)**, Vol: 4, Helsinki: University of Helsinki - Department of English, 1995, s. 138, 146.

²⁷³ van Dijk, s. 143.

arasındaki bu karşıtlıklar üzerine kurulacaktır. Ayrıca Norman Fairclough'un *Critical Discourse Analysis as a Method in Social Scientific Research* isimli makalesi de dikkate alınmıştır. Fairclough'a göre eleştirel söylem analizi, dile (language) ve daha genel olarak semiyoz (semiosis) -gösterge/işaret sürecine- yönelik geniş analiz olanakları sağlayan teorik bir bakış açısıdır. Diğer sosyal teorilerle ve yöntemlerle diyalojik bir ilişki kuran, disiplinlerarasılıktan ziyade disiplinlerüstü bir anlayışla farklı teori ve yöntemler arasındaki sınırları değiştirebilen, diğer teorik mantıklara açık ve onları "içselleştirebilen" bir yöntemdir. Fairclough, makalesinde eleştirel söylem analizini görsel imgeler, beden dili ve dil gibi her türlü anlam yaratma formunu içeren semiyoz bakışına dayandırır ve bu yöntemin diğer sosyal pratiklerin unsurlarıyla semiyoz -içine dili de katarak- arasındaki diyalektik ilişkilerin analizi olduğunu söyler. Sosyal hayatın, ekonomi, politika, kültür gibi farklı alanların sosyal pratiklerinin birbirine bağlandığı bir ağ gibi görülebileceğini ve her alanın da göstergebilimsel bir ögesi olduğunu belirtir.²⁷⁴ Bu görüş tezde ele alınan bakış açısını da destekler.

Van Dijk, aynı çalışmasında ideolojik söylemlerin yukarıda belirtildiği gibi grupşema kategorileri olarak yapılandırılması durumunda anlamsal açıdan bazı konulara, anlamlara ve çıkarımlara yönelik olduğunu ve bu başlıklar altında sorulan sorulara cevap verdiğini söyler. Bu başlıklar sırasıyla şunlardır:

- Öz-Kimlik: "Biz" kimiz? "Biz'e ait olanlar ve olmayanlar kimlerdir? "Bizim" tarihimiz nedir? Diğerlerinden farkımız nedir? Ne ile gurur duyuyoruz? Bu başlıkta cinsiyet, ırk, etnik yapı, yaş, din, dil, köken gibi özellikler ön plandadır.
- Aktivite: "Biz" ne yaptık? "Bizim" faaliyetlerimiz nelerdir? "Biz'den ne bekleniyor? Toplumsal rollerimiz nelerdir? Bu başlık aktivistler vb. faaliyetleriyle ön plana çıkan gruplara ve faaliyetlerine odaklanır.
- Hedef: Faaliyetlerin amaçları nelerdir? Bu başlık, faaliyetlerin ideolojik ve sosyal duyarlı olmasının hedeflerle mümkün olabileceğini söyler. Örneğin halkı bilgilendirmek, toplumun gözcüsü olarak (gazeteciler) hizmet

²⁷⁴ Norman Fairclough, "Critical Discourse Analysis as a Method in Social Scientific Research", **Introducing Qualitative Methods: Methods of Critical Discourse Analysis**, Ruth Wodak ve Michael Meyer (ed.), SAGE Publications, 2001, s. 121-122.

vermek, gerçeği aramak, gençleri eğitmek (profesörler) ya da doğayı kurtarmak (çevreciler) “iyi” hedefler arasında sayılabilir.

- Norm ve Değer: “Biz” bu faaliyetlerde hangi normlara ve değerlere riayet ederiz? Bizim için iyi ya da kötü olan, doğru ya da yanlış olan nedir? Örneğin burada düşmanlara ya da rakiplere normları ve değerleri ihlal etmeleri üzerinden vurgu yapılır. Böylece “diğerleri” antidemokratik, hoşgörüsüz, verimsiz, kaba, akılsız konumuna düşürülür.
- Konum ve İlişki: “Biz” hangi gruplarla bağlantılıyız? “Bizim” arkadaşlarımız ve düşmanlarımız kimlerdir? Gruplar kimliklerini, faaliyetlerini ve hedeflerini büyük oranda diğer gruplarla olan ilişkileri üzerinden tanımladığı için çatışma, kutuplaşma ya da derogasyon bu başlık altında değerlendirilir.
- Kaynak: “Bizim” -ayrıcalıklı şekilde- erişimimiz olan ya da olmayan kaynaklar nelerdir? Bu başlıkta grupların sahip oldukları ya da olmadıkları bilgi, uzmanlık, statü, saygı, iş, gelir, barınma gibi kaynaklar üzerinden ideolojik söylem oluşturabileceği üzerinde durulur.²⁷⁵

Söylem analizinde ideolojik açıdan saptanacak bulgular yukarıdaki başlıklar ve sorular çerçevesinde değerlendirilecek, “biz” ve “onlar” üzerinden yapılan karşıtlıklar ile ideolojik söylem analizi yapılarak belirlenen temalar açısından ele alınacaktır. Bu temalar içerik analizi sırasında belirlenen; a) Mekân-Ülke-Şehir, b) Karakter, c) Karakter Özellikleri (Fiziksel), d) Karakter Özellikleri, e) Kişi, f) Kostüm-Aksesuar, g) İş Hayatı-Ekonomi, h) Toplumsal Özellikler-Gelişmeler, ı) Din, i) Tarihi Olay-Siyaset, j) Simge ve k) Marka temalarından seçilmiş ve bazılarının gruplandırılmasıyla oluşturulmuştur. Ayrıca yapılan çalışma bir sinema araştırması olduğundan dolayı -söylemdeki “nasıl?” sorusuna cevap da verebilmek adına- sinemanın görsel ve işitsel diline uygun bazı temalar da eklenmiştir. Sonuç olarak belirlenen ve söylem analizinde kullanılacak olan temalar şunlardır:

- Mekân
- Kişi-Karakter

²⁷⁵ van Dijk, s. 147-149.

- Kostüm-Aksesuar
- İş Hayatı-Ekonomi
- Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar
- Din
- Simge-Marka
- Renk-Işık
- Görsel Dil-Teknik

5.2.1. Kapitalizm ve Emperyalizm Karşıtı Filmler

5.2.1.1. Gezegenler Arası Devrim (1924)

Yönetmen: Nikolai Khodataev / Zenon Komisarenko / Yuri Merkulov

Süre: 8'

Konu: Film bir bilim kurgudur ve 1929 yılında geçer. Batılı kapitalistler bir uzay aracıyla Mars'a gider; fakat oraya vardıklarında Sovyetler Birliği'nin çoktan Mars'ta örgütlendiğini ve yönetimin Lenin'in kontrolünde olduğunu görürler.

Mekân: Filmde Dünya ve Mars olmak üzere iki mekân kullanılır. Dünya'ya yönelik özel bir anlatım yoktur; fakat Mars teknolojik olarak gelişmiş araçların ve yapıların olduğu bir yer olarak gösterilir. Mars sahnelerinde arkaplanda uzay ve başka gezegenler de gösterilir.

Kişi-Karakter: Filmde karakterler üzerinden iyi-kötü, doyumsuz-kanaatkâr, çalışkan-tembel karşıtlıkları kurulmuştur. Filmin başında biri Sovyetler'i biri de Batı'yı temsil eden iki karakter yer alır. Sovyet karakter bir asker olarak gösterilirken Batılı karakter köpek olarak resmedilmiştir. Kötü karakterlerin uzuvları şekilsiz ve detaysız bir şekilde korkutucu formlarda çizilmiştir. Bir sahnede bağladıkları bir adamın kanını emerken gösterilen ucube tipler kan emdikçe şişer. Birinin kafasında gamalı haç varken diğerinin kafasında Amerikan bayrağındaki yıldızları temsil eden bir şapka vardır. Filmin genelinde öteki olarak resmedilen karakterler şişman ve biçimsiz olarak gösterilir. Uzay gemisine binen diğer ülkelerin liderleri gene ucube tarzda çizilmiştir.



Şekil 1: Düşman Karakterlerden Bazıları

Filmde Sovyetler Birliği'nin düşmanı olarak pek çok coğrafyadan karakterler seçilmiştir. Düşman figürleri arasında Osmanlı Devleti'nden de bir karakter vardır. Fesle ve ay yıldızlı bir rozetle resmedilir.

Kostüm-Aksesuar: Sovyet karakter düzgün yüz hatlarıyla, güler yüzlü, askeri kıyafetle sunulurken Batı'yı temsil eden karakter köpek olarak, ürkütücü yüz hatlarıyla, takım elbiseli, papyonlu ve uzun şapkalı olarak gösterilir. Elinde bir balta, şapkasının altında da Nazi sembolü olan gamalı haç vardır. Uzay gemisindeki liderler sembollerle ve kendilerine özgü kıyafetlerle ifade edilmiştir. Örneğin Türkiye'yi temsil eden adamın kafasında fes, göğsünde ay yıldız vardır.

Renk-Işık: Film siyah-beyazdır. Gölge ve silüet kullanımları yaygın kullanılır. Animasyonun tarzı genel olarak cut out şeklinde olduğundan renk ve ışık konusunda özellikli bir çabaya girilmemiştir.



Şekil 2: Asker ve İşçi
Sovyetler Birliği'ni temsil eden karakterler -canavarsı olarak gösterilen düşmanların aksine- daha insani resmedilmiştir.



Şekil 3: Askerin ve Kapitalistin Mücadelesi
Batılı karakter şişman ve ufak tefek gösterilirken Sovyet askeri dev boyutlardadır. Bu sahnede askerin düşmanı kolaylıkla alt ettiği görülür.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde kapitalist toplum eleştirisi yapılmış ve sembolik bir anlatım kullanılmıştır. Kapitalist tipler direk para yiyiciler ya da emekçinin kanını emen kişiler olarak gösterilmiştir. İş hayatına yönelik doğrudan bir anlatım olmasa da Sovyetler’i temsil eden ve düzgün hatlarla çizilen karakterler arasında askerler, köylüler ve işçiler vardır.



Şekil 4: Batılı Karakterler ve Sovyet Köylüsü

Bu sahnede Batılı karakterlerin Sovyet köylüsünü bağladığı ve köylünün kanını emdiği görülür. Karakterler kan emdikçe şişer.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde SSCB-Kapitalist Ülkeler olarak bir karşıtlık kurulmuştur. Kapitalistler “bozguna uğramış” topluluklar söylemiyle filmde yer alır. Filmin girişinde “Devrim Savaşçıları: Kapitalizm Tarafından Köleleştirilen Marshlı İşçileri Kurtar!” şeklinde bir söylem vardır ve Sovyetler’in simgesi yıldıza doğru uzanmış eller görülür. Başka bir sahnede Sovyet askerinin “Burjuva Kapitalizmi Öldü” şeklinde bir söylemi vardır. Mars sahnelerinde teknolojik olarak gelişmiş, düzenli bir toplum resmedilmiştir.

Din: Filmdeki uzay gemisinde düşmanlar arasında üzerinde haç taşıyan bir din adamı da gösterilmiştir. Bu karakter -filmdeki konumu doğrultusunda- devletin dine olan bakış açısının da özeti olarak düşmanlar arasında yer almıştır.



Şekil 5: Düşman Uzay Gemisi

Düşman karakterleri bir araya toplayan uzay gemisinin üzerinde gamalı haç vardır. Gemide bir din adamının olduğu da görülür.

Simge-Marka: Filmde pek çok yerde kötü karakterler gamalı haçla gösterilir. Karl Marx'ın Kapital kitabı ve Sovyetler Birliği'ndeki Pravda gazetesi filmde kullanılır. Finalde Lenin'in resmi de filmde yer alır.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyonla ve cut out türüyle iç içe geçmiş bir tarzda üretilmiştir; fakat geleneksel animasyonun teknik uygulaması oldukça zayıftır. Cut out sahnelerinde de karakterlerin eklemleri uygun şekilde oynatılamadığından ve parçalar biçimsiz yapıldığından dolayı sağlıklı bir hareket üretilenmemiştir. Çoğu karakter ve mekân detaysız üretilmiş, kalabalık sahnelerde iç içe girmiştir. Giriş sekansı bir klip şeklinde ilerler ve bütüncül bir hikâyesi yoktur. İlerleyen

kısımda bir yolculuk hikâyesi gelişir; fakat araya giren detay planların ve simgesel anlatımın çokluğu hikâyenin takibini zorlaştırır.

5.2.1.2. Çin Yanıyor (Çin'den Ellerini Çek!) (1925)

Yönetmen: Nikolai Khodataev / Zenon Komisarenko / Yuri Merkulov

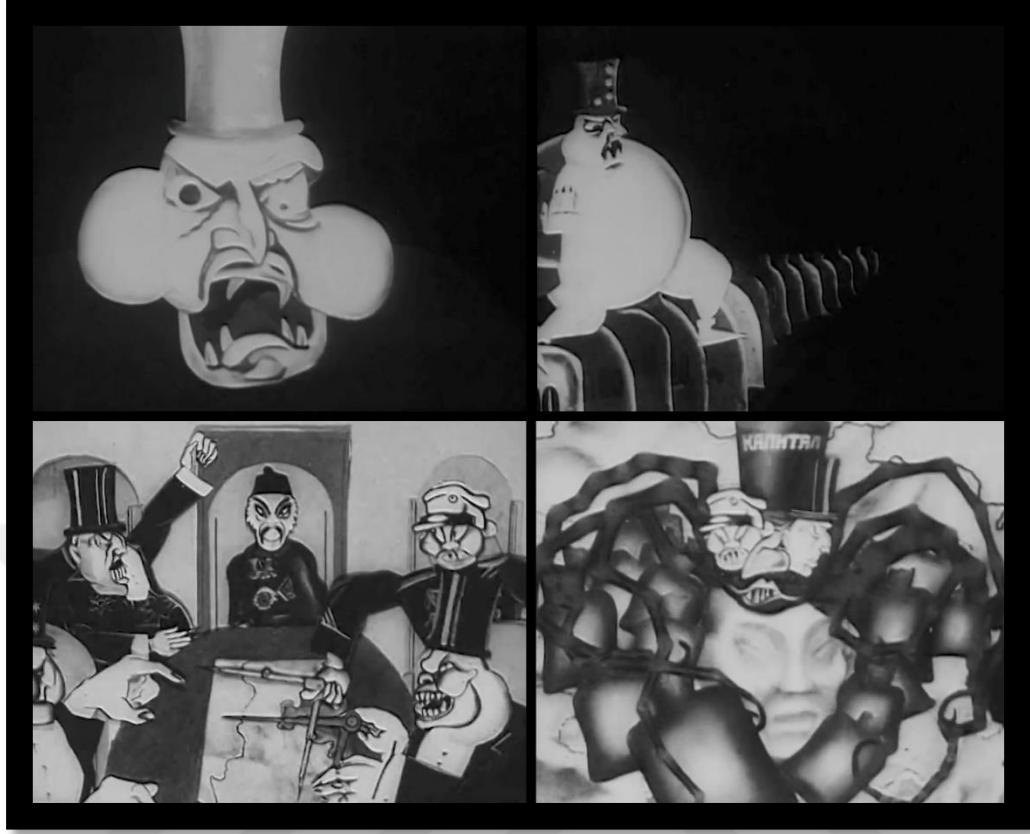
Süre: 37'

Konu: Film bölümlerden oluşmuştur. İlk bölüm kapitalist dünyanın Çin'in kaynaklarını sömürmek amacıyla yaptığı faaliyetlere odaklanır. İkinci bölümde Çin'deki toprak sahiplerinin köylüleri sömürmesi üzerine anlatımlar yapılır. Üçüncü bölümde ise ülkedeki emperyalist güçlere karşı ayaklanmalar ve Sovyetler'in Çin'le yaptıkları anlaşmalar gösterilir.

Mekân: Filmin ilk bölümünde Çin'le Batılı emperyalist güçler arasında bir karşıtlık oluşturulur. Filmdeki bütün bölümler Çin'de geçer.

Kişi-Karakter: Filmin ilk bölümünün girişinde şekilsiz suratlı, canavara benzeyen karakter ABD'yi temsil eder. Sahip olduğu para çuvarlarından bir tank yaparak Çin'e ilerler. Japon şirketini, Amerikan bankasını, İngiliz ve Fransız şirketlerini temsil eden tipler de korkutucu şekilde resmedilmiştir. Japon karakter sivri dişli bir canavara benzetilirken Amerikan tip uzun dişleriyle ve büyük gözleriyle palyaçovari bir tipte resmedilmiştir. Filmin üçüncü kısımda Çin'in kurduğu diplomatik ilişkiler gösterilirken masa başında şekilsiz, sivri dişli ve korkutucu çizilen Batılı tipler vardır. Masadaki Çin hükümdarı da çirkin resmedilmiştir. Üçüncü bölümde kapitalizm örümcek şeklinde gösterilerek Çin'i sarar. Örümceğin gözlerinden birinde Japon diğerinde de Batılı bir tip yer alır.

Kostüm-Aksesuar: İlk bölümün girişindeki ABD'yi temsil eden tipin uzun yıldızlı bir şapkası vardır. Aynı şapka Amerikan bankasındaki tipte de vardır. Üçüncü bölümde emperyalist Batılı olarak resmedilen adam ağızda purosusu, uzun şapkası ve takım elbisesiyle gösterilir. Üçüncü bölümdeki kapitalist örümceğin kafasında da uzun bir şapka yer alır.



Şekil 6: Filmdeki Düşman Karakterler

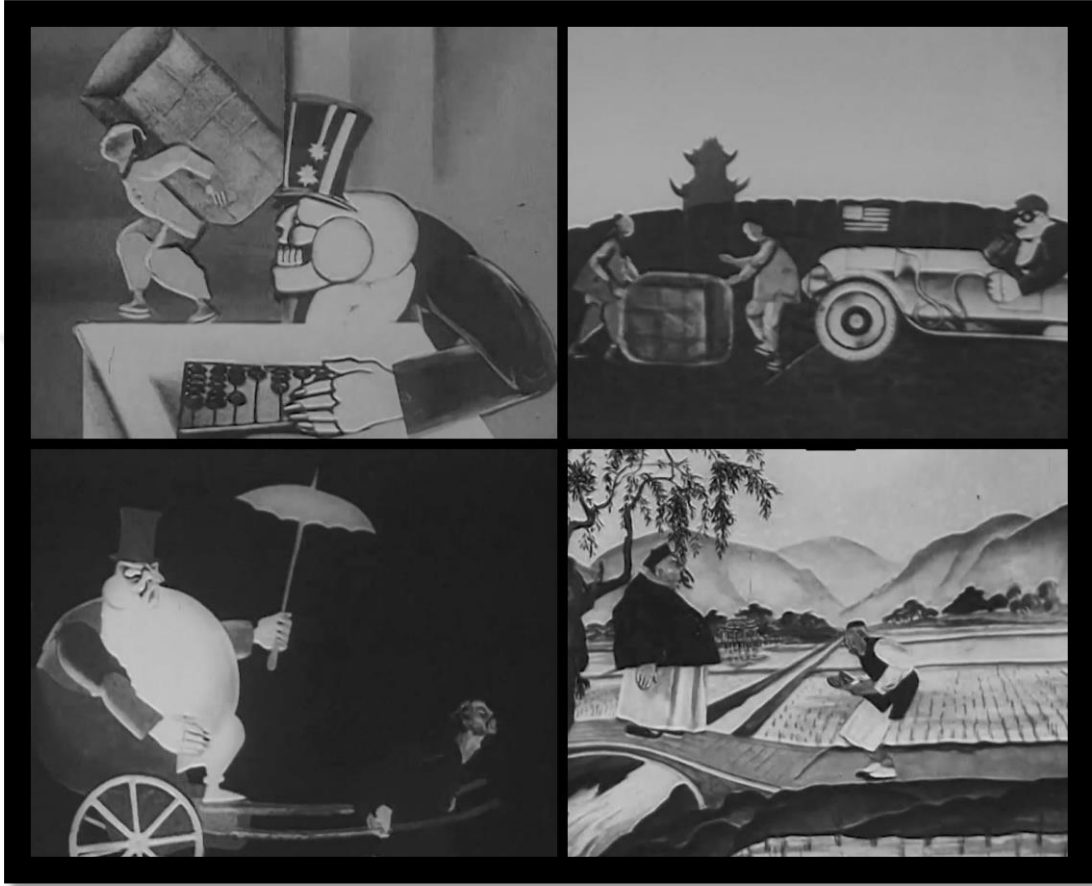
Filmde Çin'in hem Batı hem de Doğu düşmanları resmedilmiştir. Örümcek şeklini alan ve Çin'i saran düşmanın bir gözünde Batı'yı temsil eden bir kapitalist diğer gözünde de Japonya'yı temsil eden bir tip bulunur.

Renk-Işık: Film siyah-beyazdır. Cut out türünde olduğu için ışığa yönelik bir anlatım yapılmamıştır.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmin ilk kısmında Batılılar'ın Çin'i sömürüsü üzerine anlatımlar yapılmıştır. İkinci kısımda ise köylülerin yaşamına ve toprak sahipleriyle olan sorunlarına odaklanılır. Tarlada pirinç yetiştiren çiftçiler gösterilir.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmin ilk kısmında Çin toplumuna yönelik çeşitli bilgiler verilir. Dünyanın nüfusunun dörtte birine sahip olduğu, her doğan dört çocuktan birinin Çin'de doğduğu, 18. Yüzyıla kadar Avrupalılar'ın Çin'e girmesinin yasak olduğu ve Çin'in 1911'den itibaren modernize edildiği şeklinde çeşitli yazılar gösterilir. Batılılar'ın Çin'in zengin kaynaklarının "kokusunu" aldığı, madenler için imtiyazlar

istediği, limanlara el koyduğu üzerine anlatımlar yapılır. Batılı güç olarak resmedilen ve para çuvallarının üzerinde oturan şişman adam Çin'e doğru sürekli bir şeyler fırlatır. İlk gönderdiği şey bir misyonerdir. İkinci olarak da bir tüccar gider.



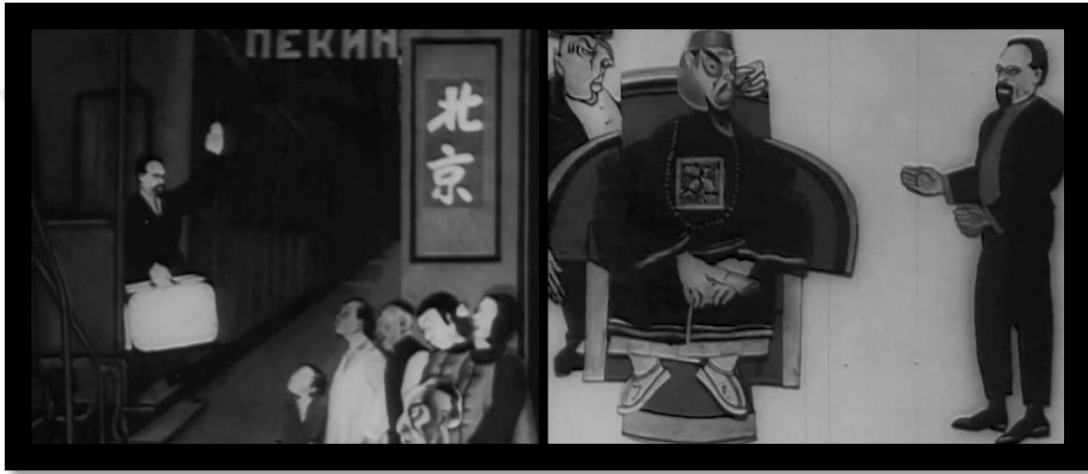
Şekil 7: Filmdeki Çinli Tasvirleri

Filmde Çinliler'in kapitalistler tarafından sömürülmesi pek çok sahnede gösterilir. Bu sömürü sadece dış güçler tarafından değil toprak sahipleri tarafından da yapılır. Bu durumda toprak sahibi de kötülerin safında gösterilir ve fiziksel olarak da şişman çizilir.

Çin'de emperyalistleri ülkeden kovmak için bir Ulusal Özgürlük Hareketi oluşur ve bunun üzerine Batılı güçler Çin'e savaş açar. Filmin ikinci kısmı Çin'in iç meselelerine odaklanır. Toprak sahiplerinin köylülere karşı olan tavrı ve sömürsü pirinç yetiştiriciliği üzerinden anlatılır. Üçüncü bölümde ise emperyalist güçler tarafından sömürülen ülkede işçiler grev yapar ve çalışmayı bırakır. Emperyalist güçleri temsil eden tiplerin masanın üzerinde bir çinliyi parçalarına ayırıp paylaştığı gösterilir. Ardından Lenin yardım için Pekin'e gelir. Pekin Üniversitesi'ndeki öğrenciler emperyalizme karşı ayaklanır.

“SSCB’nin tanınmasını istiyoruz.”, “SSCB ile müttefik olmalıyız.” şeklinde pankartlar açılır. Sonunda Çin’le SSCB arasında antlaşma imzalanır. Sun Yat Sen’in partinin devrimci lideri olarak resmi gösterilir. Finalde bir Çinliyle bir Rus işçinin emperyalistlerden oluşan bir masayı dağıtmasıyla film biter.

Din: Misyoner olarak gösterilen adamın boynunda bir haç vardır ve Çin Seddi’ni aşarak Çin’e girince ilk işi duvara bir haç çizmek olur. Film, Batılılar’ın kârlarının bir kısmını “alçakgönüllü itaatkâr köleler” yaratan misyonerlere harcadığını söyler.



Şekil 8: Lenin’in Kurtarıcı Olarak Gösterilmesi
Filmde Lenin Sovyetler Birliği’nden trenle gelir ve Çin’in kurtarıcısı olarak resmedilir.

Simge-Marka: Filmde Çin Seddi gösterilir. Üzerinde Amerikan bayrağı olan Amerikan arabaları kullanılır.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu cut out türünde oluşturulmuş bir animasyondur. Karakterler riglenmemiş ve parçalara bölünerek hareket ettirilmiştir. Bu nedenle animasyon tekniği ve kalitesi oldukça zayıftır.

5.2.1.3. Uyanık Olacağız (1927)

Yönetmen: Nikolai Khodataev

Süre: 3’

Konu: Jeneriğinde “bir sinema-propaganda poster” olarak tanıtılan film, İngiltere’yle bozulan ticaret anlaşması üzerine halkın desteğini almak amacıyla yapılmıştır. İngiltere SSCB’ye bir ultimatom verir; fakat SSCB bunu kabul etmez ve ekonomik krizden çıkmak için halkını devlet tahvili alması için teşvik eder.

Mekân: Anlatım infografik tarzda olduğu için mekân yer almaz ve hareket daha çok bir harita üzerindedir. Sanayi görüntüleri ve çalışan insanlar Sovyetler Birliği’ndedir. SSCB karşıtı olarak İngiltere’den ya da başka bir ülkeden görüntü yer almaz.

Kişi-Karakter: Filmde İngiltere’yi temsil eden Batılı bir tip gösterilir. Uzuvarları ve kafası şekilsiz ve çirkin çizilmiştir. Sovyetler’in sanayisinin gelişmesini kıskançlıkla izler ve iki ülke arasındaki ilişkileri koparır. Sovyetler’in başarısından sonra kahkahalarla gülen oldukça gerçekçi ve düzgün çizgilerle çizilmiş genç bir çocuk vardır. O da Batılı tipe hesap sorar ve onunla dalga geçer.



Şekil 9: Filmdeki Karakter Karşıtlıkları
Filmde Batılı tip karikatürize bir şekilde gösterilirken Sovyet genci gerçekçi olarak resmedilmiştir.

Kostüm-Aksesuar: Batılı tip uzun şapkası, purosusu ve takım elbisesiyle resmedilmiştir.

Renk-Işık: Film siyah-beyazdır. Anlatım daha çok bir harita üzerinde olduğundan dolayı özellikli bir ışık kullanımı yoktur.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde Sovyetler Birliği'nin gelişen sanayisi, yeni açılan fabrikaları ve bağlantı yolları gösterilir. Ticaret anlaşmasıyla günden güne güçlenen ekonomi, diplomatik ilişkilerin bozulmasıyla ve İngiltere'nin verdiği ultimatomla sekteye uğrasa da hükümet halkını devlet tahvili alarak ülkesine yardım etmeye çağırır.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Film, Sovyet toplumu özelinde ilerler ve filmde karşıt unsur olarak başka bir toplum yer almaz. İngiltere filmdeki iyi-kötü karşıtlığının kötü tarafı olsa da filmde tek bir bireyle temsil edilir. Film boyunca kullanılan marşta ve söylemlerde “biz” vurgusu çokça yapılır. “Onları kendi silahlarımızla yendik, şimdi de kendi rublemizle yeneceğiz.” öne çıkan söylemlerden biridir.

Din: Filmde dine yönelik bir referans yoktur.

Simge-Marka: Filmde Sovyetler'in simgesi olarak Kızıl Yıldız kullanılır. Batılı tipin şapkasında İngiltere bayrağı vardır. Bunun dışında bir marka vs. kullanılmamıştır.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon yöntemiyle yapılmış bir çalışmadır. Sahnelerin arasında sanayileşen toplum, işleyen fabrikalar, çalışan işçiler ve devlet tahvili alan kişiler gerçek görüntüler olarak gösterilir. Slogan çok fazla kullanılır ve film bir marş eşliğinde ilerler.

5.2.1.4. Küçük Çinlilerin Maceraları (1928)

Yönetmen: Maria Benderskaya

Süre: 24'

Konu: Film, Çinli iki küçük çocuğun hikâyesine odaklanır. Çin'deki zor şartlardan ve sömürüden kaçan küçük çocuklar bir kutuya binerek denizlere açılır. Önce Afrika'ya sonra da ABD'ye giderler, fakat buralarda da sömürü ortamı ve ırkçılık vardır. Ardından son durak olarak Sovyetler Birliği'ne gelirler ve piyonierlerin arasına katılırlar.

Mekân: Filmde Sovyetler Birliği yaşanacak en ideal ülke olarak gösterilirken Çin, Afrika ve ABD sömürünün, ırkçılığın ve ötekileştirmenin olduğu yerler olarak tasvir edilir. Çin'de pirinç tarlaları, Afrika'da palmiye ağaçları, ABD'de gökdelenler mekânları

tanıtıcı unsurlar olarak kullanılır. Sovyetler Birliği’nde ise belirgin bir mekân tasvirinden ziyade bayrak ve piyonerler üzerinden tanıtım yapılmıştır.

Kişi-Karakter: Filmdeki karakterler genel olarak iyi-kötü, fakir-zengin karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Karakterleri şekillendiren iki temel unsur ırkçılık ve sömürgeciliktir. İki küçük çocuk ve babaları geleneksel kıyafetler giyen, fakirlik içinde yaşayan insanlardır. Çocukların hizmetçilik etmek için bırakıldığı adam ise Tom adında bir İngiliz’dir. Şişman, doyumsuz, anlayışsız bir tip olarak çizilir. Benzer şekilde resmedilen diğer kötü karakter ise Afrika’daki sömürgeci beyaz adamdır. Kendisi kral gibi tahtta taşınır ve yanlışlıkla tahttan düşünce kendisini taşıyanları kırbaçlar. ABD’deki karakter ise Mr. Smith adında bir beyaz Amerikalıdır. O da ırkçı bir tiptir ve çocukları “renkli” oldukları için kovar. Karakterler arasında -sınıf içi çatışma örneği olarak görülebilecek- bir de aşçı vardır. Çocuklara yardım eden diğer aşçıya göre şişman, sinirli ve anlayışsız bir profile çizilmiştir. Çocukları yaptıkları hatadan sonra döver ve yemek konusunda yapılan bir hatada çocukları hedef gösterir.



Şekil 10: Filmdeki Kötü Karakterler

Kostüm-Aksesuar: Filmdeki kötü karakterler belli stereotiplerle özdeşleştirilmiş kostümlerle resmedilmiştir. İngiliz adam takım elbise ve kravatla; Afrika’daki beyaz

adam kırbaç, ekose pantolon, şapka, çizme, kravat ve yandan asmalı çantayla; ABD'deki beyaz Amerikalı da fötr şapka, baston ve takım elbiseyle gösterilir. Çinli adam ve küçük çocuklar geleneksel kıyafetleriyle. Sovyetler Birliği'ndeki piyonerler de gene kendi kıyafetleriyle ve boyunbağlarıyla betimlenir.

Renk-Işık: Film siyah beyazdır. Kukla animasyonu olduğu için standart bir aydınlatma yapılmıştır. Özel bir ışık ya da renk anlatısı yoktur.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmdeki baba karakteri hamallık yaparken gösterilir ve küçük çocuklarına bakacak durumu yoktur. O yüzden onları bir İngiliz'in yanına hizmetçi olarak verir. Gene filmin başında Çin'de günlük yaşamda çalışan insanlar görülür. İngiliz Tom, aralarda çıkan yazılarda Çinlilerin "efendisi" olarak sunulur ve "Tom'u doyurmak için" söylemiyle birlikte tarlalarda pirinç eken çiftçiler gösterilir.



Şekil 11: Çin'deki İş Hayatına Yönelik Detaylar
Filmde Çin'in kendine özgü geleneksel iş yaşamından bazı kesitler kullanılmıştır.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde ırkçılık, sınıf ayrımı, sömürgecilik ve emperyalizm çerçevesinde bir anlatım oluşturulmuştur. Çin'deki sınıfsal durum, fakirlik ve çaresizlik İngiliz emperyalizmi üzerinden anlatılır. Çalışanları, İngiliz Tom'un önünde efendilerinin önünde eğilen köleler gibi resmedilir. Küçük çocuklar bile toplumda var olan eşitsizliği ve çaresizliği kanıksamıştır. Birbirlerini "Dünyada fakir insanların da olduğu ülkeler var. Onlar senin benim gibi çocukları dövmezler." diyerek telkin ederler. Çocuklar ülkelerini terk edip farklı diyarlara yola çıkarlar ve ilk durakları Afrika olur. Burada da sömürgecilik faaliyetleri sonucunda köleleştirilmiş siyahi insanlar görürler.

Daha sonra gittikleri ABD ise karşılaştıkları bir beyaz Amerikalının tabiriyle “her şeyin iyi ve kusursuz olduğu özgür ülke”dir. Fakat Amerikalı, onların “sarı ırk” olduğunu fark edince “Burası renkliler için değil” diyerek onları kovar. Küçük çocuğun itirazına da “Defol, seni pis Bolşevik!” diye cevap verir. Çocuğa karşı “Bolşevik” söylemi kullanması Sovyetler Birliği’nde oluşturulmaya çalışılan eşit, barış içinde yaşayan kozmopolit yapı algısına da bir gönderme olarak düşünülebilir. Nitekim çocuğun savunması oluşturulmak istenen bu algıyla paraleldir. Çocukların finalde Sovyetler Birliği’ne ulaşması da bir masalın son cümlesi edasıyla “Onlar denizin diğer tarafına giden bir yol buldu, nefes almanın serbest olduğu...” söylemiyle sunulur.

Din: Filmde dine yönelik bir anlatım yapılmamıştır.

Simge-Marka: Filmde herhangi bir marka kullanılmamıştır. Mekân tasvirleri belirli semboller üzerinden yapılır. Örneğin ABD’ye girişte Özgürlük Heykeli, Manhattan ve gökdelenler gösterilir. Sovyetler Birliği de bayrağın göndere çekilişi ve piyonerler üzerinden betimlenir.

Görsel Dil-Teknik: Film bir kukla animasyonudur. Bazı sahnelerde gerçek görüntüler de kullanılmıştır. Kukla animasyonu olduğundan dolayı sahnelemeler genellikle geniş plan ölçeğinde yapılmış ve çok fazla kesilmemiştir. Sessiz bir filmidir ve aralarda senaryoyu anlaşılır kılacak yazılar çıkar.

5.2.1.5. Siyah ve Beyaz (1932)

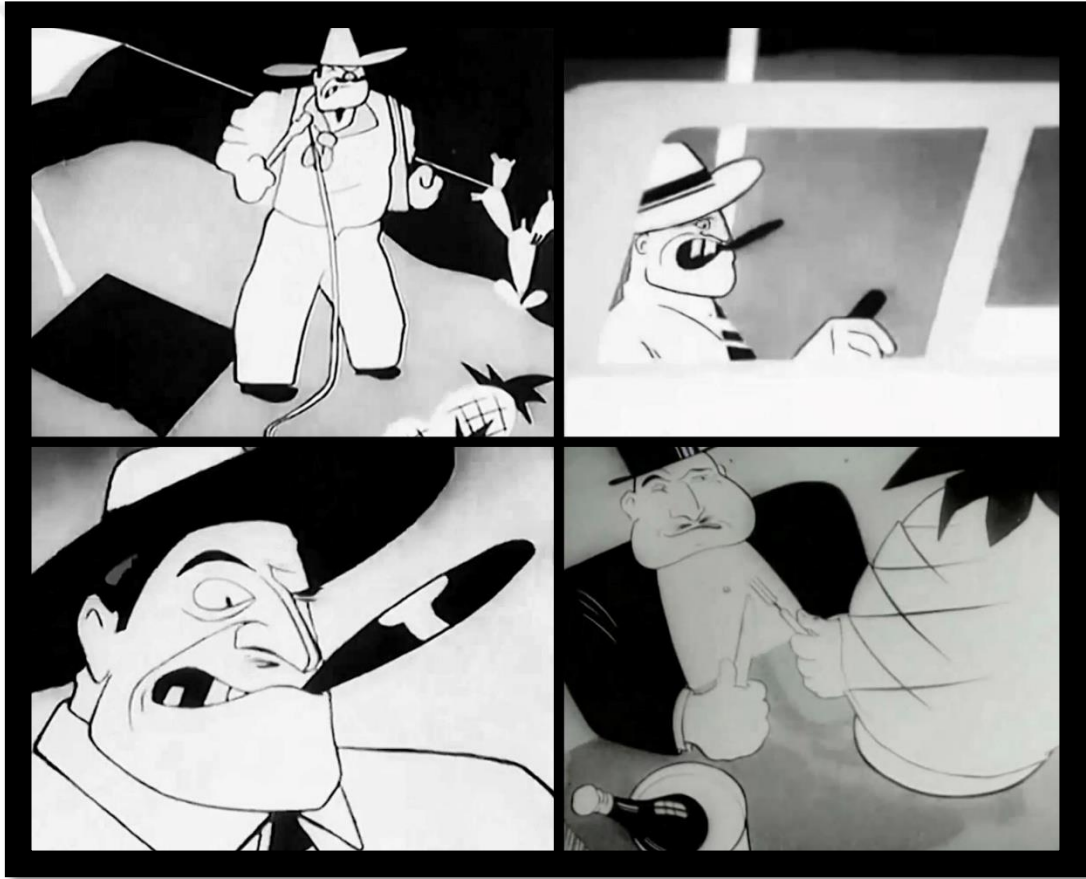
Yönetmen: Ivan Ivanov-Vano – Leonid Amalrik

Süre: 7’14’’

Konu: Film, ABD’de köleliğin hala devam ettiğini vurgulayarak beyazların siyahlar üzerinde kurduğu baskıyı ön plana alır.

Mekân: ABD-SSCB karşıtlığı kurulmuştur. Filmin büyük çoğunluğu ABD topraklarında geçmesine rağmen finalde daha mitsel bir mekân tasviriyle SSCB gösterilmiştir. Mekânda yazan “Lenin” yazısı da mekânın SSCB olduğunu nitelemek içindir.

Kişi-Karakter: Siyah-Beyaz, İyi-Kötü, Tembel-Çalışkan, Zengin-Fakir karşıtlıkları kurulmuştur. Beyazlar daha lüks içinde yaşarken siyahlar fakirlik içindedir. Tarlalarda çalışırlar ve eziyet görürler. Hapishanelere atılan, idam edilen de gene siyahlardır. Beyazlar ise hükmeden, kollayan, dayak atan kişiler konumundadır. Tek istisna şişman bir siyahidir. O da elinde bir haçla diğer siyahları kutsamaktadır. Şişman olması ile diğer siyahilerden ayrılır ve dini kullanarak onları kanaatkâr olmaya zorlar. Böylece beyaz adamlarla işbirliği yapar ve bunun karşılığında ondan yiyecek alır. Fiziki özellik olarak beyazlar daha köşeli ve mizacı daha sert çizilmiştir. Siyahiler ise daha yuvarlak formlarda ve daha birbirinden ayırt edilemez durumdadır.



Şekil 12: Filmdeki Kötü Karakterler

Kostüm-Aksesuar: Siyahlarda daha geleneksel işçi ve çiftçi kıyafetleri varken beyazlar daha karakteristik çizilmiştir. Çiftçileri kontrol eden beyaz adam kovboy şapkası, yelek,

pantolon ve puroyla çizilirken, lüks arabasıyla seyahat eden beyaz adam fötr şapka, puro, baston, çizme, eldiven, kravat ve takım elbiseyle resmedilir.

Renk-Işık: Film, siyah beyazdır. O yüzden özel bir renk kullanımı göze çarpmaz. ABD sahneleri gün ışığında çekilmiş ve aydınlıktır. Finalde gösterilen SSCB tasvirinde ise tek kaynaktan aydınlatılmış daha atmosferik bir ortam oluşturulmuştur. Bu da mekânın mitsel durumuna katkı sağlar.

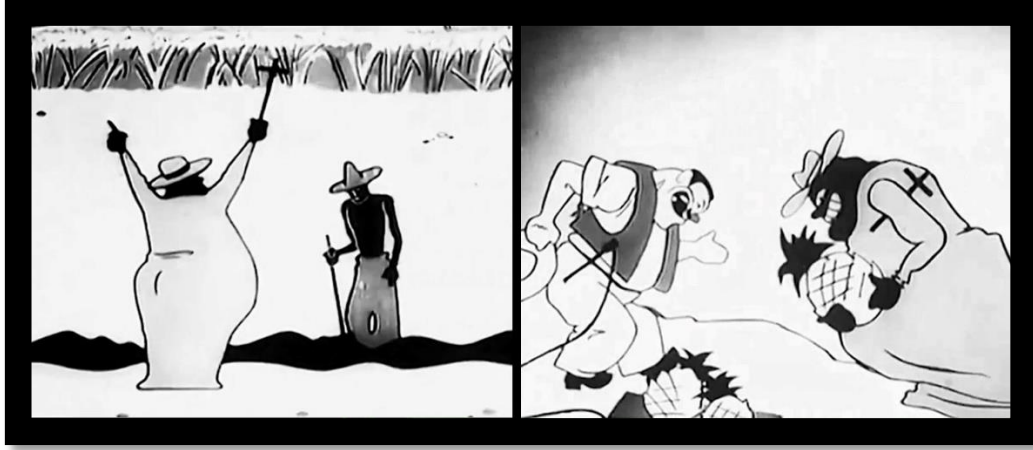


Şekil 13: Filmde Oluşturulan Batı-Doğu Mekân Karşıtlığı

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde siyahlar bulaşık yıkarken, ayakkabı boyarken ve tarlada çalışırken gösterilir. Tarladaki çiftçileri kontrol eden beyaz adam ise yatar ve çiftçileri kırbaçlamak için ayağa kalkar. Lüks arabası olan beyaz adam ise oturduğu zengin muhitte ve arabasında gösterilir. Ne iş yaptığına yönelik bir detay yoktur.

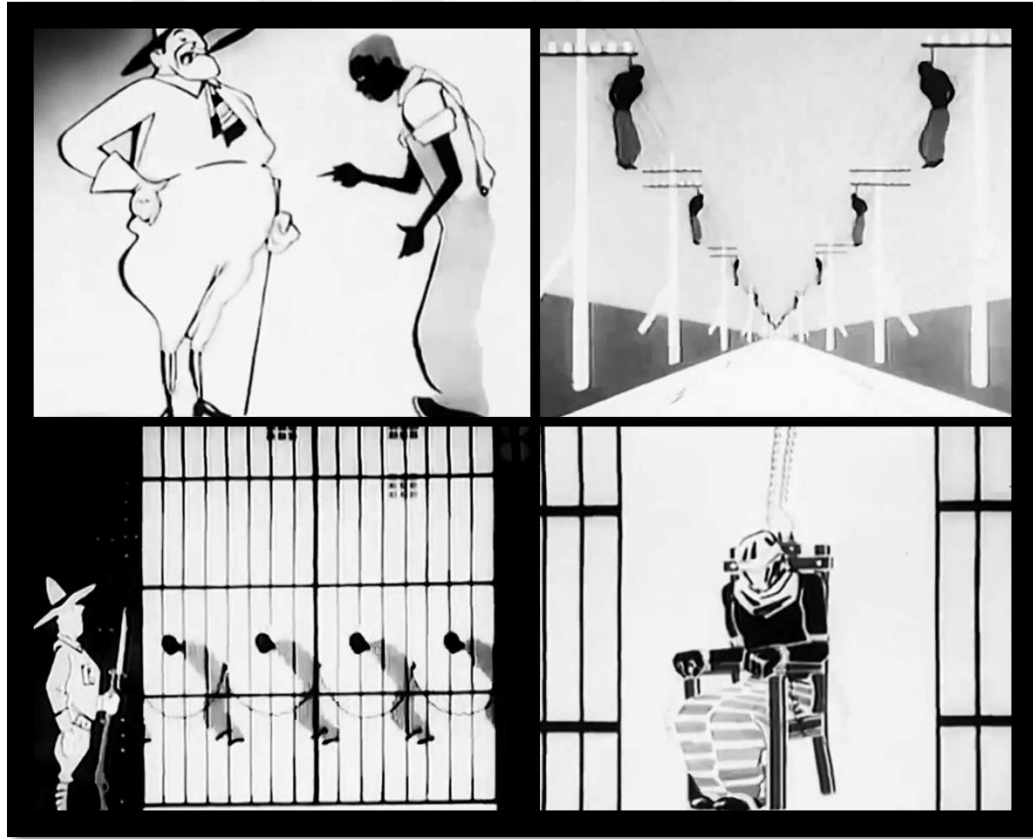
Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde ABD ve SSCB karşıt unsur olarak kullanılır. Batıda köle gibi çalışan ve ırkçılığa maruz kalan siyahlar zor şartlarda yaşarken, hapse atılan ve idam edilen de hep onlar olarak resmedilir. Beyaz adamın lüks aracında cam süsü olarak boynundan ipe asılmış bir çocuk figürü kullanması da filmi özetleyen bir detaydır.

Din: Elinde haç taşıyan şişman siyahi adam üzerinden dinin, çalışanları daha kanaatkâr kılması için kullanıldığına vurgu yapılır. Ayrıca adamın dini çıkarı için kullandığı ve yaptıkları karşılığında rüşvet aldığı da gösterilir.



Şekil 14: Din Adamı Tasviri

Filmde siyahi bir din adamı kullanılmıştır. Çalışanları kanaatkâr olmaya zorlayan bu adam yaptıklarının mükâfatı olarak da yemek alır.



Şekil 15: Siyahilere Yapılan Zulümlerin Tasviri

Filmde siyahiler daima sömürülen taraf olarak resmedilirken beyazlar hükmedici, acımasız ve hoşgörüsüz olarak çizilir.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon tarzında yapılmıştır; fakat geçişler ve planlar ağırlıklı olarak tek bir kareden oluşur. Bu nedenle limitli animasyon örneğidir. Planların ve hareketlerin çoğu tekrarlı hareketlerdir. Sahne geçişleri çoğu yerde birbirine hareket bakımından özdeş olabilecek nesnelerle yapıldığı için filmin ritmi arttırılmış ve ortalama plan süresi de kısa tutulmuştur. Böylece hareket azlığından oluşan ritim düşüklüğü sık plan değiştirilerek verilmeye çalışılmıştır.

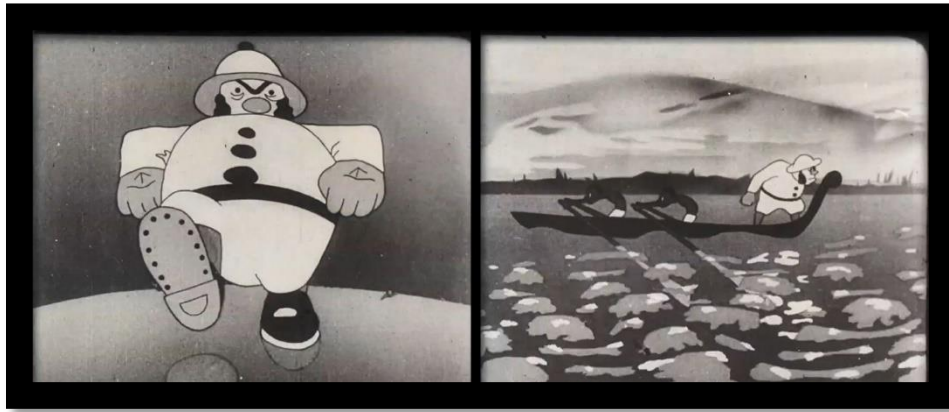
5.2.1.6. Murzilka Afrika'da (1934)

Yönetmen: Semen Guetsky / Yevgeny Gorbach

Süre: 11'

Konu: Film iki piyoner çocuğun Afrika'da zulüm gören siyahi bir çocuğu kurtarmasını anlatır.

Mekân: Filmde iki mekân vardır. İlki Sovyetler Birliği'nde deneysel hava araçları yapan bir piyoner kulübüdür. Sovyetler Birliği teknolojinin oldukça gelişmiş olduğu bir yer olarak tasvir edilmiştir. İkinci mekân ise Afrika'dır. Tam olarak belli bir yer belirtilmese de siyahilerin gemilere mal yüklediği gösterilir. Mekân tasvirinde palmye ağaçları ve kaplan kullanılmıştır.



Şekil 16: Filmdeki Kötü Karakter

Kötü karakter yük taşıma, kürek çekme gibi sahnelerde siyahileri kullanır.

Kişi-Karakter: Filmde Murzilka ve Meika adında iki piyoner çocuk vardır. Bu iki karakter zeki ve cesur olarak öne çıkarılmıştır. Bir uçak yaparken gösterilirler. Filmdeki kötü

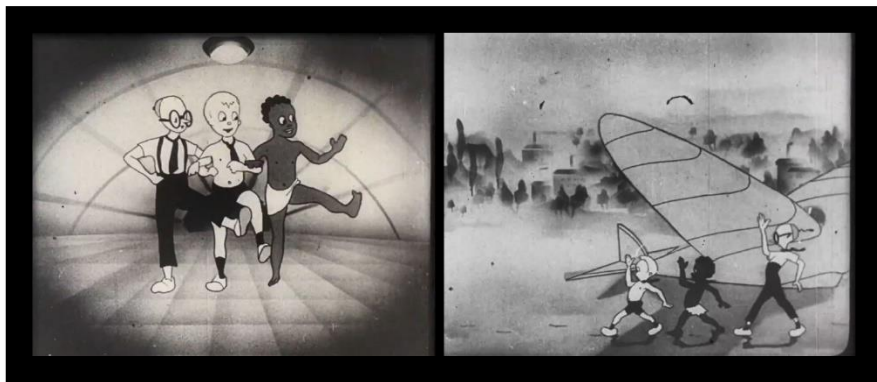
karakter ise sömürgeci şişman bir Batılı olarak çizilmiştir. Siyahileri zor şartlarda çalıştıran, onlara zulmeden, anlayışsız bir tiptir. Filmin takip sahnesinde bir kayıkta iki siyahiye kürek çektirirken görülür. Siyahi çocuk yanlışlıkla taşıdığı malı düşürünce onu cezalandırmak için saçından sürükler ve bir çadıra kilitler. Filmin finalinde de kötü adam cezalandırılır ve bir timsah tarafından yenir. Kurtarılan siyahi çocuk da iki piyonerle birlikte Sovyetler Birliği'ne döner ve o da bir piyoner olur.

Kostüm-Aksesuar: Filmdeki kötü karakter fötr şapkalı, sakallı, elinde kırbaç olan bir tiptir. Piyonerlerin ise boyunbağları vardır. Afrika'dan gelen siyahi çocuğa da bir boyunbağı verilir ve o da bir piyoner olur.

Renk-Işık: Film siyah-beyazdır. Mekânlar tamamen aydınlık bir şekilde oluşturulmuştur. Bu nedenle ışığa ya da renge yönelik özel bir anlatım yoktur.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına ya da ekonomiye yönelik bir anlatım yoktur.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Film, hikâyesini Afrika'daki sömürgecilik üzerine kurmuştur. Batılı sömürgeci bir tip Afrika'ya gelerek buradaki malları siyahilere taşıttırarak gemilere yükletir. Bu durumu piyoner dergisinde gören iki küçük çocuk da var olan sömürgeci düzeni bozmak ve zulmü durdurmak için Afrika'ya gider. Siyahi çocuğun da bir piyoner olması, piyoner selamı yapması ve boyunbağı takması önemlidir, çünkü bu durum Sovyetler Birliği'nin ön plana çıkarmaya çalıştığı barış ortamını ve ırk ayrımı yapmadan birlik olma çağrısını destekler.



Şekil 17: Irkçılık Karşıtlığı

Filmde piyonerlerle siyahi çocuk arasındaki arkadaşlığa vurgu yapılır.

Din: Filmde dini bir gönderme yapılmamıştır.

Simge-Marka: Filmde çocukların Afrika'daki olayı öğrendikleri dergi Sovyetler Birliği'nde o dönem düzenli olarak çıkan Piyoner (Пионер) dergisidir.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon tarzında tam animasyon olarak oluşturulmuştur. Çoğu sahnede döngüler (loop) kullanıldığı için pek çok aksiyon tekrara düşmüştür. Sahnelerdeki hareket akıcılığı iyi olsa da bazı yerlerde keskin perspektif geçişleri yapılmıştır.

5.2.1.7. Mashenka'nın Gösterisi (1948)

Yönetmen: Mstislav Pashchenko

Süre: 9' 11''

Konu: Film, doğum gününde siyahi bir oyuncak bebek hediyesi alan Mashenka'nın bebeği mutlu etmek için oyuncaklarıyla birlikte bir gösteri düzenlemesini anlatır.

Mekân: Filmdeki mekân Sovyetler Birliği'dir. Mekân karşıtlığı ise ABD üzerinden yapılır ve "Tom'un yaşadığı yer" söylemi ABD'ye referans verir. Çocuk, annesine "Anne, küçük siyahi Tom niye üzgün?" diye sorar. Ardından da devam eder: "Aaa, evet hatırladım. Sen siyahiler hakkında konuştuğunda hayatlarının ne kadar zor olduğunu anlatmıştın. Tom'un da muhtemelen zor bir hayatı olmuştur."

Kişi-Karakter: Filmde karakterler arasında iyi-kötü karşıtlığı kurulmamıştır. Filmdeki ana karakter küçük bir kız çocuğu olan Mashenka'dır. Duyarlı, sevecen bir çocuk olarak tasvir edilir. Diğer karakter ise annedir ve o da çocuğuna siyahi bir oyuncak bebek alacak kadar ve ona siyahiler hakkında bilgi verecek kadar duyarlı olarak resmedilmiştir. Oyuncak bebek Tom ise kendi ırkının yaşadıkları altında ezilmiş bir profil çizer. Bir sahnede bir oyuncak maymunu kurtarıken gösterilir ve böylece onun da ne kadar duyarlı olduğunun altı çizilir.

Kostüm-Aksesuar: Filmde belirgin bir kıyafet anlatısı yoktur.

Renk-Işık: Film gerçekçi bir atmosferde sunulmuştur ve özel bir renk ya da ışık anlatısı yoktur.



Şekil 18: Filmdeki Siyahi Çocuk

Filmde siyahi çocuk, diğer oyuncular tarafından dostça karşılanır ve hemen kabul görür.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına ya da ekonomiye yönelik bir atıf yapılmamıştır.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Film, ABD’deki ırkçılığa gönderme yaparak anti-Amerikan propagandanın bir örneğini sunar. Sovyetler Birliği, herkesin eşit ve mutlu yaşadığı bir ülke olarak tasvir edilir. Mashenka’nın söylediği şarkıda “zavallı bebek Tom, kendi ülkesinde üzgün olmaya alışmış, o şimdi Mashenka’yla yaşıyor ve artık mutlu...” sözleri geçer.

Din: Filmde dine yönelik bir anlatı yoktur.

Simge-Marka: Filmdeki balonun üzerinde kırmızı bir yıldız kullanılmıştır.

Görsel Dil-Teknik: Film geleneksel animasyon prensibiyle oluşturulmuş bir rotoskoptur. Mashenka ve annesi canlı oyuncuların hareketleri üzerinden yapılan çizimlerle oluşturulmuştur. Filmin neredeyse tamamında müzik kullanılmıştır ve bu nedenle müzikal film statüsüne de alınabilir.

5.2.1.8. Ambulans (1949)

Yönetmen: Lamis Bredis

Süre: 10’ 14’’

Konu: Film Mr. Boa adındaki bir yılanın tavşan köyüne yardım yapmasını konu alır. Mr. Boa her tavşana yedi tane yeni post vaadiyle köye gelir ve köydeki yaşamı değiştirir.

Mekân: Filmdeki mekân kendi halinde tavşanların yaşadığı bir orman köyüdür. Mr. Boa, köye etrafına reklam panoları saçan bir ambulansla gelir ve böylece orman reklam panolarıyla dolar. Mr. Boa'nın Boa-Street adında bir yerden geldiği söylenir. Buradan Wall Street'e ve ABD'ye bir gönderme yapılmıştır. Filmin Marshall yardımlarının bir alegorisi olduğu düşünüldüğünde mekân karşıtlığının ABD-Doğu Avrupa üzerinden kurulduğu söylenebilir.

Kişi-Karakter: Filmdeki karakterler üzerinden iyi-kötü, akıllı-saf karşıtlıkları oluşturulmuştur. Filmdeki ana karakter tavşan Tottie'dir. Sevdği kızla evlenmek ister, fakat kız Tottie'yi postu eski olduğu için reddeder. Mr. Boa'nın yardımcıları da bu noktada devreye girerek “fakir tavşanları evlilik mevsimine hazırlama” söylemiyle başlar. Mr. Boa tam bir kapitalist iş adamıdır. Yardım yapmak için geldiği mekânda her yere renkli reklam panoları yerleştirir. Halkın güvenini kazanmak için içlerinden Tottie'yi örnek olarak seçer ve kendi yanına da muhafız olarak tavşanların çok korktuğu iki tane kurt alır. Mr. Boa ve kurtlar arasında tavşanları yeme konusunda bir süre beklemeleri üzerine bir anlaşma vardır. Mr. Boa istediklerini elde edince tavşanları kurtlara bırakır. Filmde Tottie karakteri üzerinden bir karakter dönüşümü yaratılmıştır. Başta saf ve masum bir karakterken olaylardan sonra akıllanır ve Mr. Boa'nın yeni planlarına kanmaz. Filmdeki bilge karakterler olarak da iki tane kirpi vardır. Baştan sona Mr. Boa'nın yapmaya çalıştıklarına karşı olan bu iki tipin aslında hep haklı olduğu filmin sonunda anlaşılır.



Şekil 19: Mr. Boa ve Kurtlar

Kostüm-Aksesuar: Mr. Boa karakteri fötr şapkalı, papyonlu ve puro içen bir tiptir. Kurtlar da Mr. Boa'nın yanında çalışmaya başlayınca beyaz papyon takarlar. Filmin sonuna doğru kurtlar da puro içerken gösterilir.

Renk-Işık: Filmde özel bir renk ya da ışık anlatımı yoktur.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde Mr. Boa kapitalist bir iş adamı kimliğiyle yer alır. Öncelikle tavşanlara yedi adet post verme vaadi verir ve örnek olarak da seçtiği Tottie'ye kışlık bir post giydirir. Bunu gören diğer tavşanlar da kendi postlarını bırakarak Mr. Boa'nın verdiği yazlık postları giyer. Daha çok hakları olduğunu düşünerek buna aldırış etmezler, fakat kış gelince üşümeye başlarlar. Mr. Boa bir anda diğer post haklarını iptal eder ve eski postlarla birlikte ortadan kaybolur. Bu durumda tavşanlar ortada kalır.



Şekil 20: Kapitalizm Göndermeleri

Filmde köye yapılan yardımların karşılığı olarak her yere reklam panoları yerleştirilir. Ayrıca tavşanlara doğal havuç yerine havuş konserve hediye edilir.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Film ABD'nin İkinci Dünya Savaşı sonrasında Doğu Avrupa ülkelerine yaptığı Marshall yardımlarına bir gönderme niteliğindedir. Filmde Mr. Boa bir yazlık post karşılığında hem köyü reklam tabelalarıyla donatarak tüketim toplumunun önünü açar, hem de tavşanların eski değerli postlarını alır. Küçük tavşanlara yapılacak havuç konserve yardımı da o dönem ABD'nin yaptığı bu tarz yardımlara bir göndermedir. Tottie'nin mağdur durumundaki tavşanlara da kışlık post verme isteğini "burada herkes eşit olmalı" diyerek kabul eder ve Tottie'nin kışlık postunu da elinden alır.

Din: Filmde dini bir referans yoktur.

Simge-Marka: Mr. Boa'nın koltuğunun üzerinde dolar işareti vardır.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyonla üretilmiştir. Karakterler özgün hareketlere sahip olarak modellenmiş ve hareketlendirilmiştir.

5.2.1.9. Bay Wolf (1949)

Yönetmen: Viktor Gromov

Süre: 10'

Konu: Filmde, Wall Street'in önemli iş adamlarından biri olan Bay Wolf iş hayatını bırakarak bir adaya yerleşmeye karar verir. Ailesini de yanına alan adam silahların olmadığı, güvenli bir bölgede yer alan ve adının "Barış" olduğu bir adaya gider. Bu adada şans eseri petrol keşfedilince hem Bay Wolf hem de başka insanlar petrolü sahiplenmeye çalışır ve aralarında savaş başlar.

Mekân: Filmin giriş kısımlarında mekân ABD'dir. Yüksek binalar, ışıltılı tabelalar, insan ve araç kalabalığı resmedilir. Karanlık bir atmosfer oluşturulmuştur. Ardından gelinen Barış Adası ise herhangi bir referansı olmayan standart bir adadır. Filmde Sovyetlere mekânsal anlamda bir referans yoktur.

Kişi-Karakter: Bay Wolf zengin, kapitalist, Wall Street'in önde gelen iş adamlarından biridir. Eşi, kızı ve oğlu da filmde yer alır. Petrolün bulunmasıyla birlikte aile üyeleri bile birliklerini kaybederek bireyselleşir ve petrol kuyusuna kendi isimlerini vermeye çalışır. Gazetecilerin de Sovyetlerin gözünde orta sınıf Amerikalıları temsil ettiği söylenebilir; çünkü petrol devreye girince hemen kapitalist tarafları gün yüzüne çıkar ve vahşileşirler. Fiziki olarak da gazeteciler daha sert mizaçlı çizilmiştir.

Kostüm-Aksesuar: Bay Wolf takım elbise, papyon, şapka kombiniyle Sovyetlerin genel olarak çizdiği kapitalist Amerikalı formuna uyar. Aile üyeleri de şapka, güneş gözlüğü vb. detaylarla resmedilir.



Şekil 21: Filmdeki Mekân Tasviri

Filmin ABD’de geçen bölümü gece ve karanlık bir atmosferde geçer. Ada sahneleri ise aydınlıktır, fakat petrol bulunduktan sonra gene karanlık bir atmosfer oluşur.

Renk-Işık: ABD sahneleri karanlık atmosferde çizilirken ada sahneleri gündüz ortamında resmedilmiştir. Petrol bulunduktan sonra ise filmin sonuna doğru hava kararmaya ve atmosfer değişmeye başlar.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde Bay Wolf, Wall Street referansı ile gösterildiği için banker bir iş adamıdır. Bu da emek bazlı değil borsa vs. bazlı zengin olmasına bir gönderme olarak düşünülebilir. Gazeteciler de kendi kazancının peşinde normal vatandaşlar olarak çizilirken petrolün devreye girmesiyle birden canavarlaşıyor.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde, ABD toplumunun ne kadar kapitalizm içinde boğulduğunun altı çizilmiştir. SSCB’ye doğrudan bir referans olmasa da ABD’nin bu ölçekte kapitalist ve petrol bağımlısı olarak çizilmesi –dönemin tarihsel referansları da göz önüne alınırsa- SSCB’yi tam tersi kutba koyarak seyircinin gözünde olumlar. Film, yeni bir savaşın beklendiği bir ortamda geçer. Orduya ve silahlara büyük yatırımlar

yapılır. Filmin girişinde ABD'nin yüz tonluk atom bombası taşıyabilen yeni bir bombardıman uçağı yaptığı haberi vardır ve bunun üzerine Bay Wolf –filmin ilerleyen sahnelerine de referansla- dünyanın artık çıldırdığını söyler. Şirketini kapatır ve ailesini de yanına alarak bir adaya yerleşeceğini, buna neden olarak da toplumun şeytani taraflarını değiştiremeyeceğini ve artık her şeyi arkasında bırakarak insanların ormandaki kurtlar gibi olduğu ve sürekli birbirlerini vurduğu bu toplumdan ayrılacağını açıklar. Kan görmeye ve korkuya dayanamayacağını söyler ve hem yolculuk yaptığı yatta hem de adada silahları yasaklar.



Şekil 22: Kötü Karakterler
Filmdeki kötü karakterler adada petrol olduğunu duyan gazetecilerdir.

Din: Filmde Bay Wolf adada petrol olduğunu keşfetmeden hemen önce İncil okurken görülür. Luka İncili'nde İsa'nın Doğumu kısmında yer alan "...yeryüzünde barış,

insanlarda iyi niyet.” sözlerini okuduktan sonra adadan petrol fışkırmaya başlar. Petrolü altın şelalesi gibi gören Bay Wolf, İncil’i fırlatıp atar.



Şekil 23: Petrolün Keşfi

Bay Wolf İncil okurken adada petrol olduğunu keşfeder ve İncil’i fırlatıp atar.

Simge-Marka: Filmde Bay Wolf, Wall Street’te çalışan önemli bir iş adamıdır.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon yöntemine göre yapılmıştır ve tam animasyondur.

5.2.1.10. Yabancı Ses (1949)²⁷⁶

Yönetmen: Ivan Ivanov-Vano

²⁷⁶ Bu filmdekine benzer bir anlatım 1937 tarihli Soyuzmultfilm yapımı *Halkın Favorisi* (Любимей публики) filminde de vardır. *Halkın Favorisi*’nde çingene motifleri ve fokstrot dansı yerine geleneksel halk sanatı ve müziği ön plana alınır ve onun propagandası yapılır. Ayrıca müziğin maddi çıkarlar için kullanılması üzerine bir didaktik anlatım da vardır, fakat bu filmdeki kadar keskin bir karşıtlık kurulmadığı için hiciv türünde değerlendirilip propaganda filmleri arasına alınmamıştır.

Süre: 9'

Konu: Kuşların huzur içinde yaşadığı ve bülbüllerin güzel sesleriyle şarkı söyledikleri bir ormana yabancı diyarlardan bir saksağan gelir. Bu kuş bülbülün sesini çok demode bulur ve artık yeni tarz şarkıların popüler olduğunu söyler. Ormanda bir konser düzenler ve caz müzik yapmaya başlar. Durumdan hiç hoşlanmayan orman halkı kuşu kovar ve bülbül eşliğinde huzurlu hayatlarına devam eder.

Mekân: Filmdeki mekân bir ormandır. Filmin anlatısından anlaşılacağı üzere bu orman SSCB'dir. İnsanların geleneksel değerleriyle yaşadığı huzur içinde bir yerken yabancı ülkelerden ormana geri dönen bir kuş kendisiyle birlikte farklı bir kültür de getirir. Yabancı ülke olarak kastedilen caz müzikten de anlaşılacağı gibi ABD'dir.²⁷⁷ Bu şekilde ABD modernini temsil ederken SSCB gelenekseli temsil eder ve filmde geleneksel-modern çatışması oluşturulur.

Kişi-Karakter: Öne çıkan karakter yabancı ülkelere gelen kuştur. Giyimi kuşamı süslüdür, yürüyüşü havalıdır ve yukarıdan bakan bir tavrı vardır. Ormandaki kuşlar ise çok ön planda değildir. Genellikle tek tip oluşturulmuştur ve ortak hareket edip ortak tepkiler verirler. Aralarında yaşlı ve genç tipler olsa da çok ön plana çıkmazlar. Burada bireyci-toplumcu karşıtlığı da oluşturulmuştur.

Kostüm-Aksesuar: Ormandakiler kendi hallerinde kuşlar olarak görülürken yabancı olan kuş takılar takan süslü bir kuş olarak resmedilir. Vücuduna ekstra tüyler bağlamış, boynuna, kulağına ve kuyruğına çeşitli süsler geçirmiştir.

Renk-Işık: Filmde rengin ve ışığın anlatımda özel bir yeri yoktur.

²⁷⁷ Caz, rock ya da pop müziğin ABD ile özdeşleştirilerek olumsuzlanması durumu 1960'larla birlikte ortadan kalkmaya başlar. Örneğin 1969 yapımı *Bremen Mızıkacıları* (Бременские музыканты) filminde medyada gösterilmeyen ve mesafeli durulan rock müzik, moda, hippiler ve başka kültürel trendler kullanılır. Aslında İkinci Dünya Savaşı'nın öncesinde Disney filmlerinin o dönemki etkisiyle oluşturulan Soyuzmultfilm yapımı *Gürültülü Yüzme* (Шумное плавание) (1937) filminde de caz müzik kullanılmıştır. Filmin müzikal yapısı da Batılı tarzdadır.



Şekil 24: Geleneksel-Modern Çatışmasındaki Karakterler
Çatışma, geleneği temsil eden ve halk tarafından çok sevilen bir karakterle modernı temsil eden ve halktan destek alamayan bir karakter arasındadır.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde çalışma hayatına yönelik bir gönderme ya da anlatım yapılmamıştır.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde muhafazakâr topluma gönderme yapılır ve ormandaki kuşlar toplumdaki bireyler olarak yenilikten ziyade kendi değerlerine sadık olarak gösterilir. Bir sahnede bülbül şarkı söylerken kendi de ona eşlik etmek isteyen bir küçük kuş, ebeveyni tarafından dövülür ve sesi kesilir. Filmde yenilik olarak sunulan müziktir; fakat karşıt unsur olarak sunulan caz müziğinin filmdeki sunumu kaba ve absürttür. Dinleyiciler bu müziğe “gıcırıtı” ve “gürültü” gibi söylemlerde bulunur ve konser sırasında saksâğanı ısıklılar.

Din: Filmde dine yönelik bir referans kullanılmamıştır.

Simge-Marka: Filmde herhangi bir markaya ya da simgeye yönelik detay yoktur.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon tekniğiyle üretilmiştir ve tam animasyondur. Bu anlamda animasyon teknik kapasitesi olarak Walt Disney’in aynı dönemdeki animasyonlarıyla yarışabilir kapasitededir ve 1930’lardaki örneklerle göre animasyon tekniğinde gözle görülür bir kalite farkı görülür.

5.2.1.11. Malchish-Kibalchish'in Hikâyesi (1958)

Yönetmen: Alexandra Snezhko-Blotskaya

Süre: 21' 18''

Konu: Film, Nipper Pipper takma isimli bir küçük çocuğun Batılı kapitalistlere karşı ülkesini korumasını ve Kızıl Ordu'nun askeri sırrını sakladığı için öldürülmesini konu alır.

Mekân: Filmdeki mekân Sovyetler Birliği'dir. Mekânsal bir karşıtlık oluşturulmamıştır. Filmin hikâyesi daha çok işgalcilerle onlara karşı ülkelerini savunan halkın arasında geçen bir mücadele özelinde tutulmuştur.

Kişi-Karakter: Filmdeki karakterler üzerinden iyi-kötü, cesur-korkak, vatansever-hain karşıtlıkları oluşturulmuştur. Ana karakter Nipper Pipper'dir. Cesur, lider ve vatansever bir profil çizer. Nipper Pipper'in yaş grubundan başka bir çocuk daha vardır ve bu çocuklar arasındaki kötü karakter olarak sunulur. Şişman olarak çizilen bu karakter ağaçlara ve canlılara zarar verir. Filmin sonunda da dış güçlerle işbirliği yapar ve ülkesine ihanet eder. Bunun karşılığında da ödül için yemek alır. Bunların dışında filmin kötü karakterleri üç tane komutanla onların bağlı olduğu -filmde "şef burjuva" olarak geçen- kapitalist adamdır. Şişman, zengin bir profildedir. Altındaki komutanlar da karikatürize edilerek şişman, uzun-zayıf ve kısa-gözlüklü görünüşlerle çizilmiştir. Şişman olan Nazileri, kısa-gözlüklü olan da Japonları temsil eder.

Kostüm-Aksesuar: Nipper Pipper'in kafasında üzerinde Sovyet yıldızı olan bir şapka vardır. Kapitalist adam takım elbiseli, papyonlu, silindir şapkalı ve puro içerken gösterilir. Uzun-zayıf adamın piposu, kısa-gözlüklü adamın da kılıcı vardır.

Renk-Işık: Filmde Rus avangardından öykünen renk çeşitlilikleri ve tonları vardır. Gökyüzü, toprak vs. için gerçekçi renklerden ziyade belli bir renk armonisinde renk çeşitleri kullanılmıştır. Nipper Pipper ve Sovyetleri temsil eden diğer unsurlar -tank, asker vb.- kırmızı tonlarda resmedilmiştir.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde, dış güçlerin ister Batılı olsun ister Doğulu olsun tek bir kaynağa -yani kapitalizme- bağlı oldukları gösterilir. Kapitalist adam kendine ait, etrafta

para çuvallarının olduğu bir mekânda yaşar ve tahtta oturur. Üç komutan kapitalist adamın önünde -sanki kralmış gibi- eğilir ve saygı gösterir. Kapitalistin huzurundan ayrılırken bile ona sırtlarını dönmezler.



Şekil 25: Filmdeki İyi ve Kötü Karakterler

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmin girişinde “Bu film Şanlı Leninist Komsomol’a adanmıştır” yazısı çıkar. Filmdeki düşmanlara yönelik köylülerin ve askerlerin söylemleri “lanet olası beyaz burjuvalar” ya da “lanet burjuvalar” çerçevesindedir. Filmde geçen bir şarkıda da “Kızıl Yıldız için burjuvayı devir” söylemi yer alır. Filmde belli bir dönem göndermesi yoktur ve dış güçleri temsil eden üç komutan da üç farklı düşmanı temsil eder. Kızıl Ordu gelene kadar köylüler kendileri düşmana direnir. Nipper Pipper’in de önce babası, sonra abisi en son da kendisi düşmana karşı savaşmak için cepheye gider. Küçük çocuk Sovyet vatanseverliğinin bir sembolüdür ve ülkesiyle ilgili gizli bir sırrı düşmana vermediği için idam edilir.

Din: Filmde dini bir anlatı yoktur.

Simge-Marka: Filmde Sovyet yıldızı çoğu yerde ve özellikle Nipper Pipper’in şapkasında görülür. Şişman komutanın üzerinde çok büyük bir demir haç vardır.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyonlar çizilmiştir, fakat çizgi tarzı ve bütünlüğü sade ve özgündür. Karakter modelleri birbirlerini tekrar etmez ve her biri için özel karakter hareketleri tanımlanmıştır.

5.2.1.12. Okuyun ve Paris ile Çin’e Gidin (1960)

Yönetmen: Theodor Bunimovich / Anatoly Karanovich

Süre: 9’ 36’’

Konu: Film, bir grup piyonerin dünyanın çeşitli yerlerine gitmesini ve buralara barış götürmesini ele alır.

Mekân: Filmde Moskova ve Kremlin Sarayı dünya komünistleri için bir mabet gibi sunulur. Piyonerler buradan önce uçakla Paris’e, sonra gemiyle ABD’ye -yani filmdeki söylemle “New York Rüyası”na-, daha sonra gene gemiyle Japonya’ya ve Çin’e ulaşırlar. Gittikleri yerlerde mekânları temsil eden sembolik binalar yer alır. Filmdeki karşıtlık Sovyetler Birliği ve ziyaret edilen bu ülkeler arasında kurulmuştur. Barışın ve dünyanın merkezi konumundaki Moskova diğer ülkelere barış ve kardeşlik götürür.

Kişi-Karakter: Filmde dünyayı dolaşan üç piyoner başroldedir. Onların dışındaki karakterler ise araç olarak kullanılır ve devamlılıkları yoktur. Piyonerlerin ikisi erkek birisi kadındır. Paris’te yardım ettikleri kişi, bir otelde bavulları taşıyan ve hata yaptığı için patronundan dayak yiyen bir çocuktur. Gene Paris’te çalışmak zorunda kalan çocuklarla oyuncaklarıyla oynayan zengin çocukları arasında bir karşıtlık kurulur. ABD’de ise ırkçılık üzerinden bir anlatım yapılır ve biri beyaz diğeri siyah iki çocuğa yardım edilir. Büyük Okyanus’taki adalardan geçerken yerli halkın sömürülmesine şahit olurlar. Burada beyaz giysileriyle ve silahıyla bir Batılı tip vardır. Çin’e geldiklerinde ise bir sevgi seliyle karşılaşırlar ve üzerinde “Dünya Kardeşliği” yazan pankartlar eşliğinde ülkelerine dönerler.

Kostüm-Aksesuar: Piyonerler üniformaları ve kırmızı boyunbağlarıyla resmedilmiştir. Düşman tasviri ise gazeteler üzerinden yapılan giriş anlatısında gösterilen kapitalist

tiplerdir. Bunlar silindir şapkalı, papyonlu, takım elbiseli ve sert mizaçlı olarak resmedilmiştir. Bunların dışında belirgin bir kötü tasviri yapılmamıştır.



Şekil 26: Filmdeki Kapitalist ve Sömürgeci Batılılar

Renk-Işık: Film renkli kağıtlardan ve fotoğraflardan harmanlanmış bir kolaj çalışmasıdır. Bu nedenle ışığa yönelik bir anlatım yoktur. Oluşturulan tarzda ve renk tercihlerinde Rus avangardı etkisi görülür.



Şekil 27: Irkçılık Karşıtlığına Yönelik Bir Sahne

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde Sovyetler Birliği dışındaki ülkelerdeki fırsat eşitsizliği, sınıfsal çatışma, sömürgecilik gibi durumlar üzerinden göndermeler yapılmıştır. Sovyetler, teknolojik açıdan gelişmiş ve dış ülkelere de yardımlar yapan bir profile gösterilmiştir.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmin girişinde Vladimir Mayakovsky'nin "Okuyun ve Paris ile Çin'e gidin" kitabı gösterilir ve anlatı bu kitap üzerinden yapılır. Dış ülkelerdeki toplumsal sorunlar üzerine odaklanan film, ABD özelinde ırkçılık meselesinden beslenir. Biri beyaz biri siyah iki çocuğun elinde bir kitap vardır ve kitabın kapağında beyaz bir çocuğun siyah bir çocuğa silah doğrulttuğu gösterilir. Piyonerler bu durumdan rahatsız olur ve gelip iki çocuğun önüne her renkten çocuğun barış içinde olduğu ve el ele tutuştuğu bir resim koyar.



Şekil 28: Dünya Barışına Yapılan Göndermeler

Din: Filmde dini bir anlatı yoktur.

Simge-Marka: Filmdeki ABD sahnelerinde içerisinde ABD markalarının olduğu -örneğin Ford- pek çok reklam tabelası vardır. Kremlin Sarayı, Eyfel Kulesi, Fuji Dağı, Manhattan gibi yerler ülkeleri tanıtan semboller olarak gösterilir. Manhattan sahnelerinde puro ve içki reklamları ağırlıktadır. Girişte gösterilen kitaplar arasında da Lenin'in resmi kullanılmıştır.

Görsel Dil-Teknik: Film fotoğraflarla renkli kâğıtların bir araya getirilerek oluşturulduğu bir cut out animasyondur. Bu nedenle hareketler biraz donuktur ve kaydırma hareketi ağırlıklı olarak kullanılır.

5.2.1.13. Bay Twister (1963)

Yönetmen: Anatoly Karanovitch

Süre: 15'

Konu: ABD’de lüks içinde yaşayan Bay Twister, Leningrad’a ailesiyle gider. ABD’de farklı ırklardaki insanlarla muhatap olmayan ve onlardan hoşlanmayan Twister, kalacağı otelde iyi giyimli bir siyahi görünce şok geçirir ve oteli terk eder. Ailesine ve kendisine kalacak yer arayan adam bir türlü boş yer bulamaz. En sonunda durumu kabullenerek ilk geldiği otele geri döner.

Mekân: ABD-SSCB karşıtlığı kurulmuştur. Filmin ABD kısmında yüksek gökdelenler, ışıltılı tabelalar kullanılırken Leningrad’da daha geleneksel ve sade binalar yer alır. Ayrıca gemi sahnesinde de Bay Twister’ın kendi gemisinde farklı ırklardan kişileri istemediği görülür. Onlar daha küçük bir gemide seyahat etmektedir. Filmde “Sadece Beyazlar İçin” sözü pek çok mekânda kullanılır.



Şekil 29: Filmdeki Mekân Karşıtlıkları

Filmde ABD tasvir edilirken gökdelenler, reklam tabelaları ve lüks yaşam üzerinden bir anlatım vardır. Karakterler Leningrad’a gittiklerinde ise daha geleneksel bir dünyaya adım atarlar. Gece-gündüz karşıtlığı bu filmde de bir atmosfer oluşturma aracı olarak kullanılır.

Kişi-Karakter: Siyah-Beyaz, İyi-Kötü, Bencil-Toplumcu karşıtlıkları vardır. Bay Twister’in hatları keskindir ve boyu kısadır. Siyahi adam ise uzun boylu, daha çocuksu bir tiptir. Film karşıtlığı Amerikalı ve diğerleri üzerinden kurar. Diğerleri içinde sadece siyahlar değil Malezyalılar, Çinliler vb. de vardır. Bay Twister ilk gittiği oteldeki siyahi adamdan rahatsız olduğunda filmdeki dışses Twister için “Kızgın Yankee” söylemini kullanır. Bay Twister’in maymun besliyor oluşu da absürt karakterini besleyen bir detaydır. Gene filmin girişinde sadece beyazlar için olan mekânın dışındaki duvarda mutlu bir siyahi çocuk resmi olması da başka bir absürt durumdur.



Şekil 30: Amerikalı Karakterler

Filmde ABD’de geçen bir sahnede kapısında sadece beyazların girebileceği yazan bir mekân üzerinden ırkçılık tasviri yapılır. Beyaz adam şişman ve dik duran bir şekilde resmedilirken siyahi adam eğik duran ve daha kısa boylu bir şekilde gösterilir. Daha sonra beyaz adam siyahiyi yumruklayarak mekândan kovar.

Kostüm-Aksesuar: Bay Twister, papyonlu, takım elbiseli, fötr şapkalı, bastonlu, purlu bir adamdır. Otelde karşılaştığı siyahi adam ise kravat, takım elbise ve pipoyla çizilmiştir. Bay Twister’ı rahatsız eden şey karakterin kendisi gibi olmasıdır.

Renk-Işık: Filmde doğrudan renge yönelik bir anlatım yoktur. Rüya sekansı ve Leningrad kısımları daha monokrom anlatıdadır. Rüya sekansında renkler neredeyse kaybolur ve film çizgisel hale gelir.



Şekil 31: Filmdeki Siyahi Tasvirleri

İş Hayatı-Ekonomi: Bay Twister'in eski bir hükümet başkanı olduğu, gazetelerinin, fabrikalarının vs. olduğu dış ses vasıtasıyla anlaşılır. Otelden rezervasyon yaptığı sahnede gazetesinde çalışan tipler gösterilir ve binanın tepesinde patron olarak Bay Twister resmedilir. Onun dışında otelde görevli olan resepsiyonistler filmde etkindir. Rezervasyon yapılan oteldeki görevli Bay Twister'in ırkçı tutumunu görünce diğer otellere haber verir ve boş oda olmadığını söylemelerini ister. Bay Twister'in otel arama süreci zamanla ırkçı tutumunu törpülemesini sağlar.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde ABD toplumu, kapitalizmin pençesinde, kendi zenginlerini yaratmış, güçlü insanların egemen olduğu bir toplum olarak resmedilir. Sınıf ayrımının altı çizilir ve zenginlerin memnuniyeti için bazı kusurlar örtülür. SSCB ise insanların eşit olduğu, aynı oteli, aynı ortamı paylaşabildiği ve var olabildiği bir toplum olarak gösterilir. Her milletten insan bir otelde yan yana kalabilir, varlığını sürdürebilir hatta beyaz Amerikalı kadar zengin olabilir. Bay Twister'in reddedildiği son oteldeki yer olmama bahanesi de şehirde o sırada "Dünya Barış Kongresi" olması olarak izleyiciye sunulur ve bu detay o sırada otelde olan pek çok farklı milletten insanı açıklar.

Din: Filmde dine yönelik bir referans yoktur.

Simge-Marka: Filmin girişinde ABD topraklarındaki gökdelenlerde bazı markalar gösterilir. Coca Cola, Stuyvesant ve Kool Sigaraları, Cutty Sark Viskisi, KLM ve SAS Havayolları, Avis Oto Kiralama gibi şirketlerin tabelaları görülür. Bay Twister’in yanında götürdüğü araba da tipik bir Amerikan arabası olan Cadillac’tır.



Şekil 32: Bay Twister’in Aracı

Bay Twister tatiline de kendi Amerikan arabasını götürür. Yanında şoförü, eşi, kızı ve maymunu da vardır. Araç Leningrad sokaklarında farklı bir kültürel simge olarak dolaşır ve dikkat çeker.

Görsel Dil-Teknik: Film bir stop-motion animasyondur. İki boyutlu olarak yapılmış kukla karakterlerin hareketiyle oluşturulmuştur. Bu nedenle yakın planlardan daha çok genel planların oluşturduğu bir sahneleme kullanılmıştır. Filmin girişi bir kitabın sayfalarının çevrilmesi şeklinde verildiği için filmin genelindeki üç boyut algısı çok azdır.

5.2.1.14. Bir Afrika Masalı (1963)

Yönetmen: Leonid Aristov / Igor Nikolayev

Süre: 14’ 55’’

Konu: Film, bir siyah adamın ülkesinin özgürlüğü ve bağımsızlığı için sömürgeci “medeni” hayvanlara karşı verdiği mücadeleyi anlatır.

Mekân: Filmdeki mekân Afrika’dır. Filmde mekânsal bir karşıtlık oluşturulmamıştır.

Kişi-Karakter: Ana karakter siyahi adamdır. Tarlasını eker, meyvesini toplar ve filmdeki ifadeyle “alnının teriyle çalışır”. Fil ise Batı’yı simgeler. “Ne kadar zengin bir toprak. Buradaki ilk hayvan olduğum için o kadar şanslıyım ki” söylemiyle ortaya çıkar. Siyahi adama “medeniyetin sembolü” olarak önce sigara, sonra da renkli dergiler verir. Açgözlü ve oburdur. Her şeye saldırmaya, her şeyi tüketmeye başlar. Fil, siyahi adamın evine de yerleşip onu döver ve evden kovar. Ardından siyahi adam mahkemeye gider. Mahkemede Fil ile işbirliği içinde olan diğer hayvanlar Mahkeme Başkanı-Aslan, Kardinal-Gergedan, Avukat-Timsah ve Savcı-Sırtlan’dır. Siyahi adam suçlu bulunur, fakat yeni ev inşa etmesine izin verilir. Her inşa ettiği evi bir hayvan kapar. Sonunda büyük bir ev inşa edip hayvanları birbirine düşürür ve ateşle onları korkutup kaçıtır.



Şekil 33: İyi-Kötü Karakter Karşıtlığı

Siyahi adam yaşadığı çevreyi güzelleştiren bir üretici olarak sunulurken kötü adam gördüğü her yeri yağmalayan ve tüketen kişi olarak resmedilir.

Kostüm-Aksesuar: Fil, güneş gözlüğü kot pantolon ve çizmelerle gelir. Mahkeme Başkanı-Aslan puro içen, papyonlu ve bastonlu bir tiptir. Kardinal-Gergedan elinde İncil taşır. Avukat-Timsah kravatlı ve takım elbiselidir.



Şekil 34: Filmin Diğer Kötü Karakterleri

Renk-Işık: Filmde arka planlar ve tasvirler oldukça renklidir. Batılı hayvanlar mekânı talan ettikçe renk çeşitliliği yerini kuraklığa bırakır. Aydınlatmaya yönelik bir anlatım yoktur.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına ve ekonomiye yönelik bir anlatım yoktur.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Film, Kenya'nın Büyük Britanya'dan bağımsızlığını kazandığı yıl yayınlanmıştır ve ulusal bağımsızlık hareketinin başkanı olan -ve ardından Kenya'nın da başkanı seçilen" Jomo Kenyat'ın hikâyesinden uyarlanmıştır.

Din: Kardinal-Gergedan karakteri Batı'nın din misyonerliğini temsil eden bir karakter olarak filmde yer alır. Diğer karakterler kadar öne çıkarılmasa da sömürü faaliyetlerinin bir koludur.

Simgeler-Marka: Filmde Fil'in siyahi adama verdiği sigara Winston'dur. Dergilerde Chevrolet, Coca Cola gibi markaların reklamı görülebilir. Gökdelenler de Batı'yı ve ABD'yi temsil eden detaylardır.

Görsel Dil-Teknik: Film, iki boyutlu geleneksel animasyon tarzında oluşturulmuştur. 1960'larda Sosyalist Gerçekçilik'ten sıyrılmış avangard üslubun örneklerinden biridir.

5.2.1.15. Hissedarlar (1963)

Yönetmen: Roman Davidov

Süre: 23'

Konu: Pearson, silahlardan ulaşım araçlarına, bombaya kadar pek çok şey üreten yüz yıllık bir Amerikan şirkettir. Yüzüncü yılın onuruna çalışanlarından Michael Chase'e şirketin bir hissesi verilir. Kendisini hissedar olarak gören adam taksitle ve krediyle lüks bir hayat sürmeye başlar; fakat şirkette çıkan grev ve ardından robotların kullanıldığı bir sisteme geçilmesi Chase'in işinden olmasına neden olur. Tekrar iş arayan adam bir türlü iş bulamaz ve çaresizce kendi iskeletini satmak zorunda kalır.

Mekân: Film ABD'de geçer. ABD dışında bir ülkeye referans verilmemiştir. Bu nedenle mekânsal bir karşıtlıktan söz edilemez.

Kişi-Karakter: Filmin tarihsel sürecinde her daim yer alan ve şirketin sembolü sayılabilecek büyük, siyah bir köpek vardır. Neredeyse silüet şeklinde olan bu köpek görüldüğü planlarda oldukça asil bir tavır takınır. Filmin girişinde Pearson ailesinin soyağacındaki isimler tanıtılır. Korsancılık, köle ticareti, silah ticareti gibi işlerde yer alan tiplerin yüz hatları çok belirsiz çizilmiş neredeyse ifadesiz bir şekilde oluşturulmuştur. Şirketin son patronu ise maymunu bir kafa şekline sahiptir. Filmde Michael Chase adında bir işçi başrolüdür. Büyük babası ve babası da Pearson için çalışmıştır. Patron şirketin yüzüncü yılı için yapılan bir basın toplantısında ona şirketin bir hissesini vererek şirkete hissedar olmasını sağlar. Bunların haricinde Chase'in kendisine kurduğu lüks hayatında Jenny adında bir sevgilisi ve Marianna adında bir de köpeği vardır.



Şekil 35: Amerikalı Tasvirleri

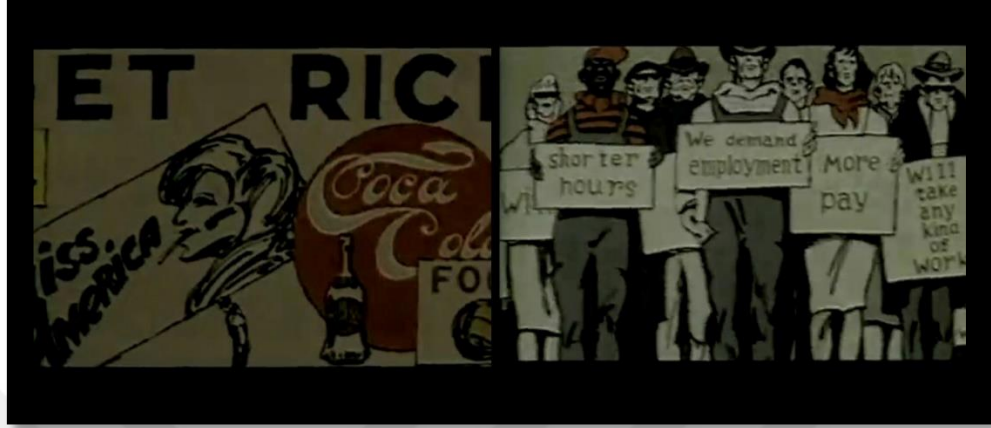
Filmdeki Batılı karakterler şişman, puro içen ve hayvani formlarda gösterilir. Bir sahnede Amerikalıların yaptığı köle ticaretine de vurgu yapılır.

Kostüm-Aksesuar: Filmin girişinde Pearson ailesinin geçmişine referans veren sekanslarda siyahileri köleleştiren bir adam elinde kırbaçla, ağzında puroyla ve kafasında fötr şapkayla resmedilir. Pearson ailesinin eski üyeleri iyi giyimli, şapkalı, pipolu ya da purolu olarak gösterilir. Michael Chase karakteri de işçi olmasına rağmen pipo içerken görülür. Evinde bir sahnede de çeşit çeşit purolarının olduğu gösterilir.

Renk-Işık: Film renkli ve siyah-beyaz sahneleri iç içe barındırır. Flashback sahneleri siyah-beyaz sunulurken filmin geneli renkli ve monokromdur.

İş Hayatı-Ekonomi: Film Pearson şirketi üzerine kurulduğu için şirketin tarihsel süreci anlatılırken korsancılık, köle ticareti ve silah ticareti üzerine göndermeler yapılmıştır. Şirket yüzüncü yılını kutlar ve filmdeki tabirle “her şeyi” üretir. İşçiler grev yapınca sinirlenen ve “Kahrolası işçiler sürekli grev yapıyor.” diye konuşan patron “kalpleri” ve “beyinleri” olmayan makineler yaparak işçilerin yerine geçirmeye karar verir. Kişisel hizmet için U. S. (Universal Secretary) adında farklı çeşitleri olan bir robot üretilir. Bu çeşitler: İspanyol tarzı, Rus tarzı, ünlü bir ressam tarafından çizilen bir tarz, “Milo Venüsü”nün bir kopyası ve “Miss Chicago”dur. Patron robotları görünce “beyinsiz, düşüncesiz, ruhsuz, midesiz, duygusuz, vicdansız, işte benim ideal işçim!” diye bağırır. Robot işçiler çalışmaya başlayınca aralarında Michael Chase de olan iki bin işçi kovulur. Chase ve başka işçiler “İş Arıyorum” ilanlarıyla eyalet eyalet dolaşmaya başlar. Bu sırada

borsada panik yaşanır ve Pearson satılır. Chase de hissedar olduğu için buna çok sevinir ve hisseyi para yerine kullanmaya kalkar; fakat dayak yer.



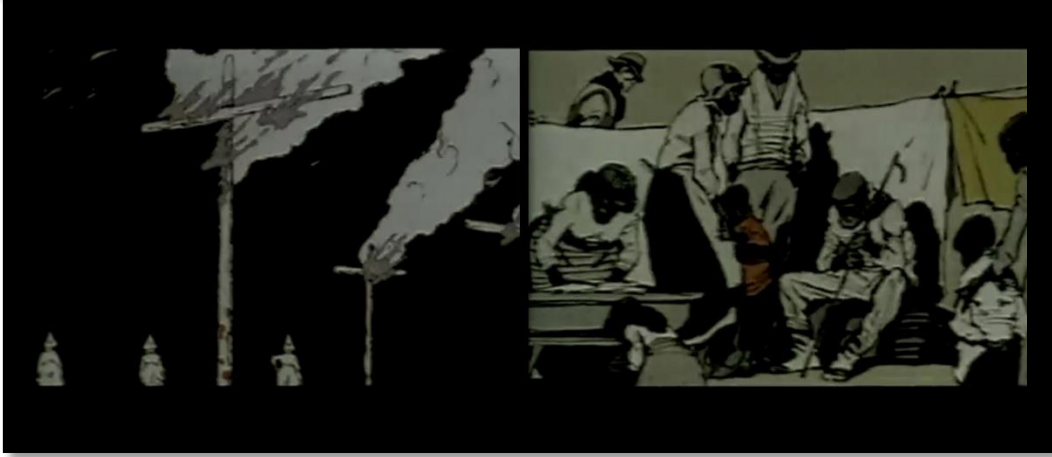
Şekil 36: İşsizlik Anlatıları

Filmde işsizlik vurgusu çok fazla yapılır ve bu durum Batı'nın bir kusuru olarak lanse edilir. Karakter bir Amerikan rüyası mağdurudur ve sokaklarda dolaşırken büyük reklam panolarının - yani kapitalist sistemin- altında adeta ezilir. İşsizlik sorununa yönelik eylemler gösterilir ve eylem yapanlar Batılı kıyafetlerle tasvir edilir.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde ABD toplumu üzerine geniş bir tarihsel süreçte analizler yapılmıştır. Pearson ailesinin tanıtıldığı planlarda ailenin geçmişinin ve zenginliğinin korsanlık, köle ticareti ve sömürgecilikten geldiğini gösteren flashback sekanslar kullanılır. Toplumun dönüşümü bazı ürünler üzerinden anlatılır. Kuş tüyü yerine dolma kalem, yük arabası yerine otomobil, kiler yerine buzdolabı kullanıldığı söylenir. Patronun basın toplantısında kullandığı “Sadece para bir erkeği özgür ve bağımsız yapar.” şeklinde bir söylemi vardır. Ardından artık “halkın kapitalizmi”nin altın çağına girildiğinden ve Michael Chase’in başarılı olacağından bahseder. Chase, hissedar olduktan sonra taksitle ve krediyle aldığı şeylerle kendine lüks bir yaşam kurar; fakat işten kovulunca sahip oldukları elinden gider ve sadece köpeği kalır. Bir radyoda Pearson şirketindeki robotların yirmi dört saat durmaksızın çalıştıkları, yemeğe ihtiyaçları olmadığı, ailelerin ya da evlerinin bulunmadığı üzerine bir yayın vardır. Bunu duyan Chase kriz geçirir ve Pearson şirketindeki robotlara saldırır. Ardından robot polisler peşine düşer; fakat onlardan kurtulmayı başarır. Chase daha sonra iskelet satın alan bir şirket bulur ve kendi iskeletini satmaya gider. Avans aldıktan sonra dışarda dolaşırken bir

araba yarışına denk gelir. Şoförlerden birinin karısı ve iki çocuğu oradadır. Yarış çok tehlikeli olduğu için şoförün eşi yarışmasını istemez. Bunu gören Chase kendisinin kaybedecek bir şeyi olmadığını söyleyerek asıl şoförün yerine yarışabileceğini ve kazancı paylaşabileceklerini söyler. Chase yarışa katılır ve kazanma noktasına geldiği bir anda kaza geçirir. Hastaneye kaldırılır ve yanına iskeletini sattığı adam gelir. Kendisinin parayı sağlam kemikler için verdiğini, bu halde iskeleti kabul etmeyeceğini söyler. Chase, borcunu hisseyle ödemek istese de adam kabul etmez.

Din: Chase, Mississippi'ye gittiğinde Ku Klux Klan üyelerini görür. İki büyük haç yanarken gösterilir.



Şekil 37: ABD'nin Toplumsal Sorunlarına Göndermeler

Filmde ABD'deki ırkçılığa pek çok atıf yapılmıştır. Ku Klux Klan sahnesi buna örnektir. Karakter sokakta dolaşırken yoksulluk içinde yaşayan kişilerin önünden geçer ve bu kişiler de siyahilerden seçilmiştir.

Simge-Marka: Filmde bazı ürünlerin değişiminin anlatıldığı kısımda Parker dolma kalem, Ford otomobil ve General Motors buzdolabından bahsedilir. Sigarayla ilgili bir televizyon reklamında “Bizim sigaramızı için, Süpermen olacaksınız!” şeklinde bir söylem kullanılır. Gene bir reklamda “Miss America” ve robot çeşitleri arasında “Miss Chicago” yer alır. Robot çeşitlerinden başka biri de “Milo Venüsü”nün bir kopyasıdır. Şehir görüntüsünün yer aldığı planlarda “Pepsi Cola” ve “Coca Cola” yazıları göze çarpar. Şehir görüntülerinde gene arkada Manhattan'ın simgelerinden olan “Chrysler Binası” görülür. Chase yolda yürürken “Kent” sigarasının bir reklamının önünden geçer. Bir

“Cadillac” araba yoldan geçerken arkada “Shell” benzin istasyonu tabelası görülür. Chase’in polislerden kaçtığı bir sahnede de “Özgürlük Heykeli” gösterilir.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon şeklinde hazırlanmıştır. Sahneler arasında detaylandırma farkları göze çarpar. Bazı sahneler basit çizgilerle ifade edilirken bazılarında oldukça detaylı karakter ve arka planlar kullanılmıştır. Sahne çözümlemeleri, sinematografik teknikler filmde çokça yer almıştır. Bu nedenle filmin anlatısı diğer filmlere kıyasla üst düzeydir.

5.2.1.16. Milyoner (1963)

Yönetmen: Vitold Bordzilovsky – Yuri Prytkow

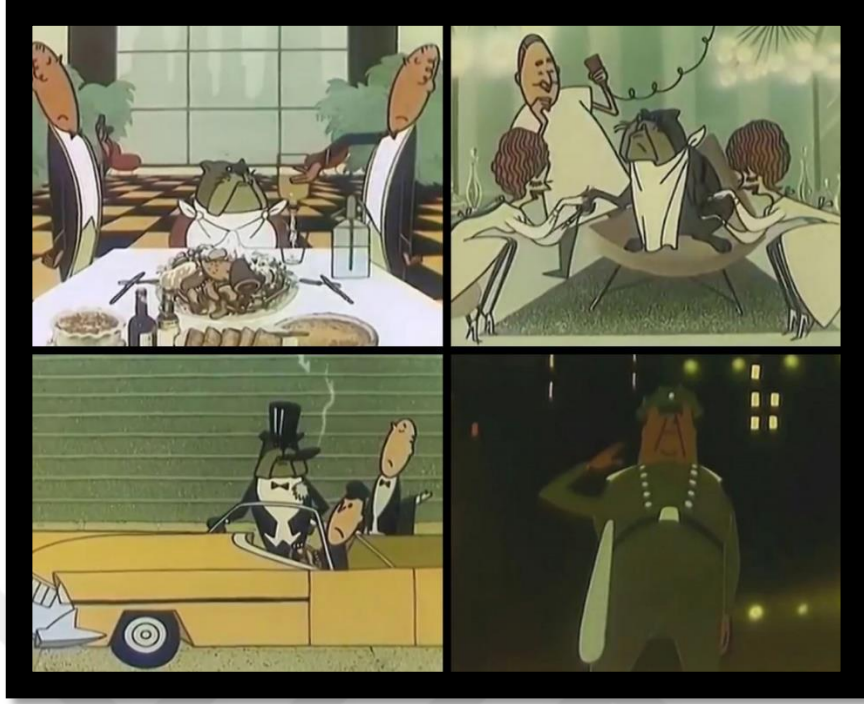
Süre: 9’

Konu: Zengin bir kadın trafik kazasında ölür. Bütün mirasını köpeğine bırakmıştır. Köpek zenginliğini fark ettikçe değişmeye başlar. Partilere, eğlence kulüplerine katılıp zengin çevrelere girer. Zengin olduğu için çevresinde sürekli insanlar olur ve o ne yapsa onu taklit etmeye başlarlar. Bir süre sonra köpek hiç konuşmamasına ve sadece havlamasına rağmen milletvekili olur. Daha sonra da senato üyeliğine kadar yükselir.

Mekân: Film ABD’de geçer. Dış ses ABD’yi “Ülkenin Biri” olarak tanımlar. Gökdelenler, eğlence merkezleri, Wall Street öne çıkan yerler olarak görülebilir. Mirasın dağıtıldığı ev de modern sanat müzesine benzer. İçinde soyut heykeller ve resimler vardır.

Kişi-Karakter: Filmde köpek ana karakterdir. Köpekten bahsedilirken “bulldog” kelimesi kullanılır. Böylece köpek karakterinde bile Batı’da üretilmiş bir köpek ırkı tercihi yapılmıştır. Köpek sessiz sakin bir hayvanken paranın etkisiyle birden insanlaşmaya başlar. Başka köpekler de görür; fakat onlara sırtını döner. İnsani zevkler ön plana çıkar ve çevresindeki herkes çıkarıcı olarak resmedilir.

Kostüm-Aksesuar: Köpek karakteri normal bir köpekken milyoner olduktan sonra kıyafet giymeye başlar. Takım elbise, puro, baston, papyon ve şapka onu diğer filmlerdeki kapitalistlere çevirir.



Şekil 38: Milyoner Köpek

Mirastan sonra köpeğin karakterinde değişimler yaşanır. Lüks yemeklere ve kıyafetlere düşkünlüğü artar. Kendisine hürmet de çok fazladır. Bir sahnede sarhoş haldeyken bir polisin ayağına tuvaletini yapmasına rağmen polis esas duruşta bekler ve tepki göstermez.

Renk-Işık: Filmde renk ve ışık çeşitli unsurların altını çizmek için kullanılır. Mekânlarda ışık oyunları sık görünür. Örneğin bar sahnesinde köpeğin icat ettiği dansı yapan insanlar birden detaysızlaşmaya başlar, ortam monokromlaşır ve arka duvarda dans edenlerin devasa gölgeleri oluşur.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde köpeğin sahibinin zenginliğinin nereden geldiğine yönelik belirgin bir detay yoktur; fakat köpeğin zengin olduktan sonra Wall Street ve çevresiyle takılması kapitalist bir dünyada olduğunun altını çizer.

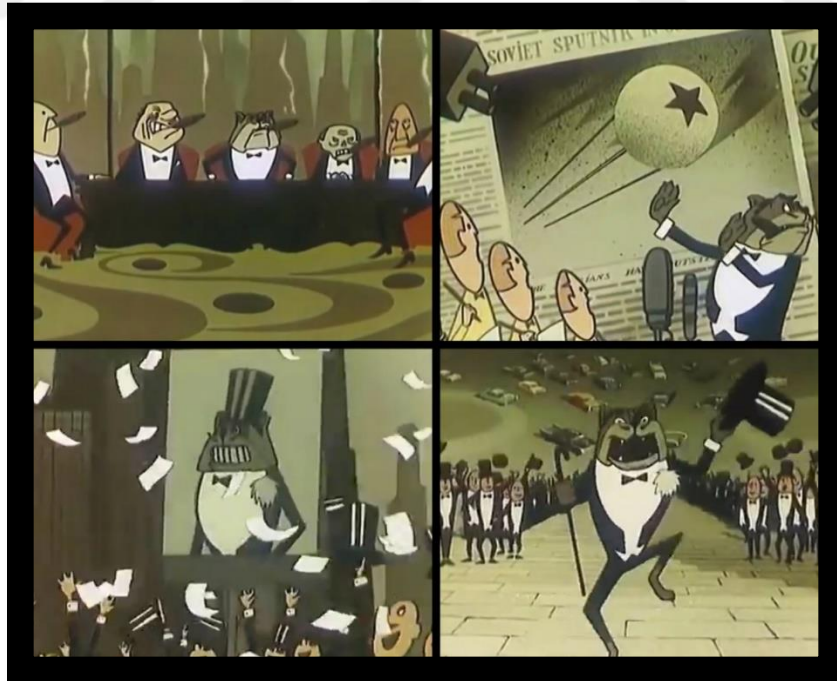
Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Film ABD toplumunda geçer ve onların kapitalizm karşısındaki tutumlarına ve zaaflarına odaklanır. Doğrudan Sovyetler Birliği'ne yer vermese de Sovyet sisteminin karşıt unsurunda yer aldığından dolayı bir SSCB-ABD karşıtlığı kurulmuş olur. Eğlence yerlerinde çalan şarkılar cazdır ve saksafon sesi baskındır. Ayrıca dans edenler vals ve twist yapar. Bunların filmde detay olarak kullanılmasının nedeni Batı ile özdeşlik kurulabilecek unsurlar olmalarıdır. “Barış” için

yürüyenlerin olduğu bir gösteri grubu görünce köpek havlamaya başlar ve yanındaki milyonerler de onun gibi şeytansı bir köpeğe dönüşür. Gene bir gazete haberinde Sovyet Sputnik'inin uzaya gönderildiğine yönelik bir haber vardır ve köpek bundan çok rahatsız olur.



Şekil 39: Köpek Dansı

Bir sahnede köpek bir gece kulübüne gider ve dört ayaküstünde dans etmeye başlar. Bunu gören bütün insanlar da köpeğe uyarak yeni dansa katılır.



Şekil 40: Milyoner Köpeğin Yükselişi

Köpek zengin olduktan sonra politikaya da atılır ve hızla yükselmeye başlar. Konuşamamasına rağmen milletvekili olur ve senato üyeliğine kadar yükselir.

Din: Filmde kullanılan dini bir referans yoktur.

Simge-Marka: Filmde kullanılan arabalar Amerikan arabalarıdır ve yaşlı kadının kullandığı ve kaza yaptığı araba Cadillac'tır. Arabalar özellikle büyük bir kayık gibi çok geniş çizilmiştir. Köpeğin yaşadığı yerden "5. Cadde" olarak bahsedilir ve buradan Manhattan'a gönderme yapılır. Gene kadrajdaki "W52ST" tabelası ve Wall Street detayları da Manhattan göndermesidir. Köpeğin arabayla geçtiği yerlerde Coca-Cola reklamı göze çarpar.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon türündedir. Animasyon tekniği olarak tam animasyon kullanılmış ve hem karakterlerin hem de mekânların tasarımları açısından detaylı bir çalışma yapılmıştır. Kullanılan insan karakterleri çizgisel olarak çok detaylı olmayan, gölgelendirilmemiş ama fiziksel olarak da birbirlerinden farklılaşan tiplerdir. Köpeğin sahibi olan kadının yüz hatları çok sert çizilmiştir ve iskeletvari bir tarzı vardır.

5.2.1.17. Gururlu Gemi (1966)

Yönetmen: Vitold Bordzilovsky

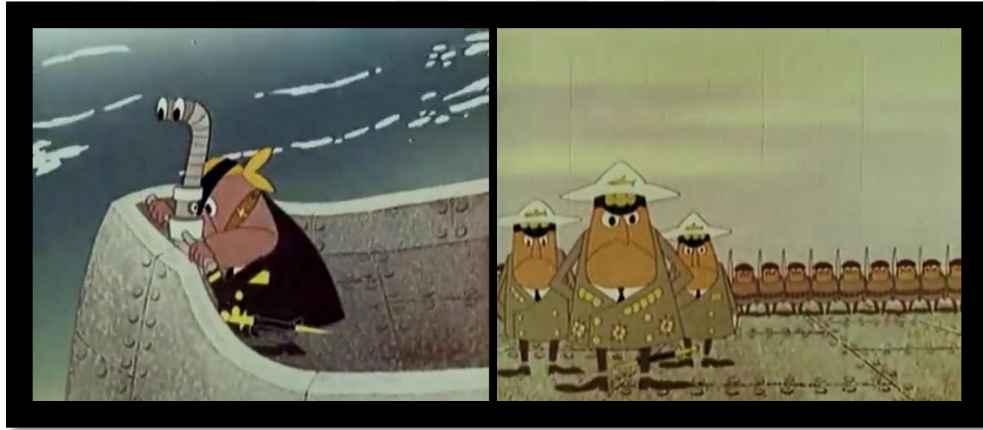
Süre: 18'

Konu: Üç küçük çocuk çok sevdikleri savaş gemisi Aurora'nın bir maketini yapıp denize salar. Bu gemi denizin ortasında bayrağında köpekbalığı resmi olan bir denizaltı tarafından fark edilir ve denizaltında acil durum uyarısı verilir. Denizaltı gemiyi vurmak için takip etmeye başlar. Küçük gemi önce Baltık kıyılarında dolaşır ve her gittiği yerde selamlanarak karşılanır. Daha sonra Mısır'a ve Afrika'ya kadar ulaşır. Denizaltı Aurora'yı önce kendi batırmaya çalışır ama başarılı olamaz. Ardından destek kuvvetleriyle gemiye saldırır ama Aurora batmaz. Denizlerde dolaşmaya devam eder.

Mekân: Film önce Baltık kıyılarında başlar. Ardından Mısır'a ve Afrika'ya kadar uzanır. Mısır ve Afrika filmde stereotipik bir şekilde anlatılsa da olumlu bir imajla gösterilmiştir. Filmde mekânsal olarak bir karşıtlık kurulmamıştır.

Kişi-Karakter: Filmin genelinde iyi-kötü karşıtlığı oluşturulmuştur. Filmde üç küçük erkek çocuğu vardır ve üçü de yuvarlak çizgilerle sevimli bir tipte çizilmiştir. Denize, denizcilere ve gemilere âşıktırlar ve en sevdikleri gemi de Sovyetler’in savaş gemisi olan Aurora’dır. Denizaltındaki tipler ise daha karikatürize çizilmiştir. Limandaki denizciler, balıkçılar, küçük çocuklar yani Sovyetler’e mensup olan bütün tipler insansı formdayken düşman denizaltısındaki herkes karikatürize formdadır. Maketten yapılan Aurora gemisinin ulaştığı coğrafyalardaki insanlar da insansı formlarda, düzgün vücutlu ve güler yüzlü çizilmiştir.

Kostüm-Aksesuar: Denizaltının kumandanı ağzında puroyla gösterilir. Kafasında onu korsan gibi gösteren ve tek gözünü örten bir şerit vardır. Mısır’daki erkekler Araplar’a özgü kıyafetler giymiş ve kadınlar da çarşaflı olarak resmedilmiştir.



Şekil 41: Kötü Adam Tasvirleri
Filmdeki kötü adamlar karikatürize bir şekilde resmedilir.

Renk-Işık: Film renklidir. Kırmızı renk Sovyetler’in simgesi olduğu için üç küçük çocuk Aurora’nın maketini yaptıklarında ellerindeki renkler arasından kırmızıyı seçip gemiyi kırmızıya boyar. Işığın özel olarak kullanıldığı bir anlatım yoktur.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına yönelik belirgin bir anlatım yoktur. Balıkçılar ve liman işçileri filmdeki çalışan kesimdir.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde Aurora gemisi Sovyet toplumunu temsil eden bir simge gibi sunulur. Üç küçük çocuğun çocuksu hayallerinden doğmuş, ülkenin

farklı kıyılarına ulaşmış ve halkı ülkelerine bağlayan bir sembol olmuştur. Ardından sıcak denizlere inen gemi, Mısır'a kadar ulaşır. Filmde Aurora “mutlu bir hayatın habercisi” ve “kıştan sonra gelen ilkbahar” olarak sunulur. Mısır, develerden oluşan kervanların, Araplar'a özgü kıyafetler giymiş insanların, çarşaf giymiş ve on tane çocuğu olan bir kadının olduğu bir yer olarak gösterilir. Ardından gemi Afrikalı yerlilerin olduğu bir kıyının önünden geçer ve yerliler tarafından da selamlanarak karşılanır. Bu sırada denizaltı saldırıya geçer; fakat yerliler bu saldırıya karşı Aurora'yı korur. Bunun üzerine denizaltı kendi kuvvetlerinden yardım ister. Yüzlerce gemi ve uçak gelir. Hep birlikte maket gemiye bomba yağdırsalar da gemiyi batıramazlar.



Şekil 42: Sovyet Halkı Tasvirleri

Filmde gösterilen Sovyet karakterler düşman karakterlerin aksine insani formlarda çizilmiştir.

Din: Filmde dine yönelik bir anlatım yapılmamıştır.

Simge-Marka: Filmde herhangi bir markaya yönelik bir anlatım yoktur.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon olarak üretilmiş bir tam animasyondur.

5.2.1.18. Kâhinler ve Dersler (1967)

Yönetmen: Vyacheslav Kotonochkin

Süre: 9'

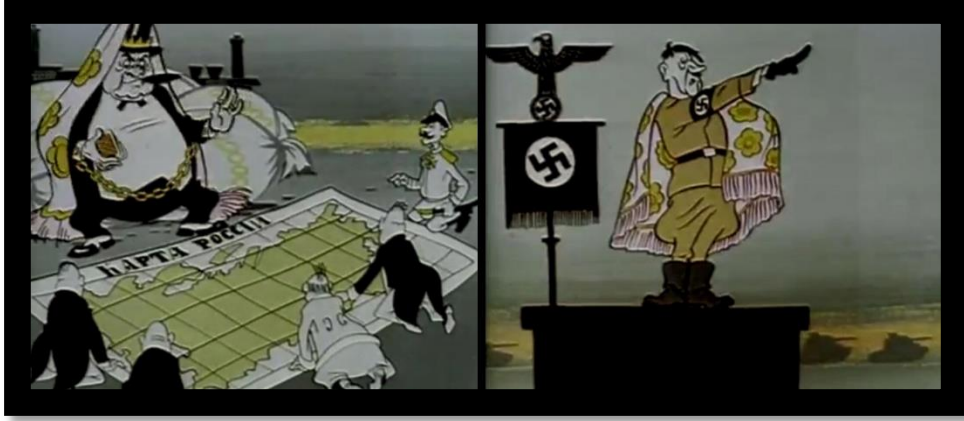
Konu: Film, Ekim devriminden Sputnik'in atıldığı zamana kadar ülkede yaşanan bazı olayları ele alarak Sovyetler'in bu olaylarla nasıl başa çıktığına odaklanır. Bu olaylar; Ekim Devrimi, Sovyet iç savaşı, beş yıllık plan ve ekonomi üzerine atılımlar, İkinci Dünya Savaşı, ağır sanayi hamleleri ve Sputnik'in fırlatılışıdır. Her sorun ortaya çıktığında bir Sovyet işçisi balyozunu yere vurarak ülkeye Sovyet yıldızları dağıtır ve birlik olunarak sorunun üzerinden gelinmesini sağlar.

Mekân: Filmde SSCB-Batı karşıtlığı kurulur. Olaylar Sovyetler Birliği'nde geçer ve Sovyetlere yönelik pek çok gerçek görüntü kullanılır. Sınırın öte tarafı ise Batı'dır. Bazen Almanya, bazen ABD'dir. Kapitalist bir dünyadır ve sürekli Sovyetler'i yıkma planları yapılır.

Kişi-Karakter: Devrim sonrasında bir masanın etrafında oturan ülkenin ileri gelenleri ülkenin dışına atılır. Hepsi iyi giyimli, zengin tiplerdir. Sınırın dışına çıkınca köpek gibi davranmaya başlayan bu kitle, fabrikaların önünde para çuvallarının üzerinde oturan şişman bir adam tarafından çağrılır. Filmin adından da referansla bu adamın bir peygamber olarak görüldüğü söylenebilir. Adamın yanına giden kitle köpek gibi davranmaya devam ederek dertlerini anlatmaya çalışır. Kapitalist adam hokkabazlık yapmaya başlar ve önüne açılan Rusya haritasında ülkenin çeşitli bölgelerini köpek gibi davranan bu tiplere dağıtır. Onları Sovyetler'e karşı mücadele için kışkırtsa da sonunda ölmelerine neden olur. Kapitalist adamın seanslarında siyah bir karga olan eşlik eder. Bunların haricinde filmde Sovyetler'i temsilen bir işçi karakteri vardır. Güçlü ve iyi bir karakter olarak çizilmiştir.

Kostüm-Aksesuar: Kapitalist para babası uzun şapkalı, purolu, papyonlu, uzun tırnaklı, altın zinciri olan şişman bir adam olarak resmedilmiştir. Filmde kapitalistlerin kullandığı battaniye benzeri bir örtü vardır ve kapitalistler faaliyete geçmeden önce onu sırtlarına geçirirler.

Renk-Işık: Filmin animasyon sekansları renklidir. Özellikle ışık kullanımına yönelik bir anlatım yoktur.



Şekil 43: Filmdeki Düşman Karakterler

Filmde ülkeden kovulan burjuva sınıfı köpek gibi davranmaya başlar ve kapitalist bir adamdan yardım ister. Bu kapitalist bir SSCB haritası açarak ülkenin bölgelerini burjuvalara dağıtır. Bir sahnede Hitler'e dönüştüğü de görülür.

İş Hayatı-Ekonomi: Film, ABD'deki kapitalist sistemle SSCB'deki emeğe dayalı ekonomi arasında bir karşıtlık kurar. Sovyetler Birliği'nin sanayi hamlelerinde, tarımda, ağır sanayide ve uzay çalışmalarında kazandığı başarılarla odaklanır. Bu doğrultuda işçilerin ve çiftçilerin çalışma alanları, çalışma şartları film boyunca gösterilir. Sovyetler'i temsilen bir işçinin kullanılması da işçilerin SSCB'deki değerini göstermesi açısından önemlidir.



Şekil 44: İşçi Karakter

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde bir SSCB-Batı karşıtlığı kurulmuştur. Sovyetler'in devrimden ve savaşıardan sonra yaşadığı toplumsal değışimlere ve gelişen ekonomisine odaklanır. Devrim sırasında kovulan kitle kapitalist adamın önderliğinde anti-Sovyet savaşı başlatır. Ülke dört bir yandan kuşatılmaya başlar. Bir işçi elindeki balyozu yere vurarak etrafa yıldızlar saçır ve mücadelenin sembolü olur. Kendilerine verilen yerleri almak için mücadeleye giren tipler iç savaşta yaralanarak tekrar kapitalist adama geri döner. Kapitalist onlara üzerinde "Sovyet ekonomisi tam bir kargaşaya sürükleniyor.", "Sovyet ekonomisi bir ay bile dayanmayacak.", "Beş yıllık plan bir ütopya." yazan kâğıtlar verir. Bu yazılar coşkuyla karşılanır. Bunun üzerine işçi tekrar balyozunu savurur ve yıldızlarını saçır. Ülkenin ekonomisi gelişir ve ekonomi planları başarılı olur. Bunun üzerine kapitalist adam sinirlenir ve köpek gibi hırlamaya başlar. Birden Hitler'e dönüşür ve Nazi selamı vererek orduları doğuya, Moskova'ya sürer. İşçi tekrar balyozunu yere vurur ve yıldızlarını saçır. Ülke kendisini Naziler'e karşı savunur. Ardından ülke dışında Sovyetler'e karşı savaşanların mezarları görülür. Kapitalist adamın örtüsünü başka biri alır. Sırtına geçirerek gelecek tahmini yapmaya başlar ve günden güne zenginleşir. Dükkânının üzerinde "Rusya yeniden inşa edilemeyecek. Yüz yılda bile." yazar. Bunun üzerine işçi tekrar balyozunu vurur. Sovyetler'in ağır sanayi hamlelerinden görüntüler görünür. Falcıya tekrar dönölür ve bir kehanet bulmaya çalıştığı görülür. Kehaneti yazan kâğıtta "Sovyetler'in Sputnik'i fırlatması yirmi yıl sürecek. Sadece yirmi yıl." yazar. Ardından işçi tekrar balyozunu vurur ve görüntüye Sputnik'in fırlatma görüntüleri gelir. Bunun üzerine kapitalist adam çıldırır, garip sesler çıkarır ve atom bombaları hazırlamaya başlar. Bu sırada dış ses adama seslenir ve durmasını söyler. Son söz "İnsanlar tarihin yaratıcılarıdır. Ülkemizin düşmanları ve onun falcıları sonlarıyla karşılaşacak."tır.

Din: Nazi saldırısı sonunda ölen kişilerin mezarlarına haç konmuştur. Buradan ülke dışına atılan kişilere Hristiyan inancına göre mezarlar hazırlandığı görülebilir. Sovyetlerin ateist ideolojisi göz önüne alındığında bilinçli bir tercih olduğu anlaşılır.

Simge-Marka: Nazi sembolü gamalı haç filmde kullanılmıştır. Başarısız olan ve parçalanan Nazi işaretinin üzerindeki örtüyü kolunda dolar işareti olan bir el kaldırır.

Ardından gelen görüntüde Manhattan silüeti yer alır. Gerçek görüntülerden birinde gösterilen geminin üzerinde “Lenin” yazar.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon şeklinde yapılmıştır; fakat çoğu yerde gerçek görüntüler de kullanılır. Girişteki devrim sahnesi, savaş görüntüleri, ülkedeki ekonomi faaliyetleri ve uzaya Sputnik’in fırlatılması animasyon değil gerçek görüntülerdir.

5.2.1.19. Ave Maria (1972)

Yönetmen: Ivan Ivanov-Vano

Süre: 9’

Konu: Film, klasik müzik eşliğinde dini resimlerin gösterilmesiyle başlar. Noel kutlamaları yapan Amerikan vatandaşları ve askerleri gösterilir. Daha sonra bu askerler Vietnam’ı bombalar ve her yer savaş alanına döner. Bombalardan sağ kurtulan ve elinde oyuncak bebeği olan küçük bir kız Amerikan askeri tarafından öldürülür ve film gerçek görüntülerin yer aldığı Vietnam savaşı protestoları eşliğinde sona erer.



Şekil 45: Filmdeki Mekân Karşıtlıkları

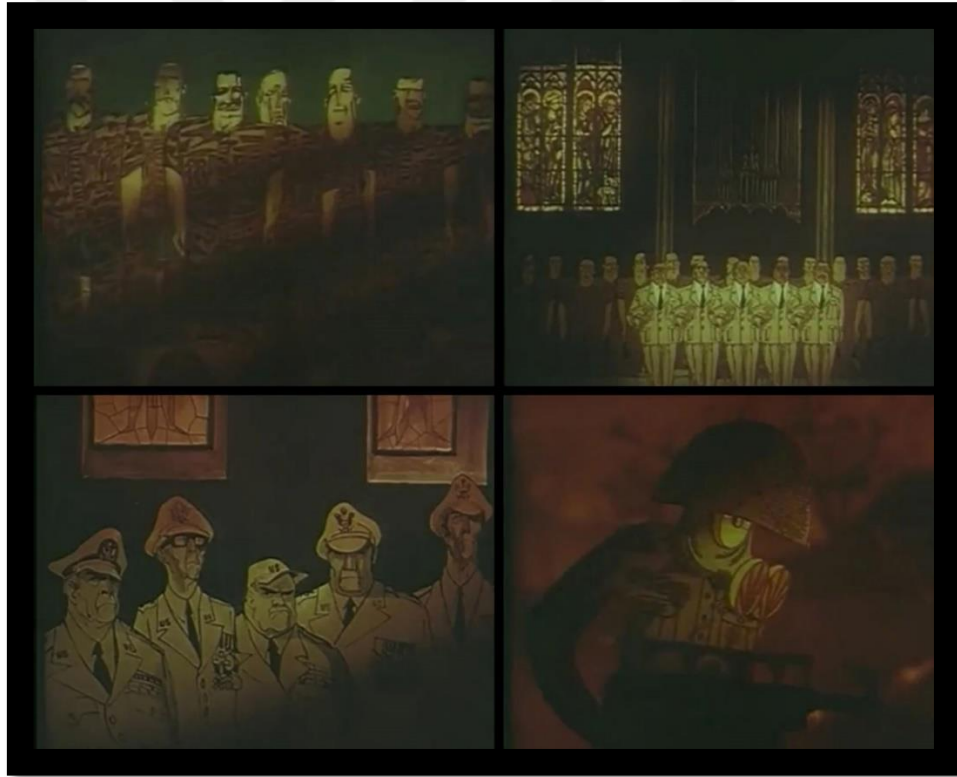
Filmde biri ABD’de diğeri Vietnam’da olan iki yemek üzerinden karşıtlıklar oluşturulur.

Mekân: Filmde ABD ve Vietnam mekân olarak kullanılır. ABD’de kilise mekân olarak altı çizilen yerdir. Girişteki dini resimlerle de paralel olarak buradaki askerler, kutlamalar vs. gösterilir. Daha sonra askerler helikopter ve uçaklarıyla Vietnam’a gidip burayı

bombalar. Burada bir karşıtlık oluşturulur. SSCB, doğrudan bir mekân olarak filmde yer almaz; ama kötü olana alternatif olarak sunulduğu için bir taraftır.

Kişi-Karakter: Öne çıkan karakter küçük kız çocuğudur. Masum ve sevimli resmedilmiştir. Onun dışında keskin ve sert mizaçlı, zombivari yürüyüşleri olan, çirkin ve tek tip Amerikan askerleri vardır. Noel kutlamalarında Amerikalı küçük sevimli bir kız çocuğu da kullanılır. Burada ABD’li kızla Vietnamlı kız arasında bir karşıtlık kurulmaya çalışılmıştır.

Kostüm-Aksesuar: Askerlerin gaz maskesi takması ürkütücü bir unsur olarak değerlendirilebilir. Onun dışında belirgin bir kostüm anlatısı yoktur. Vietnamlılar daha sade ve geleneksel kıyafetlidir.



Şekil 46: Filmdeki Amerikalı Karakterler
Amerikalılar genelde sert mizaçlı askerler olarak gösterilir. Bir sahnede Vietnam’da görev yapan asker gaz maskesiyle resmedilir.

Renk-Işık: Filmde genel bir karamsar hava oluşturulmuş, girişteki dini resimlerin gösterimi sırasında da bu havayı güçlendirmek için duman kullanılmıştır. Hem

kutlamalar, hem kilise sahneleri hem de bombalanan yerler karanlıktır. Bombaların yarattığı patlama ve aydınlanma oldukça keskin bir şekilde verilmiştir.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde askerler ön planda olduğu için iş hayatına yönelik bir gönderme yoktur.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde ABD referansı ile Batı toplumu ve Vietnam arasında bir karşıtlık oluşturulur. Paralel kurguda iki ayrı toplumun değerleri, yaşayışları vs. üzerinden kurulan karşıtlıkta Batı canavarımsı resmedilirken Vietnamlılar tamamıyla masum bir şekilde çizilir. İyi ve kötü dengesi çok keskin kurularak filmin gerek animasyon gerekse gerçek görüntü kısımlarında doğrudan ABD hedef alınarak hareket edilmiştir.



Şekil 47: Paralel Anlatım

Filmde paralel kurguda ABD'deki kutlama ile Vietnam'daki bombalamalar birlikte gösterilir.

Din: Filmde dini referanslar yoğundur. Hem kilisenin hem de bombalanan Vietnam köylerindeki yıkılan dini sembollerin ön planda tutulması önemlidir. Filmin girişinde dini sembollerin kullanımı ve finalde öldürülen kız çocuğunun da bu dini sembollerin bir parçası olması filmin dini referansının gücünü gösterir. Ayrıca ABD'nin ve askerlerin kiliseyle bağdaştırılması da dinin kötücül bir taraf olduğuna gönderme olarak düşünülebilir. Bombalamanın başlangıcında gösterilen kilise çanı ve bombalamada paralel kurguda gösterilen Noel kutlamaları da bu görüşü destekler.



Şekil 48: Dini Referanslar

Filmde pek çok ikona gösterilir. Küçük kız karakteri de öldükten sonra bu ikonalarından birine dâhil olur ve Meryem Ana'nın kucagında yer alır.

Simge-Marka: Bombalama yapan uçaklarının “Kara Boeing” olarak sunulması Amerikan Boeing şirketine bir göndermedir. Filmin finalinde Özgürlük Anıtı Amerikan adaletinin bir simgesi olarak yer alır. Öldürülen kız çocuğu ise Meryem Ana'ya ithafen filme konulmuş olup finaldeki resimde de kullanılmıştır.

Görsel Dil-Teknik: Filmin giriş sekansı resim gösterisi şeklinde ilerler. Ardından gelen kısım ise stop-motion animasyon şeklinde tasarlanmıştır. Karakterler iki boyutlu kuklalardır. Sahnelemelerde üç boyut algısını oluşturmak için farklı katmanlar kullanılmış ve net alan derinliği uygulanmıştır. Patlama ve ateş gibi kullanımlarda geleneksel animasyon yönteminden ve gerçek görüntü manipülasyonlarından da faydalanılarak bir harmoni oluşturulmuştur. Filmin sonunda ise Vietnam Savaşı karşıtı gerçek görüntülerden oluşan bir kolaj kullanılmıştır.

5.2.1.20. Atış Poligonu (1979)

Yönetmen: Vladimir Tarasov

Süre: 19'

Konu: Film işsizliğin hüküm sürdüğü ABD'de geçer. İş arayan bir genç Times Square'de atış poligonunda iş bulur. İş devrilen hedefleri düzeltmektir. İşyeri sahibi bir süre sonra gencin canlı hedef olmasını ister ve ona daha fazla para teklif eder. Genç başta kabul

etmese de sokaklardaki işsiz insanları görünce kabul eder. Bu durumda işyeri sahibi canlı hedef için daha fazla paraya müşteri bulmaya başlar. Çocuk, genç bir kız arkadaş edinir ve onunla beraber hedef olmaya başlar. İşyeri sahibi bu durumda müşterilerden aldığı ücretleri daha da arttırır. İki gencin bebeği olacağını öğrenen işyeri sahibi bebeği de hedef tahtasına götürmekten çekinmez; fakat en sonunda iki genç işyerini terk eder. İşyeri sahibi yeni çalışanlar bulmakta zorluk çekmez.

Mekân: Film ABD’de Manhattan’da geçer. İnsan kalabalığının, ışıltılı tabelaların, geniş yolların ve lüks arabaların altı çizilir.

Kişi-Karakter: Ana karakter genç bir adamdır. Uzun boylu, yakışıklı bir gençtir. Tek derdi para kazanıp hayatını devam ettirmektir. İşyeri sahibi ise Sovyetlerin diğer filmlerinde de çoğunlukla kullanılan kapitalist patron profilidir. Keskin hatlı ve sert mizaçlı, bencil, çıkarıcı, insani özelliklerini hemen kenara atabilen bir karakterdir. Tek hedefi daha fazla para kazanmaktır. Önce “insan kullanılan tek atış poligonu” olarak reklam yapar ve iki katı giriş ücreti talep eder. Daha sonra kadın ve erkeği birlikte dâhil eder ve poligonu bir ev ortamına çevirerek giriş ücretini üç katına çıkarır. Çiftin çocukları olacağını öğrenince bu sefer çocuğu kullanmaya yeltenir; fakat başarılı olamaz.



Şekil 49: ABD Tasviri

Filmde ABD tasviri yapılırken ışıltılı reklam tabelalarının ve markaların altı çizilir. Ayrıca geniş yollar ve fazla sayıda araba üzerinden de tüketim toplumu göndermeleri yapılır.



Şekil 50: Kapitalist Karakter

Filmdeki kapitalist karakter diğer filmlerdekilere benzer şekilde şapka, puro, papyon ve frak giyer.

Kostüm-Aksesuar: Gencin kıyafetleri kapitalist sistemin sembolleri olarak nitelendirilebilecek kot pantolon ve yelek, spor ayakkabı ve beysbol şapkasıdır. İşyeri sahibi ise fötr şapkalı, papyonlu, takım elbiseli, purolu bir tiptir.

Renk-Işık: Filmde renk kullanımı çok değişmese de gece sahnelerinde renklerin monokroma ve çizgisele dönmesi anlatıma ekstra katkı sağlar. Silahların ateşlendiği sekanslarda gene silüet kullanımları vardır. Filmde çoğu yerde sinematografik unsurları zenginleştirmek için ışığın kullanımının değiştiği görülebilir.

İş Hayatı-Ekonomi: Film ABD'deki işsizlik üzerine kurulmuştur. Bu nedenle sokaklarda pek çok işsiz genç resmedilmiştir.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Film ABD toplumunu içinden çıkılmaz bir ekonomik krizde gösterir. Buna rağmen lüks araçlar, moda, kıyafetler vs. varlığını sürdürmektedir. Doğrudan SSCB'ye yönelik bir anlatım olmasa da ABD'ye karşıt bir sistem olarak SSCB filmde dolaylı olarak yer alır. İş arayanlar –başroldeki genç de dâhil- boyunlarına “İş Arıyor” yazılı tabelalar asar ve filmde ABD'deki sistemin bu çaresiz gençleri kullandığının altı çizilir.



Şekil 51: İşsizlik Sorunu

Filmde ABD’deki işsizlik sorununa pek çok yerde atıflar yapılır. Sokakta işsiz bir şekilde dolaşan gençlerin gösterildiği bir sahnede arkaplandaki markaların tabelaları dikkat çeker.

Din: Filmde dini bir referans yer almaz.

Simge-Marka: Times Square planlarında pek çok reklam tabelası görülür. Grup üyelerinin resimlerinin de olduğu The Beatles reklamı, Coca-Cola, Warner Bros, Volkswagen bunlardan bazılarıdır. Gene arkaplanda Manhattan’ın simgelerinden Chrysler Binası ve “One Way” tabelası da gösterilir. Yoldan geçen arabalar Lincoln, Cadillac gibi Amerikan markalarıdır. Genç “Camel” marka sigara ve çakmak kullanır, “Nikon” marka spor ayakkabı giyer. Kapitalist patron “Rollei” marka fotoğraf makinesi kullanır. Atış poligonundaki karakterlerin bazıları Walt Disney karakterlerinden –Mickey Mouse, Goofy vb.- seçilmiştir.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon şeklinde yapılmış ve ağırlıklı olarak limitli animasyon kullanılan bir filmidir; fakat zaman zaman tam animasyon sekanslar ve bir saniye için daha az karenin kullanıldığı -hareketin teklediği- planlar da vardır. Giriş sekansları Manhattan’ın havadan görüntüsü şeklindedir ve gerçek görüntünün renk düzenleme yöntemiyle bozulmuş hali olarak sunulur.

5.2.2. Faşizm Karşıtı Filmler

5.2.2.1. Akbabalar (1941)

Yönetmen: Panteleimon Sazonov

Süre: 2'21''

Konu: Film bir “politik poster” olarak geçer. Akbaba şeklindeki Naziler SSCB’ye saldırır. Ardından Sovyetler’in uçak birlikleri karşı saldırıya geçer ve Naziler’i alt eder.

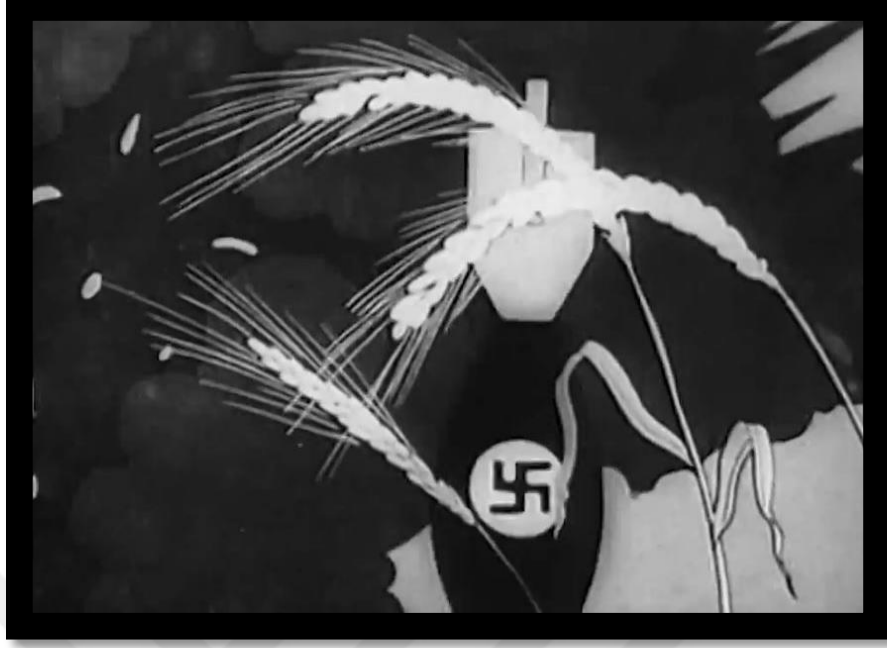
Mekân: Filmdeki mekân Sovyetler Birliği topraklarıdır. Naziler buraya bomba yağdırır. Bomba atılan yerlerdeki ekinlerin ve özellikle buğdayın altı çizilmiştir.

Kişi-Karakter: Naziler akbaba olarak resmedilmiştir. Birkaç akbaba Sovyetler’in sınırına doğru uçmaya başlar. Akbabalar Nazi uçaklarına dönüşür ve Sovyetler’i bombalamaya başlar.



Şekil 52: Nazi Akbabalar

Filmde Naziler akbaba olarak resmedilir ve daha sonra savaş uçaklarına dönüşür.



Şekil 53: Buğday

Filmde Nazilerin Sovyetler Birliği'ne yaptığı bombalamalar gösterilirken ön planda buğday yer alır. Buğday -diğer pek çok filmde olduğu gibi- Sovyetlerin tarım gücünü simgeler.

Kostüm-Aksesuar: Akbabaların üzerinde gamalı haç olan şapkaları vardır. Göğüslerinde de bir gamalı haç bulunur.

Renk-Işık: Film siyah-beyazdır. Filmin girişi siyah ekranda bir çift gözün ortaya çıkmasıyla başlar. Ardından gözler çoğalır ve gamalı haçla birlikte akbabalar belirir.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına yönelik bir gönderme yapılmamıştır.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde Naziler keskin bir şekilde düşman olarak gösterilmiş ve Sovyet birlikleri tarafından parçalanmıştır. Toplumsal yapıya yönelik bir anlatım yoktur. Film “Faşist akbabalara ölüm.” söylemiyle biter.

Din: Dine yönelik bir anlatım yapılmamıştır.

Simge-Marka: Filmde gamalı haç dışında sembolik bir detay yoktur.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon yöntemiyle yapılmıştır. Tam animasyon olduğu için animasyon tekniği ve kapasitesi üst düzeydir.

5.2.2.2. Evdeki ve Cepheadeki Düşmanı Yen (1941)

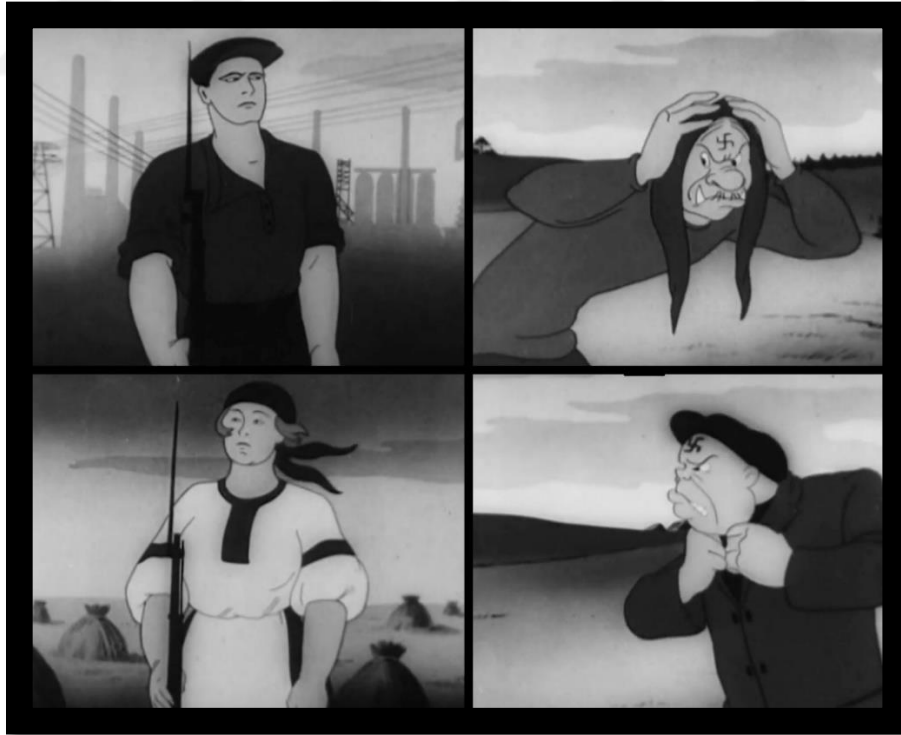
Yönetmen: Valentina Brumberg / Zinaida Brumberg

Süre: 2'

Konu: Naziler Sovyetler Birliği'ne ülkedeki elektriği, ulaşımı ve üretimi engellemeleri için bazı tipler gönderir; fakat Sovyet halkı bu kişileri yakalar.

Mekân: Film Sovyetler Birliği'nde geçer. Mekânlar arasında bir karşıtlık oluşturulmamıştır.

Kşı-Karakter: Filmde iyi-kötü karşıtlığı keskin bir şekilde verilir. Filmin girişinde Sovyet halkını temsilen üç kişi görünür. Bunlar asker, işçi ve çiftçidir. Hepsi de silahlıdır. Nazi uçakları Sovyet topraklarına paraşütlerle Nazi insanları atar. Alınlarında gamalı haç olan bu tipler korkutucu biçimde resmedilmiştir. İlki elektrik kablolarını keser. İkincisi tarladaki samanları tutuşturur. Üçüncüsü de demiryoluna sabotaj yapar.



Şekil 54: İyi-Kötü Karakterler

Filmde Sovyetleri temsilen asker, işçi ve çiftçi kullanılır. Kötü karakterler ise alınlarında Nazi işareti de olan çirkin görünümlü sabotajcı tiplerdir.

Kostüm-Aksesuar: Sovyetler’i temsil eden üç kişi yaptıkları işlere uygun kıyafetler giymiştir. Naziler’in gönderdiği tipler ise daha salaş, kendilerini gizlemeye yardım edecek kıyafetler giyer.

Renk-Işık: Film siyah-beyazdır. Filmde ışığa ve renge yönelik bir anlatım kullanılmamıştır.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde işçileri ve çiftçileri temsilen birer kişi kullanılmıştır; fakat iş hayatına yönelik doğrudan bir anlatım yoktur.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde Sovyet toplumundaki üç unsuru –asker, işçi, çiftçi- temsilen birer karakter vardır. Naziler ise toplumun içine sızmaya çalışan düzen bozucular ve “yılanlar” olarak ifade edilir. Filmde kullanılan söylemlerden bazıları şu şekildedir: “Hain faşist engerekler her yerde.”, “Her yerde uyanık ol. Gözünü dört aç.”, “Düşmanımızın kurnazlığını hatırla.”, “Kökünü kazı.”, “Faşist casuslar, yabancı ajanlar ve sabotajcılar.”.

Din: Filmde dine yönelik bir anlatım yoktur.

Simge-Marka: Gamalı haç dışında filmde kullanılan bir simge yoktur.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon türündedir. Tam animasyon kullanılmıştır ve animasyon kalitesi açısından dönemin Walt Disney standartlarındadır.

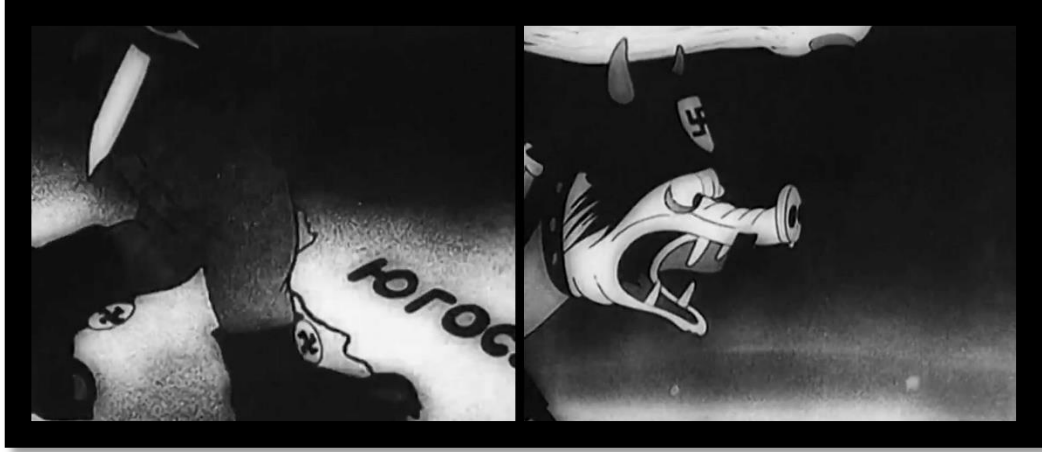
5.2.2.3. Faşist Çizme Anavatani Çiğneyemeyecek (1941)

Yönetmen: Alexander Ivanov / Ivan Ivanov-Vano

Süre: 2’41’’

Konu: Film jenerikte “politik poster” olarak geçer. Domuz şeklindeki bir Nazi, Avrupa haritası üzerinde yürür ve bazı ülkelerin üzerinden geçip onları bombalar. Sovyetler Birliği’ne geldiğinde bir direnişle karşılaşır ve Sovyet birlikleri tarafından alt edilir.

Mekân: Filmde kullanılan mekânlar Avrupa haritası ve Sovyetler Birliği’dir. Mekânsal açıdan bir karşıtlık kurulmamıştır. Savaş Sovyetler’in sınırında gerçekleşir.



Şekil 55: Domuz Nazi Figürü

Filmde bir harita üzerinde ilerleyen ve geçtiği yerleri yerle bir eden Nazi figürü domuz olarak resmedilmiştir.

Kişi-Karakter: Filmin girişinde üzerinde gamalı haç olan postal giyen domuz şeklinde bir adam yürür ve tek tek ülkelerinden üzerinden geçer. Sovyetler Birliği'ne geldiğinde bir el tarafından dövülür. Sovyet güçleri ise insansı formlarda çizilmiştir.

Kostüm-Aksesuar: Domuz şeklindeki Nazi karakterinin üzerinde üniforma, kolunda gamalı haç, belinde bıçak, kafasında da üzerinde gamalı haç olan bir şapka vardır.

Renk-Işık: Film siyah-beyazdır. Sovyet uçakları gökyüzüne yükseldikçe bulutların arasından zaferi temsil eden bir ışık hüzmesi görülür. Ardından çıkan “Bizim amacımız sadece zaferdir ve o da bizim olacak!” şeklindeki söylem bu çıkarımı destekler.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına yönelik bir anlatım yapılmamıştır.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde Nazilere karşı savaşan Sovyet toplumu gösterilir. Arkaplanda söylenen marş, düşmana karşı toplumun birlik ve beraberliğine vurgu yapar. Naziler'in olası zaferinin sonuçları aralarda çıkan yazılarla anlatılır. “Faşizm çok büyük yıkıma, açlığa ve milyonlarca insanın ölmesine neden olur.”, “Kızıl ordu faşist barbarları yeryüzünden süpürecek.” bu bağlamdaki iki söylemdir. Nazi'nin üzerinden geçtiği ülkelere yönelik ayırt edici bir unsur yoktur. Sadece isimleri verilmiştir. Sovyetler'in sınırına gelince sinsice yaklaşmaya başlaması Sovyetler'le mücadelenin diğer ülkeler kadar kolay olmayacağını göstermek için kullanılan bir detaydır. Sovyet

güçleri, sınırlarına kadar gelen Nazi'ye karşı tanklarla, uçaklarla ve askeri güçlerle atağa geçer.

Din: Dini bir anlatım yapılmamıştır.

Simge-Marka: Filmdeki karakterin Nazi olduğu gamalı haçtan anlaşılır. Herhangi bir marka referansı yoktur.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon şeklinde üretilmiştir. Tam animasyon olduğu için animasyon kalitesi üst düzeydir.

5.2.2.4. Faşist Korsanları Yen (1941)

Yönetmen: Olga Khodataeva

Süre: 1'58''

Konu: Film, Sovyet deniz kuvvetlerinin köpek balığı şeklindeki Nazi denizaltılarını torpidolarla batırmasını anlatır.

Mekân: Film denizde geçer. Sovyet güçleri ve Nazi birliklerinin çatışması üzerine kuruludur; fakat mekânsal bir karşıtlık yoktur.

Kişi-Karakter: Nazi denizaltıları köpek balığı şeklinde gösterilmiştir.



Şekil 56: Köpekbalığı Denizaltısı

Kostüm-Aksesuar: Kostüme yönelik bir detay yoktur.

Renk-Işık: Film siyah beyazdır. Özellikle ışığa yönelik bir anlatım yapılmamıştır.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına yönelik bir anlatım yoktur.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde toplumsal bir çatışma oluşturulmamıştır. Nazilere yönelik iki söylem kullanılır. Bunlar: “Hitler’in kana susamış köpek balıklarına merhamet yok!” ve “Faşist sıçanları havada, karada, suda acımasızca ezin!”dir.

Din: Filmde dine yönelik bir referans yoktur.

Simge-Marka: Filmde gamalı haç ve Sovyet yıldızı haricinde bir simge yoktur.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon şeklinde oluşturulmuştur. Tam animasyondur ve animasyon tekniği ileri seviyedir.

5.2.2.5. Güçlü Tokalaşma (1941)

Yönetmen: Alexander Ivanov

Süre: 2’16’’

Konu: Film Hitler’e karşı savaşmak için mutabakata varan ve güçlerini birleştiren İngiltere ile SSCB’nin işbirliğini anlatır. İngiltere filmdeki iyi taraflardan biri olarak resmedilmiştir.

Mekân: Bir Avrupa haritası mekân olarak kullanılmıştır. Haritanın batı tarafı İngiltere doğu tarafı da SSCB’dir. Hitler bu iki taraf arasında gider gelir. Öldürdüğü insanların kafataslarından yaptığı bir kulenin tepesine çıkar; fakat İngiltere ve SSCB’nin el sıkışması sırasında iki elin arasında sıkışır.

Kişi-Karakter: Filmde üç karakter vardır. İlki Hitler’dir. Bir harita üzerinde hem İngiltere’yi hem de SSCB’yi almaya yönelik plan yapar. Diğer ikisi ise biri İngiltere’yi diğeri Sovyetler’i temsil eden iki askerdir. Filmin karakterleri üzerinden kurulan iyi-kötü çatışmasında İngiltere ve SSCB iyi tarafı, Almanya kötü tarafı temsil eder. İngiltere, diğer incelenen filmler de dikkate alındığında iyi bir şekilde resmedilen ilk ve tek Batılı örnektir.

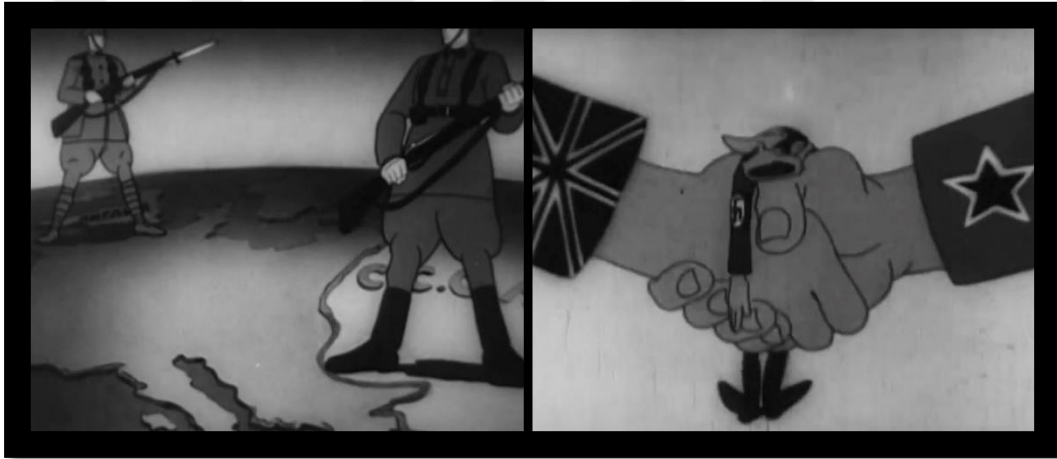
Kostüm-Aksesuar: Hitler'in asker kıyafeti, silahı ve baltası vardır. Askerler ise kendi üniformalarıyla görülür.

Renk-Işık: Film siyah-beyazdır. Renge ve ışığa yönelik bir anlatım yapılmamıştır.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına yönelik bir anlatım yoktur.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde toplumsal hayata yönelik bir referans verilmemiştir.

Din: Filmde dini bir referans kullanılmamıştır.



Şekil 57: İngiltere-SSCB İşbirliği

Filmde İngiltere ve Sovyetler Birliği birlikte Hitler'i alt eder. İki ülkenin askerleri de dev boyutlarda çizilmiştir.

Simge-Marka: Filmde gamalı haç dışında kullanılan bir simge yoktur. El sıkışan iki askerin planında da ülkelerin bayrakları üzerinden bir anlatım yapılmıştır.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon türünde yapılmış bir tam animasyondur.

5.2.2.6. Hitler'in İsteddiği (1941)

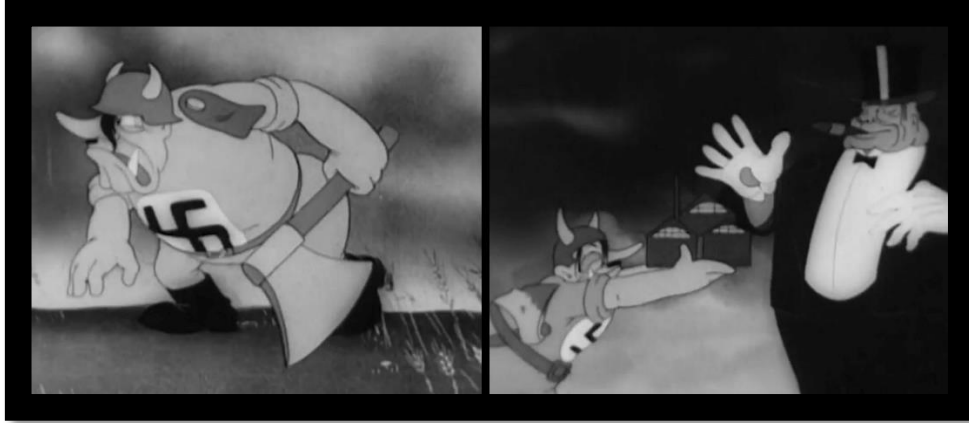
Yönetmen: Jenerikte yönetmen ismi yok.

Süre: 1'36''

Konu: Film “haber filmi” adı altında toplanan dört filmin ilkidir. Hitler, Sovyet topraklarındaki her şeyi sömürmek ister. Topraklara el koyma, fabrikaları alma, insanları öldürme ve onları köle olarak kullanma amacındadır. Ardından Sovyet güçlerinin saldırısı sonucu öldürülür.

Mekân: Film Sovyetler Birliği’nde geçer. Mekânsal bir karşıtlık kurulmamıştır.

Kişi-Karakter: Ana karakter Hitler’dir. Bencil, açgözlü, hırslı, doyumsuz bir karakter olarak çizilmiştir. Ele geçirdiği fabrikaları kapitalizmi temsil eden bir adama verir. Son gösterilen karakter ise köleleştirilen Sovyet insanıdır. Zincire vurulmuştur ve Hitler sırtına çıkmıştır.



Şekil 58: Hitler ve Kapitalist

Filmde Hitler hayvansı bir formda resmedilmiştir ve SSCB’de sömürdüğü şeyleri kapitalist karaktere sunarken gösterilir.

Kostüm-Aksesuar: Hitler; postallı, askeri kıyafetli, boynuzlu bir şapka takan, belinde balta taşıyan uzun sivri dişli biri olarak gösterilir. Kölenin sırtına bindiği sahnede elinde kırbaç vardır. Kapitalist adam uzun şapkalı, papyonlu, takım elbiseli, pürolu, eldivenli bir tiptir. Göğsünde bir gamalı haç taşır.

Renk-Işık: Film siyah-beyazdır. Işık kullanımına yönelik özel bir anlatım yoktur.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde Hitler’in sömürmeye çalıştığı kesim çiftçiler ve işçilerdir. Çalışma hayatına yönelik doğrudan bir anlatım yapılmamıştır.



Şekil 59: Hitler'in Arzusu

Bu sahnede bir Sovyet'in üzerine çıkan ve elinde kırbaç olan Hitler resmedilir. Sovyet'in elleri bağlıdır ve SSCB'yi temsil eder.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Hitler, Sovyet ekonomisinin iki önemli unsuru tarım ve sanayiye yönelik bir saldırı hedefler. Ardından halkı öldürmeyi ve sömürmeyi amaçlar. Filmdeki ifadeyle Sovyet topraklarını tabutla doldurmak ister ve insanları köleleştirmeyi amaçlar. Filmde Sovyetler'in birliğine vurgu yapılır. "Dünyanın her köşesinden işçilerin sloganı şudur: Faşistlerle saldırı diliyle, kurşunların kelimeleriyle, süngülerin pratik zekâsıyla konuş!"

Din: Filmde dine yönelik bir anlatım yapılmamıştır.

Simge-Marka: Filmde gamalı haç dışında bir simge kullanılmamıştır.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon yöntemiyle oluşturulmuş bir tam animasyondur. Animasyon tekniği ve kapasitesi üst düzeydir.

5.2.2.7. Yen! Yendik! Yeneceğiz! (1941)

Yönetmen: Dmitry Babichenko

Süre: 5' 6''

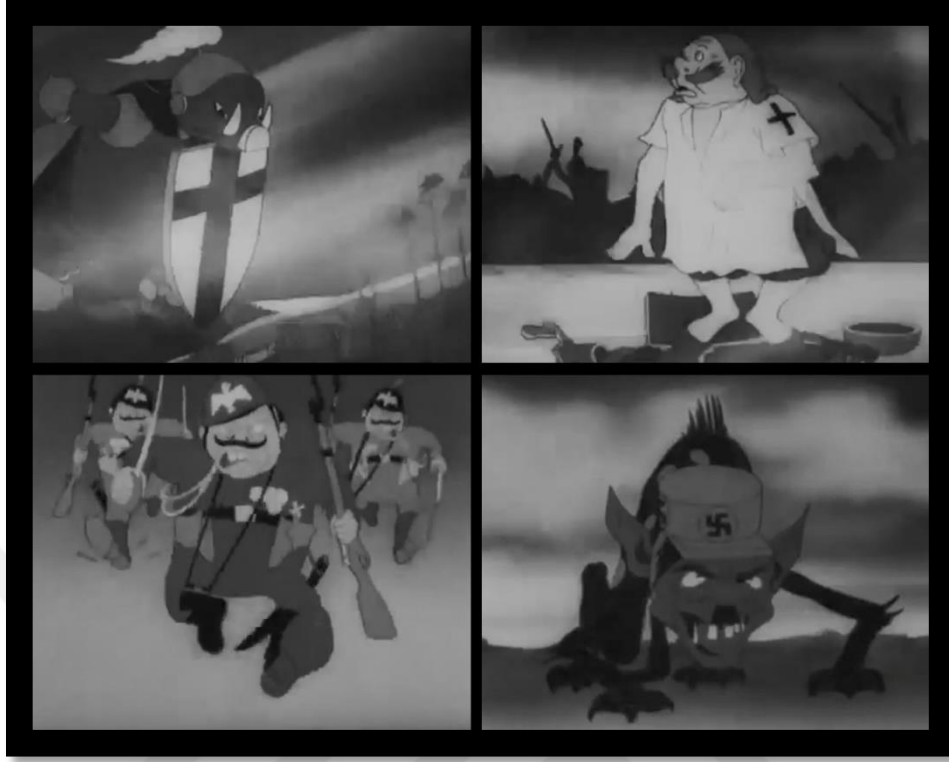
Konu: Filmde üç farklı olay anlatılır: 1242 Buz Savaşı, 1918 Almanya'nın Ukrayna'yı işgali ve 1941 Nazi Almanyası'nın Sovyetler Birliği'ne saldırısı. İlk iki olayın başarısı üzerinden Almanya'nın 1941 işgalinin de başarısız olacağı vurgusu yapılır.

Mekân: Filmdeki mekânlar savaş alanlarıdır. Buz Savaşı, Chudskoe Gölü'nde geçer. Belirgin bir mekân karşıtlığı oluşturulmamıştır.

Kişi-Karakter: Filmde üç ayrı dönemde işgalciler tasvir edilmiştir. 1242 yılındaki Buz Savaşı'nda düşman Töton şövalyesi bir köpektir. Bu köpek, bir orduyu temsil eder ve Ruslarla savaşı. Burada Ruslar uzun boylu, yapılı, cesaretli tipler olarak gösterilirken düşmanlar kısa boylu, çelimsiz ve şişman olarak çizilmiştir. 1918'deki saldırıda ise işçiler ve çiftçiler birleşerek düşmana karşı birlik olur. Almanlar gene ufak tefek, çirkin ve çelimsiz bir şekilde resmedilirken atları bile çelimsiz, zayıf ve boyunlarını eğmiş haldedir. 1941'de ise Naziler bir sırtlan olarak gösterilir ve bu sırtlan bir anda Hitler'e dönüşür.



Şekil 60: Filmdeki Sovyetler Birliği Tarafı
Filmde işçiler, köylüler, çiftçiler ve askerler birleşerek düşmana karşı birlikte savaşı.



Şekil 61: Filmdeki Kötü Karakterler

Kostüm-Aksesuar: Buz Savaşı'ndaki köpek bir şövalye gibi giyinmiştir. Pelerini, zırhı ve kılıcı vardır. 1941'de sırtlan şeklinde resmedilen Nazi de üzerinde gamalı haç olan bir şapka takar. Sırtlanda ayrıca Hitler'e referans için bıyık da vardır.

Renk-Işık: Film siyah-beyazdır. Sovyet güçleri belli yerlerde silüet şeklinde gösterilmiştir.

İş Hayatı-Ekonomi: Film savaşlar üzerinden bir anlatım gerçekleştirdiği için iş hayatına yönelik bir gönderme yoktur, fakat Sovyet güçleri olan işçiler fabrikada, çiftçiler de tarlalarda gösterilir. Fabrikalarda çalışan makineler ve tarlalarda ekilen buğdaylar ön plandadır.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Film şu söylemle başlar: “Ülkemize ilk defa girmiyorlar. Tarih, işgalcilerin bizim cesur halkımızın özgürlüğünü gasp etmeye çalıştığı pek çok örnekle dolu. Eğer Alman Faşistleri tarihi unuttuysa onlara hatırlatırız!”. Bu söylemin ardından tarihten üç ayrı olaya yönelik anlatım yapılmıştır. İlki 1242 yılında

gerçekleşen Buz Savaşı'dır. Burada Alexander Nevsky'nin Töton şövalyelerine karşı kazandığı başarının altı çizilir. İkincisi 1918 tarihinde Almanya'nın Ukrayna'ya yaptığı saldırıyı gösterirken son tarihsel olay da 1941'deki Nazi saldırısıdır. 1941'de sırtlanan Hitler'e dönüştüğü sahnede -Hitler'in İkinci Dünya Savaşı'nda yarattığı tahribata referans vermek adına- arka planda bir kurukafa yığını ve yıkılmış binalar gösterilir. Hitler'in karşısında ise Sovyet güçleri hem kara, hem deniz hem de hava güçleriyle gösterilmiştir.



Şekil 62: Filmdeki Hitler Tasviri

Din: Filmde dine yönelik bir referans yoktur.

Simge-Marka: Töton şövalyelerini temsil eden karakterin üzerinde haç vardır. 1918'de Sovyet ordularında taçankalar kullanılır. Sovyet güçlerinin saldırdığı sahnelerde Sovyet yıldızı gösterilir.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon tekniğiyle oluşturulmuştur. Bir dış ses üzerinden tarihteki iki olay anlatılır ve 1941 yılındaki işgalin de başarısız bir şekilde sonuçlanacağı söylenir.

5.2.2.8. Sinema Sirki (1942)

Yönetmen: Leonid Amalrik / Olga Khodataeva

Süre: 3’30’’

Konu: Film bir sahne gösterisinin parçaları olarak sunulur. İlk bölümün adı “Köpek Eğitmeni Adolf ve Köpekleri”dir. Adolf Hitler eğitmen, İtalya, Macaristan ve Romanya başkanları da köpek olarak resmedilir. İkinci bölüm “Hitler’in Napolyon’u Ziyareti”dir. Hitler tavsiye almak için Napolyon’un mezarına gider; fakat Napolyon onu mezara çekmeye çalışır. Üçüncü bölümün adı da “Barut Fıçılarının Üzerindeki Jonglör Adolf”tur. Üzerinde Avrupa’daki devletlerin adı olan barut fıçılarının üzerinde Hitler jonglörük yapar. Bu sırada alevli sopalardan birini düşürür ve bütün fıçılar patlar.

Mekân: Film bir tiyatro sahnesinde geçer. Mekâna yönelik belirgin bir anlatım yoktur.



Şekil 63: Hitler ve Diğer Liderler

Bu sahnede Hitler bir kemiği yalarken gösterilir ve sonrasında kemiği diğer üç köpeğe fırlatır. Köpekler o dönemin liderleri olan Mussolini, Horthy ve Antonescu’dur.

Kişi-Karakter: Eğlence programının ilk gösterisinde Adolf adlı bir köpek eğitmeni vardır. Sahne açıldığında Adolf bir kemiği kemirirken gösterilir. Köpeklerini ıslık çalarak çağırır ve “hav” diyerek komut verir. İlk köpeğin boynunda “Mussolini” tasmaları vardır. İkinci köpek “Horthy”, üçüncü köpek de “Antonescu”dur. Hitler’in “kötü köpek” diye

seslenmesiyle köpekler çeşitli hareketler yapmaya başlar. Hitler ortaya bir kemik fırlatır ve bütün köpekler birbirine girer. İkinci bölümde Hitler'in haricinde Napolyon da vardır; fakat mezarındadır. Hitler ona dünyaya hükmetmek istediğini ve kendisine bir tavsiyesi olup olmadığını sorar. Napolyon da zaman kaybetmeden yanına gelmesini söyler. Mezardan çıkardığı kemikten eliyle Hitler'i tutar ve yanına çekmeye çalışır.

Kostüm-Aksesuar: İlk gösteride köpek eğitmeni Adolf'un üzerinde askeri kıyafet, kolunda gamalı haç, belinde de bıçak vardır. Köpekler de ait oldukları ülkeye yönelik şapka takar. İkinci bölümde Napolyon'un mezarı başında şapkası vardır. Hitler, Napolyon'a seslenirken bu şapkayı alıp takar.



Şekil 64: Hitler ve Napolyon

Hitler Napolyon'un mezarının başında resmedilir. Napolyon'u simgeleyen şapkayı bir süre sonra Hitler takar.

Renk-Işık: Film siyah-beyazdır ve bir tiyatro sahnesinde geçer. Işığa yönelik bir anlatım yoktur.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına yönelik bir anlatım yapılmamıştır.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: İlk gösteride "Yeni Avrupa Restoranı"nda oturan köpek eğitmeni Adolf, İtalya, Macaristan ve Romanya liderlerini temsil eden köpekleri

oynatırken gösterilir. Üçüncü bölümdeki barut fiçılarının dışında Norveç, Hollanda, Danimarka, Polonya, Fransa, Yunanistan, Çekoslovakya, Arnavutluk gibi ülkelerin isimleri yazar. Hitler bu fiçıların üzerinde ateşten sopalarla jonglörük yapar. Film, İkinci Dünya Savaşı sırasında ülkeler arasındaki ilişkileri sembolik anlatımlarla kurgulamıştır.

Din: Filmde dine yönelik bir anlatım yoktur.

Simge-Marka: Gösteriyi Rusya'nın ünlü soytarısı Karandash sunar.



Şekil 65: Hokkabaz Hitler

Hitler bu sahnede üzerinde işgal ettiği ülkelerin adları olan barut fiçılarının üzerindeyken elineki yanan meşaleleri çevirir. Meşaleleri düşürünce fiçılar patlar.

Görsel Dil-Teknik: Film geleneksel animasyon yöntemiyle hazırlanmış bir tam animasyondur. Kullanılan kare sayısı ve hareketler dikkate alındığında kaliteli bir animasyon işçiliği vardır.

5.2.2.9. Senin İçin, Moskova! (1947)

Yönetmen: Grigory Lomidze

Süre: 17'

Konu: Film, Moskova'nın 800. yıldönümü için yapılmış bir animasyon belgeseldir. 800 yıllık tarihsel süreçten bazı olaylar beş bölümde anlatılır.

Mekân: Film, Moskova'nın tarihini anlattığı için kullanılan mekânlar çeşitli tarihsel süreçlerdeki Moskova şehridir.

Kişi-Karakter: Filmin belgesel boyutundan dolayı önemli liderler ve olayın geçtiği dönemin halkı filmde yer alır. Karakterler gerçekçi bir estetikle resmedilmiştir. İlk bölümde Moskova'yı kuran Rus Prensi Yury Dolgoruky ve şehri inşa eden "Bütün Rusların Çarı" Büyük Ivan III vardır. Filmde geçen şekliyle şehri 240 yıllık Tatar boyundüğundan kurtaran da Büyük Ivan III'tür. İkinci bölümde ise Korkunç Ivan ve Boris Godunov dönemi anlatılır. Bu süreçte Rus toprakları yabancı istilacılar tarafından gasp edilir ve yağmalanır. Bunun sembolü olarak bir siyah karga kullanılır. Polonyalı şövalyeler halkı gasp eder; fakat Prens Pozharsky ve halktan bir tüccar olan Minin insanları örgütler ve işgalcilere karşı savaşarak zafer kazanır. Üçüncü bölümde Napolyon, Moskova'yı işgal eder ve şehri alevler içinde bırakır; fakat ordunun başındaki Mikhail Kutuzov tarafından geri püskürtülür. Filmde Moskova'nın yanması bir "kutsanma" olarak anlatılır. Dördüncü bölüm işçilerin mücadelesine ve imparatorluğun yıkılışına sahne olur. Burada imparatorluğu temsil eden çift başlı kartalın parçalanması anlatılır. Beşinci ve son bölüm ise İkinci Dünya Savaşı sırasındaki Naziler'in saldırısını konu alır. Filmin her bölümünde bir "düşman" anlatısı olmasına rağmen diğer filmlerle kıyaslandığında görsel olarak karakterler oluşturulmamış, sözlü ifadelerle "düşmanlaştırma" yapılmıştır.

Kostüm-Aksesuar: Filmdeki karakterler dönemin liderlerine özgü kıyafetler giyer. Kostüme yönelik özel bir anlatım uygulanmamıştır.



Şekil 66: Çift Başlı Kartal

Filmde imparatorluğun yıkılışı çift başlı kartalın parçalanması üzerinden anlatılır.

Renk-Işık: Film sepya renginde bir anlatımla sunulur. İlk bölümde ışık aydınlık bir tasvir için kullanılır; fakat ikinci bölümde dönemin karanlık ortamını da yansıtmak amacıyla zıtlık oluşturulabilecek sert ışık geçişleri ve silüetler kullanılır. Üçüncü bölümdeki Napolyon işgalinde şehir yakılır ve çeşitli ışık oyunları ile anlatım desteklenir. Alevler içindeki Kremlin Sarayı bu açıdan -sembolik değeri de olduğu için- önemli bir anlatıdır.

İş Hayatı-Ekonomi: İlk bölümde Rusya'nın kuruluşu anlatılırken ağaç kesiminde ve bina inşasında çalışan işçiler gösterilir. İkinci bölümde ise işgalcilere karşı silah üretmek için çalışan demirciler vardır. Dördüncü bölüm işçilerin başkaldırısını ve imparatorluğun yıkılışını gösterir.



Şekil 67: Kargalar

Filmde Sovyetler Birliği'ni simgeleyen anıtın önünde kargalar belirir. Kargalar Nazileri simgelediği için Nazi saldırısının anlatısı bu şekilde yapılmıştır.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde, Moskova'nın tarihsel süreci üzerinden Rus toplumunun yaşantısına da değinilmiştir. Kuruluş aşamasında şehrin inşası ve insanların gösterdikleri fedakârlıklar anlatılırken, ikinci bölümde dış güçlerin müdahalesiyle zor durumda bırakılan, sömürülen ve ayaklanarak düşmana karşı savaşan bir halk vardır. Dördüncü bölümde 1905 devrimi sırasında Çarlık rejiminin düşüşü ele

alınır. “Komünist devrim uzun yaşa!” şeklinde bir söylem kullanılır. O dönem yaşanan olaylar “Katledilen işçilerin kanında banyo yapmak.” ve “Son Çar barış ve iç huzurun teşvik edildiğini iddia etti. Fakat işçi sınıfının mücadelesi durmadı.” şeklindeki söylemlerle ifade edilir. Ardından imparatorluğu temsil eden çift başlı kartalın düşüşü görülür. Lenin’in “Bütün güç Sovyetler’de!” sözü kullanılır ve sonra “Lenin ve Stalin’in partisi insanlara Büyük Ekim hediyesini verdi. Sosyalist Devrim!” şeklinde bir söylem gelir.

Din: Filmde dini göndermeler pek kullanılmasa da kilise çanının hâkim ses olarak kullanıldığı sekanslar vardır. Kiliseler pek çok kadrajda da gösterilir.

Simge-Marka: Filmde, Rusya İmparatorluk Kartalı olan çift başlı kartal gösterilir. İç savaş sırasında kartal pençelerinde tuttuğu asayı ve küreyi düşürür.²⁷⁸ Dördüncü bölümün sonundaki Moskova görüntülerinde Kremlin Sarayı, Lenin ve Stalin heykelleri gibi pek çok detay yer alır. Filmin içinde Lenin ve Stalin’in gerçek fotoğrafları da kullanılmıştır.



Şekil 68: Stalin ve Lenin

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyonla üretilmiştir. Ağırlıklı olarak resimler kullanıldığı için –zaman zaman tam kare çizilen animasyonlar olsa da- limitli animasyon olarak değerlendirilebilir. Birinci bölümde kuşların uçtuğu sekans slow

²⁷⁸ Kartalın pençelerinde kavranan küre ve asa, egemen güç ve otoritenin geleneksel hanedan sembolleridir.

motion olarak verilmiştir. Dördüncü bölümün sonunda Moskova'ya ait gerçek görüntülerden bir kolaj gösterilir.

5.2.2.10. Dikkat, Kurtlar! (1970)

Yönetmen: Yefim Gamburg

Süre: 17'

Konu: Film, kurtlar tarafından yetiştirilmiş bir “kurt-çocuğun” hikâyesi üzerinden artan Neo-Nazi tehlikesine dikkat çeker. Bunu yaparken gerçek görüntüleri ve animasyonu harmanlar. Film üç bölümdür. İlk bölüm kurt-çocuğun bulunmasını anlatır. İkinci kısım yetimhane hayatını ve çocuğun yaptığı kahramanlığı gösterir. Son kısımda ise çocuğun kaçırılması ve bir Neo-Nazi'ye dönüştürülmesi anlatılır. Filmin başında Alpler'in eteklerinde bir kurt sığınağında kurt gibi yetişmiş bir erkek çocuk bulunur. Bu kurt-çocuk yetimhaneye yerleştirilerek insan gibi yetiştirilmeye, vahşi davranışları törpülenmeye çalışılır. Nasıl çatal bıçak kullanacağı, nasıl giyineceği ve toplum içinde nasıl davranacağı öğretilir; fakat bunları öğretmek bile uzun yıllar alır. Çocuk artık normal insan davranışları göstermeye başlar ve içinde hayvanat bahçesi ziyareti de olan gününbirlik bir geziye götürülür. Kurt-çocuk diğer çocuklarla birlikte güzel zaman geçirir; fakat bir kurt görünce her şey değişir. Kurt kafesinden kaçır. Çocukla kurt hayvanat bahçesinde rastlaşınca birbirlerini koklamaya ve yalamaya başlar. Çocuk kurtu tekrar kafesine götürür ve insanları kurtarır. Medya bu durumu bir kahramanlık gibi göstererek çocuğu “Sarışın Kahraman” olarak lanse eder. Ünlene çocuk bir süre sonra yetimhaneden kaçırılır ve ormanda ilk kez bulunduğu bölgeye getirilir. “Kurt İni” adını taşıyan kasvetli bir ortaçağ şatosuna konulur ve burada eski vahşi duygularını hatırlaması sağlanır. Aç ve susuz bırakılır, kırbaçlanır. Başka kurtlarla mücadele içine sokulur ve sonunda kaçırılanların ideali olan “insan şeklinde kurt”a dönüşür.

Mekân: Filmdeki mekân Almanya'dır. Çocuğun vahşi doğada bulunduğu yer Alpler'in eteklerindedir. Filmde mekân kullanımı olarak bir karşıtlık oluşturulmamıştır.



Şekil 69: Kurt ve Çocuğun Karşılaşması

Kişi-Karakter: Kurt-çocuk hayvanlara karşı duyarlı, vahşi ve medeniyetten yoksun bir şekilde resmedilir. Dört ayak üzerinde yürür, tüneyerek oturur ve ayaklarını etkin kullanır. Yavaş yavaş insansı özellikler öğrenmeye, giyinmeye, yıkanmaya, iki ayak üzerinde yürümeye ve insan gibi yemek yemeye alıştırılır. Filmde kullanılan diğer karakterlerin belirgin bir özelliği yoktur. Kurt Akademisi ve yetiştirilen kurtlar semboliktir. Filmin bir yerinde kurtlar genç adamlara dönüşür ve çevreye saldırmaya başlar.

Kostüm-Aksesuar: Filmde kostümlere belirli bir atıf yapılmamıştır. Kurt-çocuğun hayatı “normalleştirilirken” kıyafetleri de normalleşir.

Renk-Işık: Film monokromdur ve filmde yüksek kontrast kullanılmıştır. Işık kullanımı çok etkindir. Özellikle kurt-çocuğun dolunayda uluduğu sahnede karanlık atmosferi güçlendirmek için mekân tasvirleri karanlık resmedilir. Genel planlarla yakın planlar arasında detay farklılıkları da belirgindir. Genel planlar daha silüet gibi çizilmiştir.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına yönelik bir gönderme yoktur.



Şekil 70: Neo-Nazi Eğitimi ve Saldırıları

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmin girişindeki radyoda “Alman halkı artık işçilerinin ve çiftçilerinin asker olmak için zorlanmasını istemiyor.” şeklinde bir söylem yer alır. Ekrana savaş sonrası yıkılıp dökülmüş mekânlar ve gerçek insan portreleri gelir. Ardından İkinci Dünya Savaşı’nın bitimine yönelik bir sekans başlar ve şu tabirler kullanılır. “1945 ilkbaharında Avrupa’da İkinci Dünya Savaşı sona erdi. Nürnberg’de Uluslararası Askeri Mahkeme oturumlarından birinde -15-16 Ekim 1946 akşamında- Üçüncü Reich’in liderleri infaz edildi. Cesetleri yakıldı ve külleri rüzgârla savruldu. Küllerle birlikte faşizm düşüncesinin de rüzgârla savrulduğunu düşünen dünyadaki pek çok insan artık rahattı.”. Çocuğun hikâyesi “16 Ekim 1946’nın arefesinde o dönem yaşanan olayların hızlı akışında pek dikkat çekmeyen başka bir olay gerçekleşti.” denilerek anlatılır. Çocuğun kahramanlık yaptığı olaydan sonra çıkan gazetede başlık “Hitler’in kökenlerinin gizemi çözüldü.” şeklindedir. Bu vesileyle Hitler’le kurt arasında bir bağlantı kurulur ve Naziler’e bir gönderme yapılır. Çocuk, kurt gibi yetiştirilip geliştirildikten sonra lider olur ve yanına başka kurt-çocukları da alarak evleri yakıp yıkar, heykelleri parçalar. Burada dış ses “Kurtlar kendi tarihlerini ve geleneklerini öğrenmelidir. Onlara öğretilenleri pratik yapmalıdır.” sözüyle durumu açıklar. Filmin finalinde günlük hayattan görüntüler, sokakta oynayan çocuklar, hayatına devam eden insanlar görülür. Bu sırada dış ses “Dur!” söylemini kullanarak herkesi uyarır ve ekrana hırlayan genç Naziler’in görüntüleri gelir. Uyarı sadece Avrupa coğrafyasında değil Asya’da ve Afrika’da yapılan katliam görüntüleri eşliğinde de sunulur. Dış ses kurtlara –

yani Neo-Nazilere- karşı dikkatli olmaları konusunda insanları uyarır. Ayrıca bu bölümde “Naziler dışarı. 1933’ü Hatırla.” şeklindeki karşıt posterlerin yanında “1933-1966? Bu Nazi Partisi’nin Ruhudur.” şeklindeki destekçi afişler de gösterilir.

Din: Filmde dini bir gönderme yer almaz.

Simge-Marka: “Kurtlar kendi tarihlerini ve geleneklerini öğrenmelidir.” söyleminin geçtiği sekansta bir gamalı haç gösterilir. Hitler’in gerçek görüntüsü ve sesi kullanılır.

Görsel Dil-Teknik: Filmin giriş sekansı bir dış ses eşliğinde gösterilen resimlerden oluşur. Animasyonun başladığı sahneden itibaren de geleneksel animasyonun oldukça limitli bir şekilde kullanıldığı bir anlatımla film devam eder. Film boyunca bir hikâye anlatıcısı olarak dış ses kullanılmıştır. Filmin finalinde gene gerçek görüntüler kullanılır ve Naziler’in –özellikle gençlerin- yaptıkları saldırılar, yıkımlar gösterilir.

5.2.2.11. Yapabiliriz (1970)

Yönetmen: Lev Atamanov

Süre: 9’

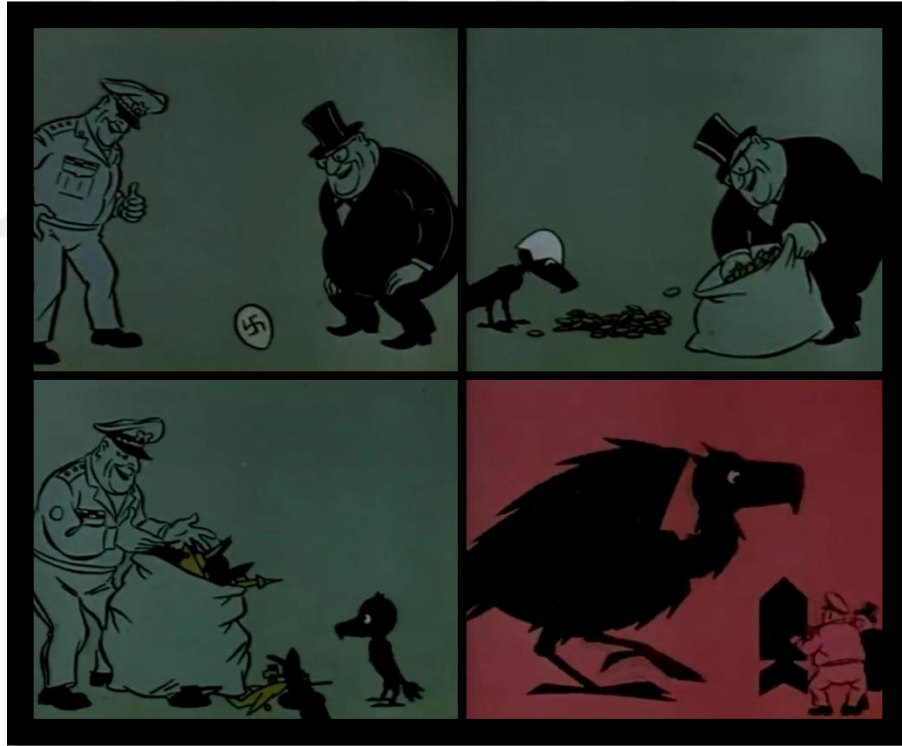
Konu: Filmin başında üzerinde gamalı haç şeklinde bir çatlak oluşan bir yumurta görülür. İçinden siyah bir kuş çıkar. Kapitalizmi temsil eden bir adam kuşa yem olarak altın, ABD’yi temsil eden bir general ise kuşa yem olarak askeri teçhizat verir. Kuş bunları yedikçe büyür. Daha sonra siyah kuş atom bombaları yutar ve devasa boyuta ulaşır. Tanklar, füzeler, savaş uçakları vb. ne varsa yer ve artık kontrolden çıkar. Havalanır ve etrafa bomba saçmaya başlar. Ardından işçinin, yazarın, çocukların, sanatçıların, müzisyenlerin, barış sevdalılarının yaptıkları işler beyaz kuşlara dönüşür ve bu kuşlar birleşerek dev bir beyaz kuş oluşturur. Bu beyaz kuş siyah kuşu yok eder.

Mekân: Filmde siyah kuşun korku saldığı ülkeler İngiltere, Fransa, Rusya ve Japonya olarak verilir. Bu mekânlar kullanılan simgesel yapılardan çıkarılır. Mekânlar arasında bir karşıtlık kurulmamıştır.

Kişi-Karakter: Filmdeki ana karakter siyah kuştur. Kapitalist adamla Amerikan generali bu kuşu sürekli besleyen iki tip olarak verilir. Bunun dışında dört ayrı şehirden dört ayrı

çift gösterilir. Bu tiplere ek olarak da arka plan kullanılmayan ve bir mekânla bağdaştırılamayan iki ayrı bankta oturan tipler vardır. İlk bankta gazete okuyan yaşlı bir adam ve dört torunu yer alır. İkinci bankta da bebek arabalarına oturan ve örgü ören iki kadın vardır. Kuş saldırıya geçtiğinde anne bebeğini alarak koşmaya başlar. Kadın koşarken önce Japon sonra Arap ve en sonda da siyahi bir kadına dönüşür. Annelik içgüdüsünün evrenselliğine bir vurgu yapılmıştır. Barış yürüyüşünde yer alan kişiler de farklı milletlerden seçilmiştir. Yazar, heykeltıraş ve müzisyen gibi tipler ise stereotipik bir anlayışla oluşturulmuştur.

Kostüm-Aksesuar: Kapitalizmi temsil eden adam uzun şapkalı, takım elbiseli, gözlüklü bir tiptir. Amerikan generalinin ise resmi üniforması vardır. Bunun dışında her gösterilen ülkede o ülkeye özgü kıyafet seçimleri yapılmıştır.



Şekil 71: Kartalın Gelişimi

Renk-Işık: Film monokromdur. Kuşlar arasında siyah-beyaz karşıtlığı oluşturulduğu için diğer kullanılan renkler sepya tonlarına kaçır. Işık kullanımına yönelik özel bir anlatım yapılmamıştır.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına yönelik bir anlatım yapılmamıştır.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde toplumlara yönelik bir karşıtlık oluşturulmamıştır. Farklı toplumlara yönelik ayırt edici detaylar verilse de siyah kuşa karşı bütün toplumlar eşit mesafededir. Filmde oluşturulan barış algısı ve beyaz kuşlar pasifist bir yaklaşım olarak yorumlanabilir.

Din: Filmde dini bir referans yoktur.

Simge-Marka: Londra sahnesinde arkada Westminster Sarayı ve Big Ben görülür. Kadının indiği otobüs de Londra'nın simgelerinden iki katlı otobüstür. Paris sahnesinde arkada Eyfel Kulesi ve Notre-Dame Katedrali görülür. Moskova sahnesinde arkada Kremlin Sarayı yer alır. Japonya sahnesinde arkada Fuji Dağı görülür ve Sakura mevsimine referansla kiraz ağaçları çiçek açarken gösterilir. Ayrıca siyah kuş darbe alıp yere düşerken gamalı haç şeklini alır.

Görsel Dil-Teknik: Film geleneksel animasyon yöntemiyle yapılmış bir tam animasyondur. Çizgiler, mekânlar ve renkler oldukça sadedir.

5.2.2.12. Kırmızı Fularlıların Maceraları (1971)

Yönetmen: Vladimir Pekar

Süre: 17'

Konu: Film “Büyük Vatanseverlik Savaşı” sırasında geçer. Bir kasabayı işgal eden Nazi güçleri kasabanın okulunu karargâha çevirir. Bu sırada üç tane piyoner çocuk (iki erkek bir kız) bu durumu kabullenemez. Bir plan yaparak karargâhın yanındaki direğe Sovyet bayrağını temsilen kırmızı bir bayrak çeker; fakat yakalanırlar. İdama mahkûm oldukları sırada Sovyet güçleri kasabaya gelerek Naziler'i kovar.

Mekân: Film Sovyetler Birliği'ndeki bir kasabada geçer. Filmde mekânsal bir karşıtlık kurulmamıştır.

Kişi-Karakter: Filmde çocuklarla askerler arasında zeki-aptal, korkak-cesur, bencil-yardımsever çatışması kurulmuştur. Filmin girişinde okul bahçesinde oynayan üç küçük çocuk vardır. Çocuklar sevimli çizgilerle resmedilmiştir. Naziler içinde bir subay ve

askerler yer alır. Nazi askerleri köpek gibi yerde sürünerek ilerler ve yeri koklar. Bir tanesi müzik dinlerken kendinden geçmiş olarak görülür ve etrafta olanlardan haberi yoktur. Bu asker, çocukları fark edince çocuğun okul çantasında bomba olduğunu düşünür. İçini açtığında kitapları görür ve bunları tek tek yakmaya başlar. “Mantık” kitabını açıp baktığında bir şey anlayamaz. “Botanik” kitabında ise gördüğü çiçeği koklamaya çalışır. İçinde Sovyet bayrağı olan bir kitap görünce ise çok korkar ve bu fırsattan istifade çocuklar kaçar. Nazi askerlerinin hepsi fazla beceriksiz ve saf gösterilmiştir. Filmin sonraki sahnelerinden birinde de çocukların izini bulmak için bir asker çocuğun çantasını koklar ve köpek gibi yön bulur. Başka bir sahnede de bu asker domuza benzetilir. Filmde Nazi ajanı olarak kullanılan bir de Rus gösterilir. Adamın kırmızı bir burnu, komik bir suratı vardır. Subay bu adama beyaz bir bant takar ve bir saat verir. Artık o bir Nazi ajanı olmuştur. Kılık değiştirerek çocukların peşine takılır. Bu Rus da askerler gibi aptal ve saf olarak kullanılmıştır.

Kostüm-Aksesuar: Rus çocuklarda kırmızı boyun bağı vardır ve bu da onların piyoner olduğunu gösterir. Nazi subayı askeri kıyafetle, Hitler’inkine benzer bir bıyıkla resmedilir ve puro içer. Finalde çocukları kurtaran Rus askerde de piyonerlerinkine benzer kırmızı bir boyun bağı vardır.



Şekil 72: Nazi Tasvirleri 1

Nazi subayı ve askerler karikatürize bir şekilde resmedilmiştir. Subayın Hitler bıyığı bırakması ve Nazi selamı yapması simgesel detaylardır.



Şekil 73: Nazi Tasvirleri 2

Filmde Nazi askerleri hayvansı davranışlar gösterir. Bir sahnede bir çiftçi, domuz sürüsünün arasında kalan bir askeri domuz olarak görür.

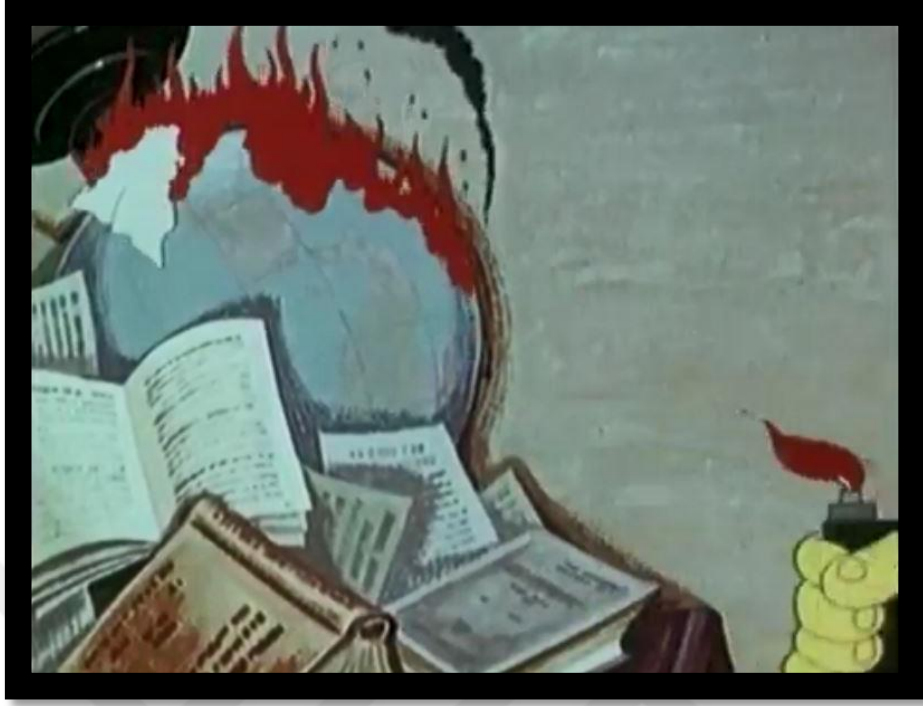
Renk-Işık: Film renkli bir filmidir. Işık ve gölge oyunları sinematografiyi desteklemek için kullanılır. Filmin girişinde Nazi sembolünün şimşek çakar gibi gösterilmesi ve filmin adının alevler içinde yazılması filmin bütününe yönelik detaylardır.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına yönelik bir anlatım yoktur.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Film, Naziler'in özellikle eğitime ve kitaplara olan düşmanlığı üzerine göndermeler içerir. "Okul" yazısı sökülür ve yerine "Karargâh" yazısı asılır. Okuldaki bütün eşyalar dışarı çıkarılır ve yakılır. O sırada devam eden II. Dünya Savaşı'na ve Naziler'in tutumuna bir gönderme olarak küre şeklindeki dünya modeli yanarken gösterilir. Askerlerden biri duvara bir ilan yapıştırır. İlanda sadece "Yasak, Yasak, Yasak" yazısı göze çarpar.

Din: Filmde dini bir referans yer almaz.

Simge-Marka: Çocukların boynundaki kırmızı boyun bağı piyonerlerin simgesidir. Filmin bir sahnesinde çocuklar tanınmamak için boyun bağlarını çıkarıp gizler. Daha sonra ise bu boyun bağlarını birleştirerek kırmızı bir bayrak yaparlar. Çocuklardan biri karargâha bu kırmızı bayrağı asmayı başarır; fakat üç çocuk yakalanır ve partizan olarak fişlenir. Askerler ise beceriksizliklerinden dolayı bayrağı bir türlü indiremez. Tam o sırada Sovyet güçleri kasabaya geri gelir ve Naziler'i geri püskürtür.



Şekil 74: Yanan Dünya

Naziler okuldaki eşyaları ve kitapları bahçede yakarken dünya küresinin önce tutuştuğu görülür. Burada Nazi işgalinin dünya için yarattığı tehdide bir gönderme yapılmıştır.



Şekil 75: Piyonerler ve Sovyet Askeri

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyondur. Karakter tasarımları, mekânlar ve nesneler bir çocuk kitabı gibi illüstre edilmiştir.

5.2.2.13. Öğrenilmemiş Ders (1971)

Yönetmen: Valentin Karavaev

Süre: 5'

Konu: Film, müttefikler tarafından kollanan ve daha sonra yönetici olması için teşvik edilen bir Nazi savaş suçlusunun hikâyesine odaklanır.

Mekân: Filmdeki mekân Almanya'dır. Nazi'nin filmin başında gittiği yer ise üzerinde ABD ve İngiltere'nin bayrağı olan bir hapisanedir. Nazi'nin kaldığı mekân önce bir hücre iken birden bir odaya dönüşür. Nazi, puro içerken önündeki gramofondan bir Nazi şarkısı dinler. Bu sırada daktiloda da bir şeyler yazar. Her yazı yazışında sanki silah ateşliyormuş gibi bir ses gelir. Yazdığı yazının başlığı "Rusya Tehlikesi Hakkında"dır. Yanında kapağında "İncil" yazan ama içinde Hitler'in "Kavgam" kitabının olduğu bir kitap vardır. Kitabın içinden Hitler'in ruhu çıkar ve adamın kafasına bir öpücük kondurur. Bu sırada asker Nazi'nin üniformasını geri getirilir ve adam dışarı çıkar. Filmde Nazi savaş suçlusunu Batı Almanya'da aktif bir şekilde çalışmalarına devam ederken Doğu'ya da geçmek ister; fakat Berlin Duvarı buna engel olur. Filmin başındaki hapisane sahnesi de düşünüldüğünde filmde bir Batı-Doğu karşıtlığı kurulmuştur.

Kişi-Karakter: Filmde şişman bir Nazi savaş suçlusunu yer alır. Almanya savaşını kaybedince koyun kılığına girerek ve elinde beyaz bayrak sallayarak Batı'ya doğru ilerler. Yüzündeki koyun maskesini çıkarır ve etrafına bakınır. ABD ve İngiltere bayrağının olduğu bir hapisane görünce oraya doğru gider. Beyaz bayrağı çıkararak koluna sarar ve yaralı gibi davranır. Hapishanede görevli müttefik askerler vardır ve sert mizaçlı çizilmiştir. Savaş suçlusunu hapisten çıkıp kürsüye geldiğinde Hitler gibi konuşmaya ve davranmaya başlar. Bir süre sonra bir anlık adamın yerinde Hitler'in görüntüsü belirir. Konuşması sırasında silah ve çatışma sesleri gelir, ağzından gamalı haçlar fırlar. Önündeki kürsü birden davula dönüşür ve ona vurdukça silah sesleri artar. Ağzından fırlayan harfler "Revanchism"

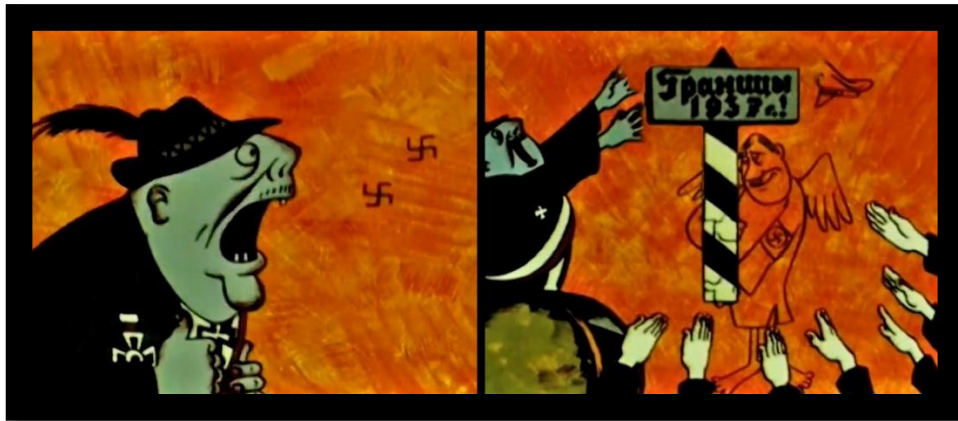
yazısını oluşturur. Filmde Hitler de bir hayalet olarak yer alır. Adamın sürekli yanındadır ve ona yardımcı olur. Hitler biraz pasif bir şekilde resmedilmiştir. Zaman zaman adamın konuşmaları onu da korkutur ve sineye çekilir.



Şekil 76: Nazi Savaş Suçlusunu

Nazi savaş suçlusunu gizlenirken koyun postu giyer ve maske takar. Başka bir sahnede de kucağında Kavgam kitabını tuttuğu görülür. Hitler'in ruhu da yanındadır.

Kostüm-Aksesuar: Adamın kıyafetinde ve şapkasında Nazi amblemi görülür. Kolyesinde gamalı haç ve belinde bıçağı vardır. Hapishane sahnesinde puro içer. Hitler'in hayaletine kanat da çizilmiştir.



Şekil 77: Nazilerin Amacı

Nazi savaş suçlusunu kürsüde rövanşist konuşmalar yaparken ağzından gamalı haçlar fırlar. Başka bir sahnede de Hitler'in ruhu elinde 1937'ye geri dönmeye yönelik bir tabela tutar. Diğer Naziler'de buna selam durur ve amaçlarını belli eder.

Renk-Işık: Film genel olarak siyah-beyazdır; fakat renkli parçalar da görülür. Işık ve gölge kullanımları savaşın atmosferini verebilmek adına özellikle filmin girişinde etkin kullanılır.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına yönelik bir anlatım yapılmamıştır.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmin girişinde yanan bir Nazi bayrağı görülür ve arkasında yüzlerce asker miğferi vardır. Bu giriş, II. Dünya Savaşı'nın sona ermesinin bir özeti gibi sunulur. Filmde Nazi'nin kürsüdeki konuşmasından sonra Almanya'nın 1937'deki sınırına dönmesine yönelik bir amaç ortaya atılmış olur ve destekçiler Nazi selamı verir. Bu da Almanya'nın intikamcı bir şekilde yeniden mücadele içine gireceğine yönelik bir öngörü olarak sunulur. Hitler'in hayaleti üzerinde "1937 Almanya Sınırı" yazan bir işaret tutar ve bunu adama verir. Adam elinde işaretle koşmaya başlar ve Hitler'in ruhu da onunladır. Bir süre sonra hızlanır; fakat Berlin Duvarı'na çarpar ve yere yığılır. Bu sırada Berlin'deki "Sovyet Savaş Anıtı" ve Sovyetler Birliği başta olmak üzere destekçi ülkelerin bayrakları görülür. Nazi bunun üzerine köpek gibi hırlamaya başlar. "Almanya Federal Cumhuriyeti ile SSCB arasında antlaşma imzalandı" yazısı ekranda belirince Nazi savaş suçlusu koyun elbisesindeki delikleri yamamaya başlar. Koyun postunu Hitler'in hayaletinin de yardımıyla tekrar giyer.



Şekil 78: Bayrak Kullanımları

Filmde bayrak anlatısı pekçok yerde yapılır. Karakterin Berlin Duvarı'nı yıkamadığı sahnede Sovyetler Birliği ve Doğu Bloku Ülkeleri bayraklarla temsil edilir.

Din: Filmde dini bir referans kullanılmamıştır.

Simge-Marka: Filmin girişinde Nazi'nin saklandığı yerde 9 Mayıs 1945 tarihi yazar. Bu Sovyetler Birliği'nin Zafer Günü'dür. Filmde çoğu yerde gamalı haç kullanılır. Nazi'nin kıyafetinin üzerinde kurukafa da resmedilmiştir.

Görsel Dil-Teknik: Filmin girişinde savaş sesleri eşliğinde sabit resimler gösterilir. Filmde gerçek resimlerden kesilmiş kişiler dinleyici olarak kullanılmıştır. Bu açıdan film gerçek resimlerle geleneksel animasyonun bir kolajı gibi hazırlanmıştır. Filmde ses kullanımı oldukça büyük yer tutar. Diyalog kullanılmasa da Nazi'nin yaptığı her şey bir silah kullanıyormuş gibi sunulmuştur.

5.2.2.14. Piyonerin Kemanı (1971)

Yönetmen: Boris Stepantsev

Süre: 8'

Konu: Film, bir piyoner olan Musya Pinkenson'un yaşam öyküsünden referansla yapılmıştır. Nazi güçlerinin bombardımanı sonucunda sadece keman çalan bir çocuk hayatta kalır. Mızıka çalan bir Nazi askeri, bu çocuğu fark eder ve kendi çaldığı müziğe eşlik etmesi için onu zorlar; fakat çocuk bunun yerine kendi şarkısını çalmaya başlayınca Nazi askeri tarafından öldürülür.



Şekil 79: Mekân Karşıtlıkları

Filmde mekân, işgal öncesi ve sonrası olarak iki döneme ayrılır. Öncesinde renkli ve aydınlık bir atmosfer tasviri varken işgal sonrasında karanlık bir ortam yaratılmıştır.

Mekân: Film, Sovyetler Birliği topraklarında belirsiz bir yerde geçer. Kullanılan mekânın saldırı öncesi ve saldırı sonrası olmak üzere iki ayrı hâli filmde yer alır ve bu iki hâl üzerinden bir karşıtlık kurulur.

Kişi-Karakter: Filmde keman çalan küçük bir çocuk vardır. Yaşadığı yer bombalanınca bir tek o sağ kurtulur. Tankın üzerindeki bir Nazi askeri de çocuğun peşine düşer. Asker sevimli çizilmiştir, güler yüzlüdür ve çocuğa çalmasını söylerken bir orkestra şefi edasıyla onu yönlendirir; fakat bir yandan çocuğa ateş ederken bir yandan da onu zorlar. Burada adamın karakteri ve tipi üzerinden bir karşıtlık oluşturulur. Çocuk onun istediği şarkıyı çalmayı reddeder ve kendi şarkısını çalar. Ardından askerin ifadesi değişir ve çocuğu öldürür.

Kostüm-Aksesuar: Nazi askeri, omuzlarında “SS” işareti ve kurukafa olan bir üniforma giyer.



Şekil 80: Asker ve Küçük Çocuk

Renk-Işık: Film renkli bir film olarak başlar. Giriş sekansında renkli bir dünya resmedilirken Naziler’in saldırısı sırasında dünya siyaha döner ve sadece bomba patlamaları görülür. Ardından askerle çocuğun sekansı siyah-beyaz ve gölgeli bir anlatım üzerinden ilerler. Çocuk öldükten sonra yağan yıldızlarla beraber film gene renkliye döner. Işık kullanımı siyah-beyaz kısımda çok etkindir.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına yönelik bir referans yer almaz.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Film Sovyet toplumunun savaşıla birlikte değışen dünyasına bir gönderme yapar. Nazi uçaklarının bombardımanıyla yıkıma uğrayan dünyada Naziler'e karşı çıkan bir çocuk üzerinden umutlar tekrar yeşermeye başlar ve bu çocuk kurtuluşun bir sembolü olur.

Din: Filmde dine yönelik bir gönderme yapılmamıştır.

Simge-Marka: Mezarın etrafındaki çocukların kırmızı boyun bağları görülür. Bunlar çocukların piyoner olduğunun simgesidir. Nazi askerinin mızıkayla çaldığı şarkı bir Viyana halk şarkısı olan "Oh du lieber Augustin"dir. Çocuğun bu şarkıyı reddederek çaldığı şarkı ise Sovyet milli marşı olan "Enternasyonal"dir.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon yöntemiyle yapılmıştır. Uygulamada limitli animasyon sekansları çokça kullanılmıştır. Filmin renkli kısmıyla siyah-beyaz kısmı arasında renklendirme yöntemi olarak farklı teknikler kullanılmıştır. Filmde müzik ana unsurlardan biridir ve film boyunca baskındır.

5.2.2.15. Eski Deniz Fenerinin Hikâyesi (1976)

Yönetmen: Vitold Bordzilovsky

Süre: 19' 48''

Konu: Film, iki küçük çocuğun Nazilerin işgal ettiği bir deniz fenerini kurtarmasını ve Sovyet askerlerine yolu açmasını konu alır.

Mekân: Mekân, Sovyetler Birliği'dir. Mekânsal karşıtlık işgal öncesi ve sonrası olarak kurulmuştur. Nazilerin işgaliyle mekân gri bir tona dönmüş, yeşillikler yerini kuraklığa bırakmıştır. Her yer dikenli tellerle çevrilmiştir.

Kişi-Karakter: Filmde cesaret-korkaklık, iyi-kötü çatışmaları kurulmuştur. Biri erkek biri kız iki küçük çocukla yaralı denizci iyi taraftayken Naziler kötü taraftadır. Çocuklar ve kurtardıkları denizci sarı saçlı ve mavi gözlü olarak resmedilmiştir. Filmdeki Nazi komutan ise zombi şeklindedir. Sivri tırnaklı, büyük gözlü ve yeşilimsi bir ten rengiyle verilmiştir. Naziler daha ufak tefek ve korkak bir karakterde gösterilir. Sovyetler ise vatansever, cesur ve korkusuzdur.



Şekil 81: Mekân Karşıtlığı

Film mekânının Nazi işgalinin öncesindeki ve sonrasındaki hali.

Kostüm-Aksesuar: Nazi komutan, siyah bir kıyafetle, şapkasında kurukafa ve boynunda demir haçla resmedilmiştir. Girişteki çocuğun boynunda kırmızı bir boyun bağı vardır.



Şekil 82: İyi ve Kötü Karakter Temsilleri

Renk-Işık: Filmde Nazilerin etkin olduğu kısımlar monokrom ve gri tonlarında gösterilir. Zaman zaman keskin gölgelerle filmdeki gerilim unsuru arttırılır. Gece sahneleri çok olduğu için ışık oyunları da kullanılmıştır.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına yönelik bir anlatım yoktur.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmdeki mekân anlatısı kurmacadır. Tarihsel bir olaya ya da mekâna referans yoktur. Faşist güçlerle savaşa odaklandığı için Büyük Vatanseverlik Savaşı döneminde geçtiği varsayılabilir.

Din: Filmde dini bir referans yoktur.

Simge-Marka: Sovyet yıldızı ve demir haç kullanılmıştır.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu animasyon şeklinde oluşturulmuş bir tam animasyondur. Sinematografik bir anlatısı vardır. Müzik bazı sahnelerde belirgin bir karaktere bürünür ve oldukça baskındır.

5.2.2.16. Bir Oyunağın Hikâyesi (1984)

Yönetmen: Boris Ablynin

Süre: 9'

Konu: Film, toplama kampındaki bir mahkûmun elindeki parçalarla bir Don Kişot kuklası yapmasını ve bu kuklanın Nazizm'e karşı bir sembol olmasını konu alır. Filmde Alman faşizmine ve İspanyol faşizmine yönelik detaylar verilmiştir. Filmin sonunda yazılan "Bu film tarihsel gerçeklere dayanmaktadır." yazısı da filmin uyandırmaya çalıştığı etkiyi güçlendirmek için kullanılan bir detaydır.

Mekân: Filmde belirgin bir mekân tasviri yapılmamıştır. Girişteki radyoda verilen tarihe ve bilgiye göre İspanya olduğu çıkarımı yapılabilir. Sonrasında bir toplama kampı atmosferi verilmiştir. Finaldeki tarih ve bilgiye göre ise mekânın Santiago, Şili olduğu çıkarımı yapılabilir. Filmin bütününe bakıldığında anlatımda bir döngü yaratılmıştır. Başlangıç ve bitiş mekânı radyo üzerinden anlatılır ve radyoda verilen bilgiyle oyuncak askerin bulunduğu ortam birbiriyle uyuşmaz.

Kişi-Karakter: Filmde belirgin bir karakter yoktur. Bir mahkûmun eldeki demir ve tel parçalarından yaptığı Don Kişot ve atının kuklası vardır. Mahkûmun ya da başka birinin yüzü filmde gösterilmez. Bir sahnede Don Kişot atına atlar ve gamalı haç şeklindeki bir yel değirmenine doğru saldırıya geçer. Değirmen onu geri fırlatır. Bunun dışında bir Nazi subayının gölgesi bir sahnede yer alır. Elindeki bastonu, ayağındaki çizmesi ve kafasındaki şapkası gölgeden seçilebilir. Mahkûmlar, Nazi dolaştığı sırada kuklayı elden ele dolaştırıp gizlemeye çalışır; fakat bir silah sesi gelir ve kukla yere düşer. Kukla uyanır ve eline kılıcını alarak faşizmi simgeleyen yel değirmenini parçalar. Bu sırada gerçek savaş görüntüleriyle paralel kurgu yapılmıştır. Mahkûmlar özgürlüklerine kavuşur. Don Kişot bir simge ve kahraman olur.

Kostüm-Aksesuar: Filmde belirgin bir karakter kullanılmadığı için özellikli bir kostüm kullanımı yoktur.



Şekil 83: Kötü Karakter
Filmde kötü karakter gölgeler üzerinden resmedilmiştir.

Renk-Işık: Filmde ışık kullanımı oldukça belirgindir ve atmosfer oluşturmak için gölgeler etkin olarak kullanılır. Nazi subayı gölge olarak filmde yer alır. Filmin genelinde parçalı ve noktasal ışıklar kullanılmıştır. Bu nedenle sahnelerin takibi ve anlaşılması zorlaşır.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına yönelik bir anlatım yer almamıştır.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmin başında bir radyo programında o günün 17 Temmuz 1936 olduğu bildirilir. Bu tarih İspanya İç Savaşı'nın başlangıcıdır. Radyoda

havanın açık olduğundan bahsedilir; fakat asker şeklindeki bir oyuncağın üzerine yağmur yağmaktadır. Bir anda bomba patlar ve oyuncak asker parçalanır. Bu sekansın ardından bütün Avrupa'ya yayılmış aile fotoğrafları görülür. Üzerlerine gamalı haç görüntüsü düşer ve Naziler'in yaptığı zulümler üzerine örnek görüntüler gösterilir. Kitapların yakıldığı bir sahnede Don Kişot kitabının da yakıldığı görülür. Bombalarla birlikte fotoğraflar tek tek parçalanır ve insanlara karşı yapılan zulümlerden görüntüler gösterilir. Don Kişot'un öneminin altını çizmek için Ivan Sergeyevich Turgenyev'in bir sözü ekrana gelir. "Don Kişot çevrildiğinde tarihin kitabı kapatılabilir. İçinde okunacak hiçbir şey kalmaz.". Filmin sonunda gene bir radyo sesi duyulur ve tarih olarak 11 Eylül 1973 geçer. Bu da Şili Darbesi'nin günüdür. Filmin başındaki oyuncak asker tekrar görülür. Bir kez daha bomba patlar ve oyuncak parçalanır.

Din: Filmde dini bir referans kullanılmamıştır.



Şekil 84: Nazi Sembolü

Filmde Nazi sembolü sıklıkla kullanılır. Bir sahnede Avrupa haritası üzerinde aile fotoğrafları gösterilirken bir Nazi sembolü harita üzerine düşer. Don Kişot'un saldırdığı yel değirmeninin kanatları da gamalı haç şeklindedir.

Simge-Marka: Don Kişot'un saldırdığı yel değirmenindeki rüzgâr kanatları gamalı haç şeklinde yapılmıştır ve faşizmi simgeler.

Görsel Dil-Teknik: Film, gerçek görüntülerin ve fotoğrafların stop motion animasyonla birlikte harmanlanmasıyla oluşturulmuş bir kukla animasyondur. Çoğu yerde anlatım

sadece resimler üzerinden verilmiştir. Ses efektleri sahnedeki atmosferi güçlendirmek için baskın bir şekilde kullanılır.

5.2.3. Sosyalizm ve Komünizm Övgüsü İçeren Filmler

5.2.3.1. Sovyet Oyuncakları (1924)

Yönetmen: Dziga Vertov

Süre: 11’

Konu: Film, Sovyetler Birliği’nde kapitalizmi, dini ve burjuvaziyi reddedip işçiyi, çiftçiyi ve askeri yücelten çalışmaların bir örneği olarak görülebilir. Kapitalizmi el ele vererek alt eden çiftçi ve işçi, askerlerden oluşan bir yılbaşı ağacında da onların yanındadır. Kapitalistler, din adamları ve burjuvalar ise ağaca asılarak Noel süsü olur.

Mekân: Film, basit çizgilerle oluşturulan karakterlerden oluşur. Herhangi bir arka plan ya da mekân yoktur.

Kişi-Karakter: Filmde karakterler arasında iyi-kötü karşıtlığı kurulmuştur. Kötü tarafın birincil aktörü kapitalist adamdır. Kel ve şişman olarak resmedilir. Doyumsuz, açgözlü ve tembeldir. Masadaki bütün yemekleri yer ve bütün içecekleri içer. Karnı şişer ve hareket edemez konuma gelir. Ardından bir kadın görülür ve dans ederek adamı eğlendirmeye başlar. Kapitalist adam ona hediyeler alır ve kadın da kapitalist çarka dâhil olur. Daha sonra elinde çekiçle bir işçi gelir ve yerde yatan kapitalisti domuz şeklinde görür. İşçinin yanına destek için gelen bir de çiftçi vardır. İkisi güçlerini birleştirerek kapitalisti alt eder. Filmde farklı Hristiyan mezheplerine ait iki tane de papaz yer alır. İşçi ve çiftçi boy olarak diğer karakterlere göre uzun çizilmiştir. Filmde bir de Goskino’yu temsil eden bir tip bulunur.

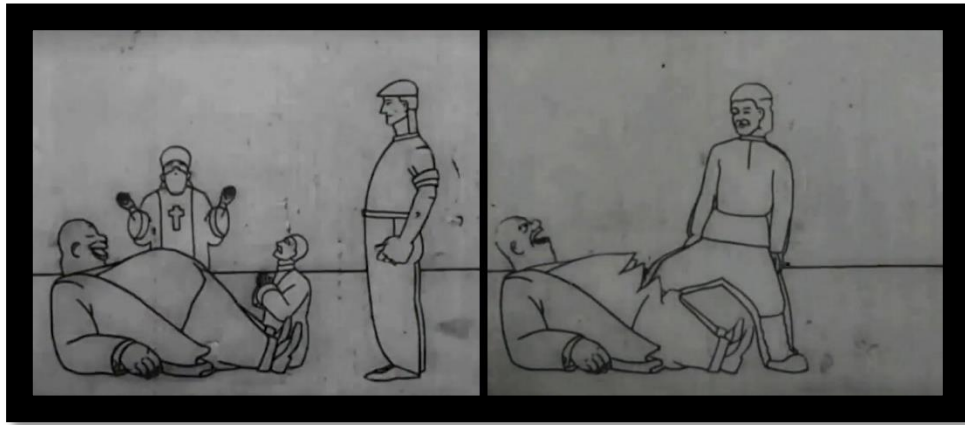
Kostüm-Aksesuar: Kapitalist takım elbiseli ve kravatlı bir tiptir. Diğer karakterler sembolik detaylarla ilişkilendirilmiştir. İşçi çekiç taşır. Ortodoks ve Katolik papazlar kıyafetlerinden ayırt edilebilir. Askerlerin şapkasında Sovyet yıldızı vardır.



Şekil 85: Kapitalist Karakter

Renk-Işık: Film siyah-beyazdır. Kullanılan çizgiler basittir ve -çoğunlukla yakın planlarda olmak üzere- çok az gölgelendirme yapılmıştır.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına yönelik doğrudan bir anlatım kullanılmamıştır. Sadece işçileri ve çiftçileri temsil eden karakterler vardır.



Şekil 86: İşçi ve Çiftçinin İşbirliği

Tek başlarına kapitalisti alt edemeyen işçi ve çiftçi birleştikten sonra başarılı olur.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde kapitalist karakter Batı'yı temsil eder. Din adamlarını kontrol altında tutar ve burjuvaziden beslenir. İşçi tek başına kapitalisti alt edemez. Üzerinde “Vergiler” yazan ayağıyla kapitalist adamın karnına basar ama o da fayda etmez. Sosyalist ideolojinin gereği olarak kapitalizmi alt etmek için işçilerin ve çiftçilerin güçlerini birleştirmesi gerekir. Bir olup ikisi birlikte karna basınca adamın karnı patlar ve etrafa paralar dökülmeye başlar. Paralar “Halkın Bankası”na yatırılır. Ardından askerler gelir ve bir Noel ağacı oluşturur. Ağacın tepesinde Sovyet yıldızı vardır. İşçi ve çiftçi hariç diğer karakterler tek tek ağaca boyunlarından asılır. Burjuvaziyi temsil eden kadın ise eteğinden asılmıştır. Daha sonra işçi ve çiftçi ağaca tırmanır ve Sovyet yıldızının yanında yer alır.

Din: Filmde biri “Ölü Kilise”yi diğeri de “Diri Kilise”yi temsil eden iki adet din adamı vardır. Farklı Hristiyan mezheplerini temsil eden bu iki adam kavga eden, rüşvet alan kişiler olarak gösterilir.

Simge-Marka: Filmde karakterlerin tanınmasını sağlayan semboller haricinde bir simge ya da marka yer almaz.



Şekil 87: Noel Ağacı

Görsel Dil-Teknik: Film, iki boyutlu geleneksel animasyon yöntemiyle cut out tarzını birleştiren bir limitli animasyondur. Çizgi kaliteleri oldukça zayıftır. Yakın planlarla genel planlar arasındaki detay farklılığından dolayı karakterleri plan geçişlerinde tanımak oldukça zorlaşır. Daha çok genel planlar kullanılmıştır. Arka plan olmadığından dolayı filmin seyirliği düşüktür.

5.2.3.2. 13. Parti Kongresinde Kooperatifçilik Hakkında Ne Söylendi (1925)

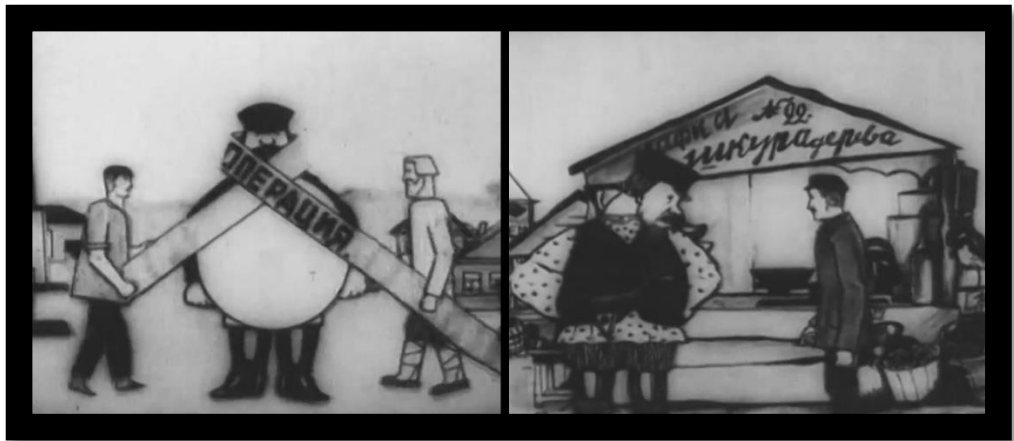
Yönetmen: Yönetmenin adı belirtilmemiş.

Süre: 3''53''

Konu: Film, işçilere ve çiftçilere kooperatif kullanmalarının avantajlarını göstermek üzere yapılmıştır. Özel dükkânlar ve kâr elde etmek olumsuzlanmıştır.

Mekân: Kullanılan mekân Sovyetler Birliği'dir. Mekânsal bir karşıtlık oluşturulmamıştır.

Kişi-Karakter: Filmde iyi-kötü çatışması köylü-işçi birlikteliğiyle tüccarlar arasında ve vatandaş ile esnaf arasında kurulmuştur. Tüccar malları aldıkça büyür, şişmanlar, zenginleşir. İşçi ve köylü kooperatif çatısı altında birleşir ve tüccarı alt eder. Tüccara ek olarak bir diğer kötü adam da esnafıdır. Vatandaş özel dükkândan alamadığı malı kooperatiften alır ve daha sonra gidip esnafı yumruklar.



Şekil 88: Tüccar ve Esnaf Tasvirleri
Filmde olumsuzlanan tüccar ve esnaf şişman olarak resmedilmiştir.

Kostüm-Aksesuar: Tüccar ve dükkân sahibi benzer fiziksel özelliklerde, daha iri yarı ve karikatürize resmedilmiştir. Diğer karakterler ise daha insansı formdadır. Kıyafetlere yönelik özel bir anlatım yoktur.

Renk-Işık: Film siyah-beyazdır. Finalde Lenin'in silüetinin görüldüğü sekans haricinde ışık kullanımına yönelik özel bir anlatım yoktur.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde çiftçiye ve işçiye yönelik sağlanan kooperatif olanakları gösterilir. İşçi ve çiftçiler bir araya gelerek tüccarı aradan çıkarabilecekleri bir yöntem geliştirir. Ayrıca çeşitli eksikleri olan çiftçiler birleşerek Tüketici Birliği'nden bir kısmı sonra ödenmek üzere mal alabilir. Köylülerden birinin atı ölmüştür. Diğerinin sabanıyla sorunu vardır ve biri de tohum sıkıntısı çeker. Varlıklarını birleştirmeye karar verip Tüketici Birliği'ne giderek ihtiyaçlarını alabilirler. İşçiler de işçi kredisi olarak ihtiyaçları olan eşyalara ve kıyafetlere sahip olabilir.



Şekil 89: Lenin Silüeti

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde toplumun kooperatifler yardımıyla ilerleyeceği ve sanayi-köylü işbirliğinin kooperatifler kanalıyla sağlanabileceği anlatılır. Tüccar, üretim yapmadan ve bir şey yetiştirmeden zengin olan kişi olarak olumsuzlanır. Özel dükkânın önünde “Seni kandırıyoruz.” yazılıdır.

Din: Filmde dini bir referans kullanılmamıştır.

Simge-Marka: Filmde herhangi bir simge kullanımı yoktur.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyonla cut out türünün birleştirilmesiyle oluşmuştur. Animasyon tekniği ve yöntemi zayıftır.

5.2.3.3. Burjuva Dünyasının Sinsilerine Cevabımız (1925)

Yönetmen: Dziga Vertov

Süre: 53’’

Konu: Filmde ziyade hareketli bir posterdir. Sovyetler’in diğer ülkeler tarafından tanınmasını ve Rus Komünist Partisi’nin faaliyetlerini bir marş eşliğinde anlatır.

Mekân: Bir hareketli poster olduğu için mekân kullanımı yoktur.

Kişi-Karakter: Filmde kadrajın solunda duran bir adam vardır. “Lenin öldü.” yazısı çıkınca sevinçli olduğu görülür. Ardından faaliyetler geliştikçe üzölmeye ve şoka girmeye başlar.

Kostüm-Aksesuar: Soldaki adam takım elbiseli ve kravatlı olarak resmedilmiştir.



Şekil 90: Rus Komünist Partisi
Rus Komünist Partisi’ne üye olmak için giden insanları görünce Batılı adam şok olur.

Renk-Işık: Film siyah-beyazdır. Hareketli poster gibi düşünüldüğü için ışık kullanımına yönelik özel bir anlatım yoktur.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına yönelik bir gönderme yoktur.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Film “Sinsi kapitalist dünyaya cevabımız” söylemiyle başlar. Ardından gelen söylemler “Lenin öldü.”, “SSCB İngiltere, İtalya, Norveç tarafından tanındı.”, “100000 kişi Rus Komünist Partisi’ne katıldı.” şeklindedir. Sonra Rus Komünist Partisi amblemi görülür ve film biter.

Din: Filmde dine yönelik bir referans kullanılmamıştır.

Simge-Marka: Filmde Rus Komünist Partisi’nin logosu görülür. Onun haricinde bir simge ya da marka kullanımı yoktur.

Görsel Dil-Teknik: Film hareketli posterdir. Geleneksel animasyon kullanılarak oluşturulan bir limitli animasyondur. Çok fazla hareket yoktur ve anlatımda daha çok yazılar kullanılmıştır.

5.2.3.4. Samoyed Çocuk (1928)

Yönetmen: Valentina Brumberg / Zinaida Brumberg / Nikolai Khodataev / Olga Khodataeva

Süre: 7’

Konu: Film, bir samoyed çocuğun Leningrad’a gidip eğitim görmesini ve memleketine geri dönmesini konu alır.

Mekân: Filmde mekânsal bir karşıtlık oluşturulmamıştır. İlk mekân bir samoyed köyüdür. Karların arasında kurulan çadırlardan oluşur ve en büyük çadır şamanındır. Şamanın evinde ayı postu, minik bebekler ve bir de put vardır. İkinci mekânsa Leningrad’dır; fakat sadece isim olarak geçer. Chu’nun gittiği okulun üzerinde “Kuzey İnsanları İçin Kolej” yazar.

Kişi-Karakter: Ana karakter Chu'dur. Genç bir erkek çocuktur. Cesaretli bir karakter olarak çizilmiştir. Bir kutup ayısı öldürür, şamana karşı çıkar ve tek başına denize açılır. Bunun dışında filmde şaman karakteri, Chu'nun ailesi, köy halkı ve Chu'nun köpeği yer alır; ama hikâyenin akışına bir etkileri yoktur. Şaman kötü adam ve üçkâğıtçı olarak gösterilse de hikâyenin ana unsuru değildir ve bir detay olarak kullanılmıştır.

Kostüm-Aksesuar: Filmde yerel kıyafetler kullanılır. Şamanın kendine özgü bir ayin kıyafeti vardır.

Renk-Işık: Film siyah-beyazdır. Kullanılan mekânların çoğu karlı olduğu için siyah-beyaz dengesi keskin tutulmuştur. Işık kullanımına yönelik özel bir çaba yer almaz.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına yönelik doğrudan bir gönderme yoktur. Sadece Chu'nun gittiği okul "işçilerin okulu" olarak geçer ve Chu bu okula gittiği için "aptal" olmamakla övülür.



Şekil 91: Çocuğun Çalışma Odası
Çalışma odasının duvarında Marx'ın ve Lenin'in resimleri görülür.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde samoyedlerin yaşayışlarına ve kültürlerine yönelik bilgiler mevcuttur. Çocuğun memleketi ve okuduğu yer Sovyetler Birliği içinde olduğundan dolayı mekânsal bir karşıtlık ya da kötüleme yapılmamıştır. Filmde; halkın geyiklerin çektiği kızakla yolculuk yaptığı, silahlı olduğu, kutup ayısının kıymetli olduğu ve avlandığı, Şamanizm inancının yaygın olduğu çıkarımları yapılabilir.

Din: Filmde Şamanizm inancı ön plandadır ve çizilen şaman karakteri üzerinden olumsuzlanır. Şaman açgözlü ve üçkâğıtçıdır. En büyük igloda yaşar ve halkın minnet duygularını sömürür. Putu hareketlendirmek için Chu'yu kullanır; ama Chu ona oyun oynayarak halkın gözünde küçük düşmesini sağlar. “Şaman utanmalısın. Bizi yalancı oyunlarınla aptal yerine koydun.” söylemi filmde geçer. Chu gidince de en çok şaman sevinir.

Simge-Marka: Chu'yu kurtaran geminin üzerinde Sovyet yıldızı vardır. Chu'nun odasının duvarında Karl Marx ve Lenin resimleri yer alır.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu animasyonla cut out türünün harmanlanmasıyla oluşturulmuştur. Animasyon tekniği ve kapasitesi sınırlıdır. Senaryo açısından kopukluklar vardır ve neden-sonuç ilişkisi güçlü kurulamamıştır.

5.2.3.5. Organik (1933)

Yönetmen: Nikolai Khodataev

Süre: 20'

Konu: Film, jenerikte iki bölümlük animasyon hiciv olarak geçer. M. Saltykov-Schedrin'in çalışmalarından oluşturulmuştur. Rus Çarı'na “Dummy-Town” adında bir şehrin valisinin öldüğü bilgisi gelir. Bunun üzerine Çar elindeki vali adaylarından birini seçer ve gönderir. Seçilen valinin beyni yoktur ve eldeki bir müzik kutusunun mekanizması valinin kafasına takılır.

Mekân: Mekân Rus topraklarıdır. Filmin dönemi devrim öncesi olduğu için mekânsal değil zamansal bir karşıtlık oluşturulmuştur. Valinin gittiği “Dummy-Town” hayali bir şehirdir ve bir hiciv ürünüdür.

Kişi-Karakter: Filmdeki yönetim kademesiyle halk arasında bir karşıtlık oluşturulmuştur. Yönetimdekiler ilgisiz, aptal, despot ve doyumsuz olarak çizilirken halk kanaatkâr ve itaatkâr olarak resmedilir. Karakterler karikatürize formlarda çizilmiştir. Çar; geniş omuzlu ve şişmandır. Filmin başında orkestrasıyla “Tanrı Çar’ı Korusun” adında bir şarkı çalar. İlgisiz ve bilgisiz bir tip olarak resmedilse de Çar’a yönelik doğrudan kötücül bir gönderme yapılmamıştır. Görevlendirdiği vali ise aptal, doyumsuz ve ne yaptığını bilmeyen bir karakterdir. Çar tarafından “diğerlerinden daha yüksek sesli” olduğu için seçilmiştir. Üç vali adayı vardır. Seçilmeyen iki vali adayı inek ve kuzu sesi çıkarırken seçilen vali at sesi çıkarır. Valinin beynine bakılır ve boş olduğu görülür. Kafasına müzik kutusunun mekanizması yerleştirilir ve atandığı şehre gönderilir.

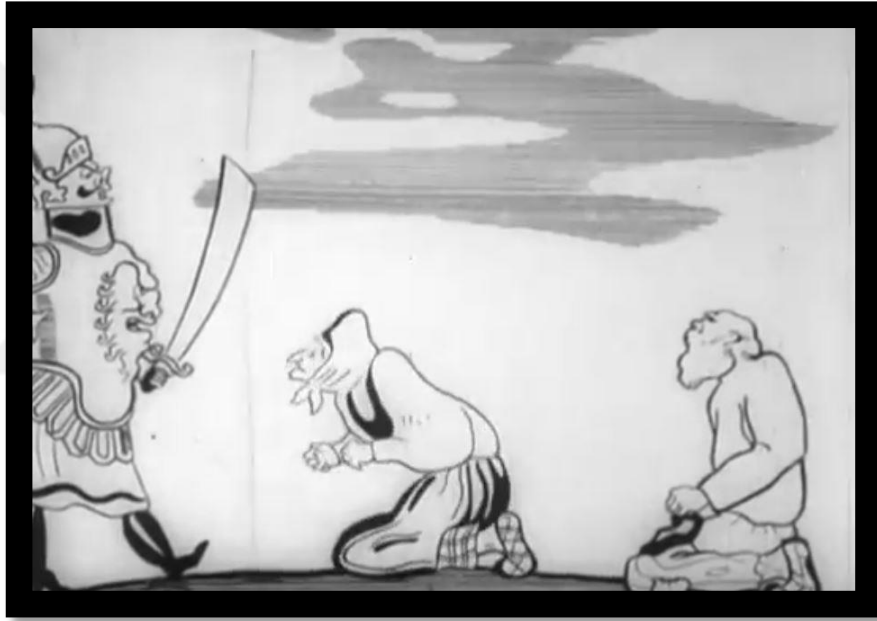
Kostüm-Aksesuar: Filmde yönetim kademesindekilerin kıyafetleri resmidir. Diğer karakterlerde de olağan dışı bir kıyafet tercihi yapılmamıştır.

Renk-Işık: Film siyah-beyazdır. Geleneksel animasyon tekniğiyle yapıldığı için çizgi odaklı ilerler ve boyama yoktur. Gölgelemeler sadedir ve tarz oldukça basittir. Işığa bağlı bir anlatım yapılmamıştır.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde çiftçilere yüklenen feodal borçlar üzerine çeşitli anlatımlar vardır. Devrim öncesi dönemi anlattığı için işçilere ya da sanayiye yönelik bir gönderme yapılmamıştır.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde devrim öncesi Rusya’ya yönelik çıkarımlar yapılabilir. Çar’ın valiye verdiği görev metninde feodal borçların tahsil edilmesine, özgür düşüncenin ortadan kaldırılmasına, aritmetik haricinde bir sanat ya da bilimin öğretilmemesine ve “sıradan kişi”lerin yok edilmesine yönelik maddeler vardır. “Dummy-Town”a vali ulaştığında mantıksız sözler sarf eder ve halk ne söylerse söylesin onu coşkuyla karşılar. “Onu ölüme göndereceğim”, “Sizi yok edeceğim.”, “Hepinizi kırbaçlayacağım.” gibi söylemlerde bulunur ve halkta bunlar karşılık bulur. Kütüphaneye geldiğinde ise “Bunu istemiyorum.” der ve kütüphane yakılır. Valilik konutundaki masasında “Ödenmemiş Feodal Borçlar Kitabı” vardır. Kitapta bahsedilen köyler “Açlıktan Ölen Köy”, “Özgür Düşünce Köyü” gibi isimler almıştır. İkinci bölümde askerlerin feodal borçları tahsil etmek için marşlar söyleyerek ilerlediği görülür. Köylülere top atışı yapılır ve evler dağıtılır. Bunun üzerine köylüler gelir ve ellerinde

kalan son “1 Ruble”yi de valiye verir. Vali gülerek bu parayı alır. Ardından filmdeki tabirle “güçlerimizin görkemli zaferinin onuruna bir şölen ve şov” ilan edilir. Program sırasında sürekli içki içen vali “vatansever polislerin dansı” eşliğinde kendini kaybeder ve çılgınlar gibi dans ederken bayılır. Vali bir at arabasına bindirilir ve konutuna yollanır. Yolda “aniden duyulmamış bir olay” olur. Rüzgâr şiddetlenir, gök gürler. Vali yoldayken klüpler oluşur, kooperatifler yapılır, şehirde yeni binalar yükselir, tramvay çalışır, yeni araçlar görülür... Vali bunların arasında sıkışır ve helak olur. Finaldeki müzik kutusunun üzerinde "İmparator hazretleri tarafından özel olarak sipariş verilen bu müzik kutusu, tüm insan akıl yürütmelerinin yerini alan akıllı bir mekanizma içerir.” yazar.



Şekil 92: Sovyet Halkının Çaresizliği

Sovyet halkını temsil eden iki köylü, borçlarını ödeyemeyince valiye yalvarır. Elleri kalan son rubleyi de valiye verirler.

Din: Din adamları vali şehre girerken onu kutsar. Hem çar hem de köylüler istavroz çıkarırken gösterilir. Yaptıkları istavroz sol tarafta bittiği için karakterlerin Ortodoks oldukları çıkarılabilir.

Simge-Marka: Kütüphane yanarken kaçan kitapların üzerinde Pushkin, Fonvizin, Gogol, Zagoskyin, Ostrovsky, Zhukovsky, Koltsov, Lermontov isimleri vardır.



Şekil 93: Valinin Kutsanması

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyonun kullanıldığı bir limitli animasyondur. Çizgiler ve gölgelermeler oldukça basittir.

5.2.3.6. Kazanan Rota (1939)

Yönetmen: Leonid Amalrik / Dmitry Babichenko / Vladimir Polkovnikov

Süre: 6'

Konu: Film, SSCB'nin uyguladığı ve kapitalistler tarafından başarıya ulaşması imkânsız bulunan beş yıllık planların nasıl başarıya ulaştığını anlatır.

Mekân: Filmde kapitalistlerin oturduğu mekânın ne olduğu belirtilmemiştir. Filmdeki faaliyetlerin geçtiği yerler ise SSCB'dir. Mekânsal açıdan bir karşıtlık oluşturulmamıştır.

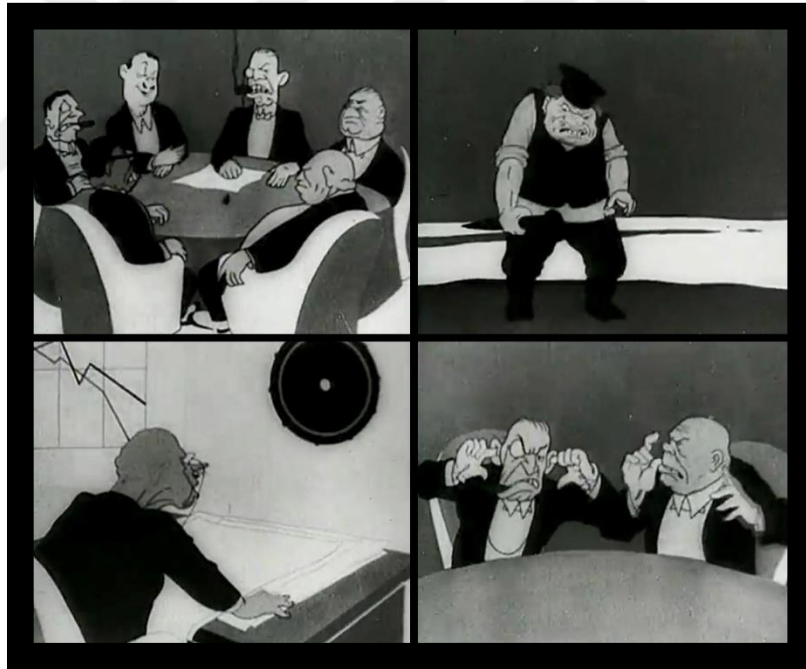
Kişi-Karakter: Bir masanın etrafında olan Batılı kapitalistler Sovyetler'in ekonomi planının hayal ürünü olduğunu tartışır. Altı adamdan biri siyahidir. Beş yıllık planlar başarılı oldukça masadaki tipler sinirlenmeye başlar. Kapitalistler dışında filmde bir kötü

adam daha kullanılır. Traktöre karşı olan ve daha sonra traktör tarafından ezilen bir köylü de çirkin ve kötücül bir şekilde resmedilmiştir.

Kostüm-Aksesuar: Kapitalistler takım elbiseli, şişman, papyonlu ve puro içen tipler olarak gösterilir.

Renk-Işık: Film siyah-beyazdır. Finaldeki Lenin heykelinde atmosfer oluşturmak için parçalı ışık kullanılmıştır. Şehrin aydınlatıldığı sahnede binalar ışıklandırılmış, tek kaynaklı bir ışık kullanılarak fabrikada tüten bacalar da ters ışıktaki gösterilmiştir. Sovyetler'in tam yol ileri gittiğini gösteren tren sekansları da kontrast kurularak ulvi bir ortam gibi sunulmuştur.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde Sovyetler Birliği'nde uygulanan üç beş yıllık planın tarım, sanayi, askeri vb. pek çok alandaki sonuçları gösterilir.



Şekil 94: Düşman Tasvirleri

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde Bolşevikler doludizgin giden bir tren olarak gösterilir ve adım adım beş yıllık planlardan başarıyla geçer. Barajlar, vinçler, araçlar, gelişen sanayi, elektrik üretimi, tüten bacalar, çalışan fabrikalar gösterilir.

“Bolşevik Partisi SSCB’yi tarım ülkesinden sanayi ülkesine çevirdi.” söylemi kullanılır. Traktör yapımına ve makineli tarıma ayrı bir detay eklenerek filmde buna karşı çıkan bir Kulak “kötü adam” olarak gösterilir. “Sosyalist yeniden yapılanma sırasında tarımın son kapitalist sınıfı olan Kulaklar yok oldu.” söylemi de bunu pekiştirir. Ardından gelen ikinci ve üçüncü beş yıllık planlarla birlikte Sovyet ordusuna yönelik tanklar, uçaklar, gemiler; SSCB’nin üretimde ve sanayide kazandığı başarılar gösterilir. Stalin’in “Tabii ki kâğıt üzerinde şu ya da bu ülkeyi yok edebilirler; ama ciddi konuşmak gerekirse bunu yapma güçleri yok.” sözü ve finaldeki “Düşmanlarımız şanlı sosyalist devrimin lokomotifini durduramayacak.” söylemi filmin finali olur. Lenin’in heykeliyle film tamamlanır.

Din: Filmde dini bir gönderme yoktur.

Simge-Marka: Filmdeki radyoda Alexei Stakhanov’un madencilik başarısı üzerine bir yayın vardır.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon yöntemiyle gerçekleştirilen bir tam animasyondur.

5.2.3.7. Savaş Günlükleri (1939)

Yönetmen: Dmitry Babichenko

Süre: 9’

Konu: Film, yabancı güçlerin Sovyetler Birliği’ni bölme planı yapmasını ve Sovyetler’in onlara karşı birlik olup ülkelerini savunmasını anlatır.

Mekân: Filmde mekânsal bir karşıtlık oluşturulmamıştır. İşgâl edilen topraklar Sovyetler Birliği’dir. İşgalciler’in bir kısmı Batı’dan bir kısmı da Doğu’dan gelir. Batı’dan gelenler –Naziler’i sembolize eden kıyafetler giyenler- soldan sağa doğru, Doğu’dan gelenler – Japonlar’ı sembolize edenler- sağdan sola doğru ilerler. Bu anlatım Sovyetler’in iki taraflı mücadelesini göstermek için kullanılan bir detaydır.

Kişi-Karakter: Filmde karakterler üzerinden cesur-korkak, iyi-kötü karşıtlıkları oluşturulmuştur. Sadece karakter özellikleri olarak değil çizim yöntemi olarak da karşıtlıklar vardır. Filmin girişinde bir masanın başında Rusya topraklarını parçalara

bölmek isteyen bir grup yer alır. Bunlar “dış güçler” olarak isimlendirilir. Hepsi çirkin, şekilsiz ve kötücül çizilmiştir. İşgalci gruplardan biri de Japonlar’dır. Japon askerler dişlek, kısa ve keskin hatlarla çizilmiştir. Kollarında üzerinde kurukafa olan bantlar taşırlar. Yabancı birlikler karikatürize, orantısız vücutlu, büyük gözlü ve çirkin suratlı resmedilmiştir. Savaş sahnelerinde Sovyetler’e mensup kişiler ise daha insansı, güçlü ve yapılı bir şekilde gösterilir.



Şekil 95: Düşman Tasvirleri 1



Şekil 96: Düşman Tasvirleri 2

Kostüm-Aksesuar: Masa başındaki tipler kendi ülkelerini sembolize eden -gamalı haç, asker şapkaları ve giysileri vb.- kıyafetler giyer. Puro ve pipo içerler. Savaşa giden yabancı grup ellerinde kırbaç, silah ve kılıç taşır. Sovyetler’in geri püskürtmesiyle birlikte

işgalciler kaçarken üzerlerindeki kıyafetleri –hatta gamalı haçlarını- çıkarıp atar, yalınayak ya da yırtık elbiselerle koşar.



Şekil 97: İşçiler ve Çiftçiler

İşçilerin ve çiftçilerin birleşerek düşmana karşı savaştığı kısımlar kıvıllı ağırlıklı bir renk tonuyla izleyiciye sunulur.

Renk-Işık: Filmin renk tonu kıvıllı ağırlıktadır. Lenin ve Stalin Sovyet bayrağının önünde silüette görülür. Siyah-beyaz ve gri tonların ağırlıklı olduğu sekanslar da vardır. Noktasal ışıkların kullanımı, kontrast oluşturma, gölgelerle anlatım gibi pek çok unsur kullanılır. Filmde bir de rüya sekansı vardır. Buradaki renk unsurları da siyah ağırlıklı ve gölgesiz çizgilerden ibarettir.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde çalışan işçilerin işgalcilere karşı örgütlenerek ülkelerini savunmaları gösterilir. İş hayatına yönelik doğrudan bir anlatım yoktur. Bazı planlarda ülkenin kaynakları betimlenirken buğday detayı kullanılır.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde düşman sadece batıdan gelen bir unsur olarak gösterilmez. Japonlar da dâhil edilerek ülkenin hem batıdan hem de doğudan gelen düşmanlarla mücadele ettiğinin altı çizilir. Tarihsel açıdan Birinci Dünya Savaşı bittiğinden itibaren Rusya'ya yönelik bir bölme politikası geliştirildiğinden anlatılır. Bu da rüya sekansı ile izleyiciye sunulur. Rüya da yabancı güçleri temsil eden dört kişi beyaz bir atın üzerinde Rusya'ya girer. Girişte “hoşgeldiniz” yazısı vardır. Papaz çan çalarak bu girişi kutlar. Ardından işgalcilere hürmeten buğday sunulur, fabrikalar hediye edilir. Bu kısım “Yabancı güçler bunu hayal ediyordu.” söylemiyle verilir. “Bu ‘uygar’ soyguncular

gizlice birliklerini Rus bölgesine gönderdi.” yazısı çıkar ve “Sosyalist anavatanımız tehlikede!” söylemi belirir. Cesur işçiler ülkelerini savunmak için seferber olur ve karşı saldırıya geçerek işgalcileri geri püskürtür. “Biz savaş çıkırtkanlarını bize yaptıklarının iki katı şekilde geri vurmaya hazırız.” söylemiyle de propagandif bir üslupla geleceğe yönelik bir önsezi kullanılır.

Din: Filmde din unsuru belirgin bir şekilde yer almaz. Rüya sekansında yabancı güçler ülkeye girerken bir papazın çan çalışıyla karşılanır. Papaz coşkulu bir şekilde önündeki yedi tane çanı çalar. Buradan din unsurunun da düşman kuvvetleriyle aynı tarafta olduğu algısı oluşturulduğu söylenebilir.

Simge-Marka: Filmde özel bir simge kullanımı yoktur. Askerleri ve düşmanları betimlerken gamalı haç kullanılmıştır. Sovyetler’in kendi faaliyetleri de Sovyetler Birliği bayrağıyla ve Sovyet yıldızıyla sunulur.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon yöntemiyle oluşturulmuştur. Savaş sahnelerinin çoğu silüet animasyonu şeklinde ilerler. Sovyet askerleri daha insansı hareket ederken düşman unsurlar daha abartılı vücut hareketleri yapar. Rüya sekansı ise perspektifsiz ve detaysız çizgilerle sunulmuş olup filmin geri kalanından ayrılmıştır. Bu açıdan filmde pek çok farklı yöntem bir araya getirilmiştir ve bu filmin fazla parçalı algılanmasına yol açar.

5.2.3.8. Ivas (1940)

Yönetmen: Ivan Ivanov-Vano

Süre: 20’

Konu: Film bir Belarus gencinin Polonya ordusuna alınmasını ve daha sonra Sovyetler Birliği tarafından kurtarılmasını anlatır.

Mekân: Film Polonya işgali altındaki Belarus’ta geçer. Bir sahnede Belarus gencinin gece nöbetinde yaptığı haykırış Sovyetler Birliği’nde duyulur. Bu sırada Sovyetleri temsil eden bir sınır ve bir bina gösterilir. Bu bina yapısı itibarıyla heybetli bir görüntü çizer ve gökyüzüyle birlikte oluşturulan atmosfer, mekânı uhrevi bir şekilde gösterir. Filmde başka bir mekânsal anlatım yoktur.

Kişi-Karakter: Filmin ana karakteri Belaruslu bir genç olan Ivas'tır. Uzun boylu, yapılı, güçlü bir genç olarak tasvir edilir. Diğer taraftan işgal güçleri olarak gösterilen Polonya askerleri ise daha karikatürize şekilde resmedilmiştir. Asker grubunun başındaki kumandan kısa boylu, şişman, uzun bıyıklı ve elinde kırbaçla çizilmiştir. Ivas daha sonra karargâha ve yüksek rütbeli bir teğmene götürülür. Bu teğmen de içki içen ve garip hareketler sergileyen bir tiptir. Diğer yüksek rütbeli askerler de benzer şekilde güçsüz, zayıf ve korkak olarak resmedilir. Filmin sonunda Sovyetler Birliği ordularını gördüklerinde rütbelerini tek tek bir altlarındaki askere bırakıp oradan kaçarlar.



Şekil 98: Ivas ve Düşman Komutanlar

Kostüm-Aksesuar: Ivas geleneksel kıyafetlerle gösterilir. Askerlerin ise askeri üniformanın yanında kırbaç ve kılıçları vardır. Ayrıca, Polonya askerleri bıyıklı bir şekilde karikatürize edilmiştir.

Renk-Işık: Film siyah-beyazdır. Gece-gündüz karşıtlığı üzerinden anlatılan bazı sahneler vardır. Özellikle Sovyetler Birliği'ni tasvir eden yer, kendisinden yardım istenen uhrevi bir mekân olarak izleyiciye sunulmuştur.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına yönelik çıkarım yapılabilecek tek yer girişteki köy sahnesidir. Burada da geleneksel bir köy tasviri yapılmış, özel bir detay sunulmamıştır.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde Polonya işgali altındaki Belarus mekân olarak kullanılır. Polonya askerleri köy köy gezerek genç erkekleri toplarken gösterilir. Ivas'ın karargâha götürüldüğü sahnede yıkılan ve yanan köyler tasvir edilir. Finalde

Sovyetler Birliği Belarus’u kurtaran ülke olarak gösterilir. Tanklar, savaş uçakları, taankalar vb. Sovyetlerin askeri güçleri olarak marşlar eşliğinde sunulur.

Din: Filmde dine yönelik bir tasvir yapılmamıştır.

Simge-Marka: Ivas’ın gece nöbeti tuttuğu yerde Polonya’yı simgeleyen kartal figürü vardır. Ayrıca Sovyetleri temsilen de Sovyet yıldıızı kullanılır.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon prensibine göre oluşturulmuştur. Ivas karakteri ve diğer köy halkı rotoskop tekniğiyle canlandırılır. Filmde görsel dil kadar müzik ve marşlar da dramatik etkiyi güçlendirmek adına etkin bir şekilde sunulmuştur.

5.2.3.9. Devlerin lkesine Yolculuk (1947)

Yönetmen: Dmitry Babichenko

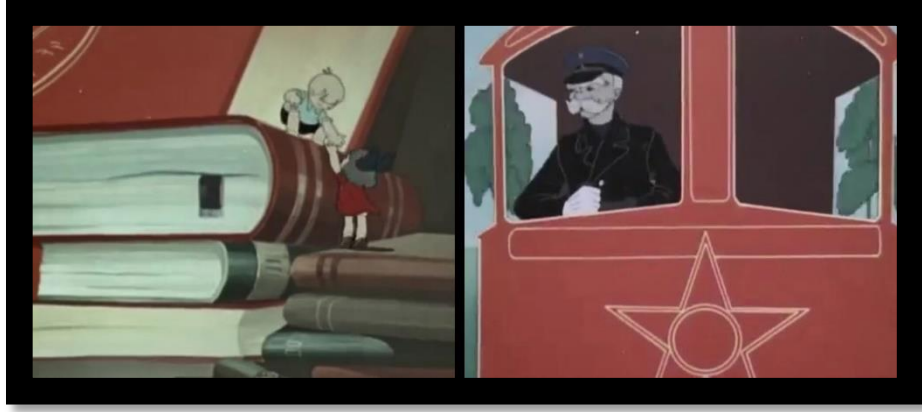
Süre: 15’ 20’’

Konu: Tick ve Tock adındaki iki küçük ocuğun “Devlerin lkesine Yolculuk” adındaki bir kitabın içinde yaptıkları yolculuk anlatılır.

Mekân: Çocukların dolaştığı lke Sovyetler Birliği’dir ve filmde “devlerin yaşadığı yer” olarak geçer. Lokomotifi kullanan adam bu ülkeyi şu sözlerle tasvir eder: “Sonsuz kuzey karlarından Karadeniz’e, Riga’dan Vladivostok’a geniş bir alana yayılır. Ve orada, Harikalar ülkesinde, her şey vardır: orman, ekmek ve Dnieper. Ve toprak altında kömür, metaller ve değerli kristaller...” Filmde Sovyetler Birliği’ni ne çıkarma gayesi olduğundan dolayı başka bir karşıtlık oluşturulmamıştır.

Kişi-Karakter: Filmde herhangi bir iyi-kötü karşıtlığı yoktur. İki küçük ocuk üzerinden Sovyetler Birliği’ndeki gelişmeler anlatılır. Erkek ocuk olan Tock meraklı, cesur bir karakterken küçük kız Tick daha çekingen ve isteksizdir. Saat 12.00 olduğunda bu iki ocuk canlanır ve kitapların arasında dolaşmaya başlar. Bunların dışında lokomotifi kullanan yaşlı bir adam vardır ve kitabı çocuklara tanıtır. Filmde gösterilen madenciler ve işçiler ise dev boyutlardadır.

Kostüm-Aksesuar: Kostüm ve aksesuara yönelik özel bir anlatım yapılmamıştır.



Şekil 99: Filmdeki Karakterler

Renk-Işık: Filmde özellikle yer altındaki sahnelerde ışık, gölgeler ve silüetler yaygın olarak kullanılır. Çocukların içinde dolaştığı kitap ve onları gezdiren lokomotif kırmızı seçilmiştir. Lokomotifin önünde de sarı bir Sovyet yıldızı vardır.

İş Hayatı-Ekonomi: Film, Sovyetler Birliği'nde gelişen sanayi süreçlerini anlattığı için özellikle madencilerin ve metal işçilerinin çalışma şartlarını ve iş hayatını gözler önüne serer. Kömürün nereden ve nasıl çıkarıldığı, metalin nasıl işlendiği, üretim süreçleri ve yeni inşaat projeleri, demiryolları, hidroelektrik santralleri gibi pek çok detay sunulur.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Film, İkinci Dünya Savaşı sonunda Sovyetler Birliği'nin gücünü ve gelişmesini göstermek üzere kurulmuştur. Ütopik bir ülke tasviriyle yapılan bu anlatı yaşlı bir adamın sözleri üzerinden dış sesle de desteklenir. Film “(...) böylece çocuklarımız her yeni yılda daha güzel yaşıyor! Dünyadaki hiç kimse, bizim büyük mutluluğumuzu hayal edemez. Kömüre ve metale ihtiyacımız var!” sözleriyle tamamlanır.

Din: Filmde dine yönelik bir atıf yapılmamıştır.

Simge-Marka: Filmde kırmızı renk pek çok yerde Sovyetleri temsilen kullanılmıştır. Gene Sovyet yıldızı da başta lokomotifin üzerinde olmak üzere savaş sanayisine yönelik gösterimlerde yer alır.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon yöntemiyle hazırlanmış bir tam animasyondur. Karakter hareketlerine ek olarak bazı yerlerde hareketli arka planlar da kullanılmıştır. Bu açıdan dönemin şartları düşünüldüğünde oldukça masraflı bir çalışma olduğu söylenebilir.

5.2.3.10. Gerçekleştirilmiş Bir Rüya (1957)

Yönetmen: Nikolai Fedorov

Süre: 7' 57''

Konu: Film, Lenin'in GOELRO planının uygulamasına ve 40. yıldönümünde Sovyetler Birliği'nde elektrifikasyonun ve endüstrinin başarısına odaklanır.

Mekân: Filmde mekân olarak Sovyetler Birliği'ndeki tesisler gösterilir ve Lenin'in GOELRO planı bir kitapla temsil edilir. Bu kitaba saldıran kapitalistler sözlerini dile getirirken arka planda temsil ettikleri ülkelere ait binalar yer alır. Bu nedenle mekânsal karşıtlık Sovyetler Birliği ile diğer Batılı ülkeler arasında kurulmuştur.



Şekil 100: Kapitalistler
Filmde bir kitapla temsil edilen GOELRO planına saldıran kapitalistler gösterilmiştir.

Kişi-Karakter: Filmde belgesel anlatısı da olduğu için Sovyetler Birliği’ndeki gelişmeler bir dış ses aracılığıyla verilir. Kötü adam tasvirleri ise Lenin’in planına saldıran kapitalistler olarak hikâyeleştirilmiştir. Bu tipler uzun kaşlı, uzun burunlu, dişsiz, çirkin ve korkutucu tipler olarak resmedilmiştir.



Şekil 101: Filmdeki Kötü Karakterler

Kostüm-Aksesuar: Kapitalist grup takım elbiseli, uzun ya da fötr şapkalı, papyonlu ve kravatlı tipler olarak gösterilir.

Renk-Işık: GOELRO’yu temsil eden kitap kırmızı renklidir. Harita anlatımları ve filmin genel anlatısı kırmızı renk ağırlıklıdır. Filmin ilk sahnelerinde elektriksiz yıllara gönderme yapıldığı için keskin gölgeli bir atmosfer oluşturulmuştur.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmin temelinde Lenin’in elektrifikasyon planı vardır ve bu planın uygulanmasıyla sanayide, tarımda ve ulaşımda önemli yollar kat edildiği ve gelecekte daha da kat edileceği söylenir. Bu doğrultuda yapılan çalışmalardan, kurulan santrallerden ve fabrikalardan görüntüler sunulur. Elektrifikasyonun Lenin’in komünizm düşüncesine ulaşmak için temel etken olduğunun altı çizilir.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Film, Sovyetler Birliği'nin elektrik olmayan dönemlerinden 1957'ye kadarki dönemde yaptığı elektrifikasyon yatırımlarına odaklanmıştır. Elektriksiz dönemlerde halkın yaşadığı şartlara yönelik bir giriş anlatısı vardır. Ardından Sovyetler Birliği “dünyadaki işçilerin ve çiftçilerin ilk ülkesi” tabiriyle ifade edilir ve Lenin'in GOELRO planı özelinde Sovyetler Birliği'nin başarılarına - rakamsal veriler üzerinden- odaklanılır.

Din: Filmde dine yönelik bir anlatı oluşturulmamıştır.

Simge-Marka: Filmdeki kapitalistlerin ait olduğu ülkeler arka planda verilen sembolik binalarla anlatılır. Eyfel Kulesi, Big Ben gibi yapılarla Manhattan gibi mekânlar tasvirde öne çıkar. Sovyetler Birliği tasvirinde İşçi ve Çiftçi Kadın Heykeli kullanılmıştır.

Görsel Dil-Teknik: Film gerçek görüntülerle animasyonun harmanlandığı bir belgesel-dramadır. Belgesel kısmı ağırlıklı olarak infografik harita anlatımlarıyla ve gerçek görüntülerle verilir. Drama tarafı ise Sovyetler Birliği'nin düşmanları olarak sunulan kapitalist dış güçlerdir.

5.2.3.11. Sevgili Kapık (1961)

Yönetmen: Ivan Aksenchuk

Süre: 16' 05''

Konu: Film, 1961'de Sovyetler Birliği'nde yapılan para reformuna dikkat çekme amaçlı yapılmıştır ve “Kapık²⁷⁹” karakterinin var olma çabasını anlatır.

Mekân: Filmdeki mekân Sovyetler Birliği'dir ve mekânsal bir karşıtlık oluşturulmamıştır. Para müzesindeki diğer ülke paraları kendilerini sergilerken ait oldukları ülkeye yönelik mekânlarda gösterilirler.

Kişi-Karakter: Filmdeki ana karakter Kapık'tır. Heyecanlı, girişken ve cesur bir karakter olarak çizilir. İçinde bulunduğu durumu ve “değersiz” olmayı kabul etmez. Sovyetler Birliği'ni temsil eder. Karşıt karakterler olarak ise iki ana karakter vardır. İlki “en parlak

²⁷⁹ Kapık, Rublenin yüzde biri değerindeki para birimidir. Filmdeki karakter “1 Kapık” madeni paradan oluşur.

paralardan biri” olarak tanıtılan ve Nazileri simgeleyen Alman Pfennig²⁸⁰’dir. Pfennig sahneye elinde alevli bir sopayla gelir ve bir grup askerle birlikte sahnede üzerinde “barut” yazan fiçilerin üzerinde dans performansı sergilemeye başlar. Dans esnasında askerlerin birleşerek tanka dönüştükleri görülür ve söyledikleri şarkıda “...dünyanın yarısını alacağız” tarzında söylemler duyulur. Kendilerini yücelten bu şarkıda bir anda Kapik araya girerek sözleri değiştirir ve “değersizsiniz” diye bağırır. Bunu duyan Alman ekip bir anda panik olup ellerindeki bombaları düşürür ve patlar. İkinci karşıt karakter ise ABD’yi temsil eden “yenilmez” Mr. Cent²⁸¹’tir. Kendisi ağırsıklet şampiyonudur ve onunla yarışmaya kimse cesaret edemez. Kapik yarışma cesareti gösterir, fakat onun da ağırlığı yetmez. Programı sunan kişi ise İngilizleri temsil eden Şovmen Pence²⁸²’dir. Nazilerin öldüğü sahnede ruh haline gelen Naziler Pence’i de yanlarında götürmek ister, fakat Pence son anda kurtulur.



Şekil 102: Filmdeki Karakterler

²⁸⁰ Pfennig, o dönem Alman para birimi olan Mark’ın yüzde biri değerindedir. Filmdeki Alman Pfennig karakteri de 1 Pfennig’ten oluşur.

²⁸¹ Cent, Amerikan para birimi olan Dolar’ın yüzde biridir. Filmdeki Mr. Cent karakteri 1 Cent’ten oluşmuştur.

²⁸² Pence, İngiliz para birimi Peninin çoğuludur. Filmin çekildiği dönemde 1 Sterlin 240 Peniye tekabül ederken 1971 yılından sonra 1 Sterlin 100 Peniye denk gelir.

Kostüm-Aksesuar: Filmdeki Mr. Cent puro içen, şal takan bir karakterdir. Kapık karakteri ise küçük bir kız çocuğu gibi gösterilir. Elbisesi ve tokaları kırmızıdır. Para müzesindeki diğer ülke paraları da kendi kültürel kıyafetleriyle sunulmuştur. Şovmen Pence de takım elbise, silindir şapka ve papyonla çizilmiştir.

Renk-Işık: Filmdeki Nazileri temsil eden grubun dans gösterisi esnasında ışık-gölge sunumları ve renk tercihleri karanlık bir atmosfer oluşturur.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmdeki Kapık karakteri Sovyetler Birliği'ni ve Sovyet ekonomisini temsil eder. Filmin başında yere düştüğünde kimse tenezzül edip parayı almak istemez. Film boyunca kendi değerini çok yüksek gören ve bunu ispatlamaya çalışan karakter, para reformuyla birlikte değerlendirilir. Bütün kapıklar Goznak²⁸³'a alınır ve işleminden geçirilir. Kıyafetleri, yürüyüşleri ve dış dünyanın onlara bakışı değişir. Bu sırada Kapık'le Mr. Cent karşılaşır ve Kapık ona “şimdi Sovyet parasının neler yapabileceğini gör” der. Ardından kapıklar birleşerek sanayiye, teknolojiyi ve ulaşımı geliştirir. En sonda da roketle dönüşürler. Kapık uzay aracına biner ve “...o zaman benimle artık kibrit alabilirsiniz. Ve aynı zamanda Ay da...” diyerek roketle uzaya çıkar.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Film, 1961'de Sovyetler Birliği'nde yapılan para reformuna gönderme niteliğindedir. 1 Kapık eskiden kibrit, su gibi şeyler alırken ya da telefon için kullanılırken artık değersizdir. Bu işlevsizliği kabul etmeyen Kapık karakteri hikâye süresince Sovyet parasının değerlendirilerek ülkedeki gelişmelere nasıl katkı sağladığını izleyiciye gösterir.

Din: Filmde dini bir anlatı yapılmamıştır.

Simge-Marka: Alman Pfennig'in üzerinde demir haç vardır. Barda oturan Mr. Cent de “herkese benden Coca Cola” diye bağırır.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon tekniğiyle yapılmıştır. Bazı kısımlarda gerçek fotoğraflar da kolajlanmıştır. Mekânlar daha sade çizimlerle sunulurken karakterler daha detaylı bir şekilde işlenmiştir. Ara ara sözlü şarkılar da kullanıldığı için film, müzikal statüsüne de alınabilir.

²⁸³ Goznak; banknotlar, madeni paralar, pullar vb. ürünleri üreten Rus anonim şirkettir.

5.2.3.12. Denizaşırı Muhabir (1961)

Yönetmen: Grigory Lomidze

Süre: 15' 50''

Konu: Film, bir Amerikan gazetesinin Sovyetler Birliği'nin açıklarını ve gizli silahlarını bulmak amacıyla Sovyetler Birliği'ne bir gazeteci göndermesini konu alır.

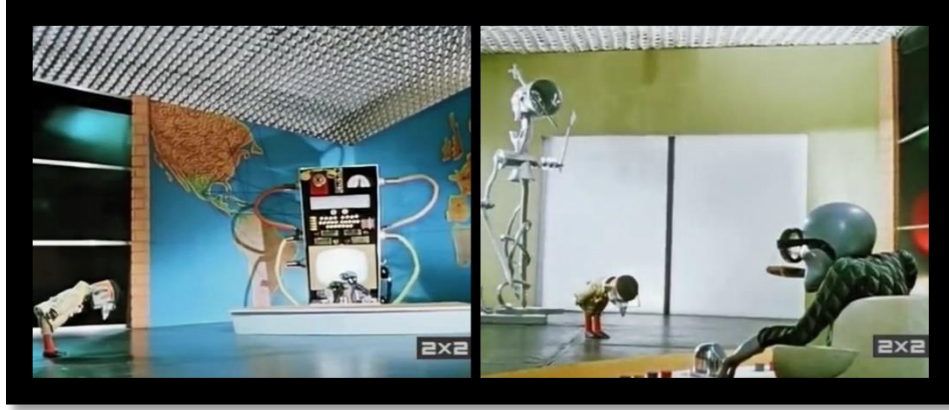
Mekân: Filmde ABD ile Sovyetler Birliği arasında bir karşıtlık kurulmuştur. ABD, gökdelenleriyle, büyük reklam tabelalarıyla, trafiğiyle, yollarıyla karmaşık bir mekân tasviriyle gösterilmiştir. Sovyetler Birliği ise güven içinde yaşanan, teknolojik gelişmelerin, üretimin ve yapılaşmanın çoğaldığı bir sanayi ülkesi olarak resmedilir.

Kişi-Karakter: Filmin ana karakteri otuz yaşındaki Bob Sketch'tir. Şirketin aradığı deneyimli ve kararlı uzman ilanına başvurur. Ofisteki robot, Bob'ı tanıtırken hırsının çok yüksek olduğunu, enerjisinin orta seviyede olduğunu, vicdanının ise sifra yakın olduğunu söyler. Diğer kişiler arasından seçilme nedeni "karmaşık konular uzmanı" olmasıdır. X-ray cihazına sokulduğunda iç dünyasında içki, kadın, araba ve altın olduğu görülür. Filmdeki diğer rakipleri ise ABD'nin Sovyetler'e olan "sığ" bakış açısına gönderme yapmak amacıyla, Rusya'da aşk konusunda uzman, ayı eti saklama uzmanı, 12. yüzyıl Rus simgeleri uzmanı ve bir havyar tatma uzmanı olarak gösterilmiştir. Bob seçildikten sonra sağlık taramasına gönderilir. Çeşitli alet edevat yardımıyla yontulur, ezilir, dövülür ve gazeteci kimliğine sokulur. Bob'un patronu sürekli robotundan direktif alan bir adamdır. Robotu sürekli yanlış bilgiler verir ve onu düzeltir.

Kostüm-Aksesuar: Patron puro içen, gözlüklü bir tiptir. Bob da gazeteci kimliğine sokulurken şapka ve gözlük takar.

Renk-Işık: Filmde ağırlıklı olarak gerçek mekânlar kullanıldığı için renk ve aydınlatmaya yönelik özel bir unsur yoktur.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde ABD iş bulmanın zor olduğu ve iş bulmak için zorlu süreçlerden geçmenin gerektiği, iş bulduktan sonra da işverenin istediği karaktere bürünmek zorunda olduğu bir mekân tasviriyle sunulmuştur. Bob'un patronun odasına eğilerek girmesi de sömürü düzenine bir göndermedir.



Şekil 103: Filmdeki Patron-İşçi Tasviri

Filmde gazeteci, patronun odasına eğilerek girer ve karşısında o şekilde durur.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmde Bob, Moskova'ya gönderilir ve ondan Sovyetlerin aleyhine haber toplaması istenir. Moskova'da yaptığı turda herhangi bir görevlinin çalışmadığı bir otobüs görünce çok şaşırır. İnsanlar para atıp bilet alır ve bir kontrol yoktur. Bunun fotoğrafını çeken Bob, hemen “Moskova ulaşım sisteminin yarısında görevli yok” haberiyle ABD'ye yetiştirir. Bunu patron grev haberi gibi düşünür ve “Sovyetler Birliği'nde Grev” başlığıyla gazeteyi çıkarır. Bob'un ikinci keşfi eczane otomatları olur. Bu otomatlardan aspirin, ağrı kesici gibi şeyler alınabilir. ABD'ye “Rusların kafaya takacak bir şeyi yok” diye haber yollar fakat bu kelime hatasından dolayı “Moskova'da hiç sakız yok” olarak anlaşılır. Haber bu başlıkla çıkar. Patron daha sonra Bob'dan daha sert bir şey bulmasını ister ve Bob'un alacağı teklifi iki katına çıkarır. Bob, Cheryomushki²⁸⁴ projesine yönelik bir haber yapmaya çalışır ve projenin başarısı karşısında çok şaşırır. Ülkede yapılan köprüleri, barajları vs. gezer ve sahte haber yapmaya çalışır ama başarılı olamaz. Daha sonra Kruşçev'in başlattığı Bakır Topraklar Projesi'ne bir gönderme yapılır. Burada “kurmaca propaganda” yapıldığı, aslında askeri üslerin kılık değiştirmiş hali olduğu ve “Rusya'nın gizli silahlarını” örtmek için kullanıldığı söylenir ve traktörler tank gibi görülür. Filmin bir yerinde de robot, gazetede daha önce Fidel Castro'nun Mao'nun torunu ve Çin'in yerlisi olarak kılık değiştirdiği üzerine yapılmış bir haberden bahseder.

²⁸⁴ 1956 yılında Moskova'nın yakınında hayata geçirilen bir ucuz konut inşaat projesidir. Daha sonra bu tarz yapılar için kullanılan bir sözcük haline gelmiştir.

Din: Filmde dini bir anlatım yapılmamıştır.

Simge-Marka: Filmin girişinde ABD tasvir edilirken Ford, Coca Cola, Bernina, Martini, Cadillac gibi markalar kullanılır. Ofisteki soyut heykelin üzerinde “Amerikan System” ve “Made in USA” yazar. Bir sahnede Özgürlük Heykeli ABD’yi tasvir ederken kullanılır. Bob, Moskova’da katıldığı turda Kremlin Sarayı’nı ve St. Basil Katedrali’ni gezer.



Şekil 104: ABD’yi Temsil Eden Markalar

Filmde, diğer pek çok filmde de olduğu gibi ABD’yi temsilen Coca Cola ve Ford markaları ağırlıklı kullanılır.

Görsel Dil-Teknik: Film, gerçek görüntü, kukla ve stop motion’u bir arada kullanan karma bir yapıdadır. Bazı kısımlarda sadece kukla hareketinin kaydedilmesiyle, bazı kısımlarda da kuklanın stop-motion yöntemiyle fotoğraflanmasıyla ilerler.

5.2.3.13. Bir Gökyüzü Hikâyesi (1962)

Yönetmen: Youry Prytkov / Vitold Bordzilovsky

Süre: 7’ 54’’

Konu: Film, Sovyetlerin uçak ve uzay teknolojisi üzerinde yaptıkları çalışmaların Tanrıyı ve melekleri rahatsız etmesini ve onları dünyadan kovmasını anlatır.

Mekân: Filmdeki mekân gökyüzüdür. Bulutların üzerindeki Tanrı ve melekler kendi hallerinde mutlu mesut yaşarken Sovyetlerin ürettikleri uçaklar ve uzay araçları

gökyüzünde görünmeye başlar. Bu durum tanrıyı ve melekleri dünyadan gitmeye mecbur bırakır. Mekânsal bir karşıtlık oluşturulmamıştır.

Kişi-Karakter: Filmdeki ana karakter Tanrıdır. Yaşlı, uzun sakallı bir şekilde resmedilmiştir. Onun dışında farklı tiplerde melekler vardır. Tanrı, uçakları geri püskürtmek için İlyas Peygamberin yardımını ister. Filmdeki iyi-kötü çatışmasının kötü tarafını Tanrı ve melekler karşılarsa da tam olarak kötücül bir karakterde çizilmemişlerdir. Daha çok pasif, korkak ve amaçsız bir tavırda, karikatürize edilerek gösterilirler.

Kostüm-Aksesuar: Tanrı ve melekler çizgi olarak gösterilmiştir. Belirgin bir kıyafet ya da aksesuar yoktur.



Şekil 105: Filmdeki Karakter Değişimi

Tanrı karakteri başlangıçta rahat ve huzurlu bir şekilde yaşarken Sovyetlerin havacılık ve uzay araştırmalarındaki gelişmeyle zor duruma düşer. En son bir Rus uzay aracı tarafından geçilir ve zor duruma düşürülür.

Renk-Işık: Film renkli bir şekilde üretilmiştir. Gökyüzünde ve uzayda geçer. Özel bir renk ya da aydınlatma detayı yoktur.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına ya da ekonomiye yönelik bir anlatım yer almaz.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmin anlatımı Sovyetlerin havacılık ve uzay çalışmaları üzerinedir. İlk defa gökyüzünde bir uçak gören Tanrı ve melekleri, üfleyerek uçağı uzaklaştırır. Ardından gelen savaş jetlerini ve yolcu uçaklarını ise durduramazlar. Tanrı bunlarla baş etmesi için İlyas Peygamber'i çağırır. İlyas, atlı arabasıyla yağmur ve şimşekler yağdırır, fakat uçak İlyas'ın arabasına çarparak onu parçalar. Bu durumda Tanrı

meleklerini de alarak uzaya çıkar. Uzayda bir meleğin uçak modeli yaparak onunla oynadığı bir sahne vardır. Tanrı onu isyancı olarak niteleyince melek kanatlarını çıkarır ve dünyaya doğru paraşütle atlar. Bir süre uzayda rahat yaşayan Tanrı ve melekler, Sovyetlerin uzay araçlarıyla birlikte tekrar huzursuz olur. Sovyet uyduları ve uzay araçları Tanrının ve meleklerin hızını geçerek onları uzaydan da kovar. Sovyet astronotlarının söylediği şarkının sözleri şöyledir: “Uzay kartalları Tanrıdan ya da şeytandan korkmaz. Doğru, bulutsuz sonsuzluğa açılıyor. Dünya ve gökyüzü bizim. Tanrılar! Uzay yolundan defolun”. Tanrının son sözleri “Nereye gideceğim?” olur ve ortadan kaybolur.

Din: Filmde din karşıtı bir anlatım yer alır. Dini inanışlar ve figürler karikatürleştirilerek izleyiciye sunulur. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte tanrının ve melek inancının artık gereksiz olduğu, onlara atfedilen gökyüzü ve uzayın artık uçaklarla ve uzay araçlarıyla keşfedildiğinin altı çizilir.

Simge-Marka: Filmde Sovyetlere ait pek çok hava ve uzay aracı görülür. Üzerinde Sovyet yıldızı olan Sputnik-1, içinde köpek Laika’yı taşıyan Sputnik-2, Vostok 1-2-3 ve 4 uzay araçları bunlardan bazılarıdır. Tanrı ve melekler yaşadıkları buluta “taşıt giremez” levhası asar.

Görsel Dil-Teknik: Film, iki boyutlu geleneksel animasyonla üretilen bir tam animasyondur.

5.2.3.14. Sıcak Taş (1965)

Yönetmen: Perch Sarkissian

Süre: 17’

Konu: Filmde, genç bir çocuk sihirli bir taş bulur. Taş sayesinde insanlar gençleşip hayatlarını tekrar tekrar yaşayabilir. Çocuk, köydeki yaşlı adama giderek taşı onun kullanmasını ister; fakat adam kabul etmez. Gençliğini devrim mücadelesiyle ve kapitalistlerle savaşarak geçiren adam için ikinci bir hayata gerek yoktur.

Mekân: Filmdeki mekân Sovyetler Birliği’ndeki bir köydür. Filmde mekân kullanımı açısından bir karşıtlık oluşturulmamıştır.

Kişi-Karakter: Filmde iki küçük çocuk –birisi kız- ve bir yaşlı adam vardır. Çocuğun bahçeden meyve çalma çabasını gösteren ilk kısımdaki bu karakterlere yönelik özel bir bilgi verilmez. Burada hikâye ön plandadır; fakat yaşlı adam dış sesin “çok uzun zaman önce köye gelmiş yalnız, sessiz bir yaşlı adam vardır.” söylemiyle ön plana alınmıştır. Küçük çocukla adamın arasında geçen diyalog filmin sonrasında çocuğun taşı adama götürmesine vesile olur. Yaşlı adam çocuğa “Kötü bir şey yaptın Ivashka. Şimdi git ve düşün.” der. Bunun üzerine çocuk şaşırır ve içinden “Bana vurmadı bile. El bile kaldırmadı.” diye düşünerek adama minnet duyar. Adamın geçmişini anlattığı sahnelerde ise farklı tipler ve karşıtlıklar vardır. Ülkeye saldıran askerler keskin hatlı, çirkin suratlı, bazıları da uzun bıyıklarla resmedilmiştir. Ülkesini savunan Ruslar ise güçlü, heybetli ve cesurdur.

Kostüm-Aksesuar: Geçmişin anlatıldığı sekanslarda ülkenin etrafını saran “kapitalist düşmanlar”ın doğudan gelenleri –Japonlar’a referansla- kılıç kullanır. Batı’dan gelenlerin arasında ise pipo içen silahlı askerler vardır. Filmin küçük kız karakteri de başörtüsü takar.

Renk-Işık: Film renklidir. Geçmişe dönülen sekanslarda ise monokromlaşır, karakterler çizgilerden ibaret ve kıvıll renkli bir hal alır.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmdeki yaşlı adam kollektif bir çiftliğin meyve bahçesinden sorumlu kişi olarak izleyiciye sunulur.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmin girişinde köyü tanıtan planda buğdayların, ekinlerin ve elektrik tellerinin arasından geçilir. Köy hayatına yönelik detaylar vardır. Mekânın kolektif bir çiftlik olarak sunulması dönemin kırsal yapısına yönelik bir detaydır. Çocuk ormanda sihirli bir taş bulur. Taşın üzerinde “Kötü bir şekilde yaşadığınızı düşünüyorsanız, bu taşı tepeye çıkarın ve orada parçalayın. Gençliğinizi geri kazanacak ve hayata yeniden başlayacaksınız.”. Çocuk taşı kendi kullanmayı çok gerekli görmez ve yaşlı adamın kullanmasının daha önemli olduğunu düşünür. “Gençliğini nasıl geri getireceğini biliyorum.” diyerek taşı ona sunsa da adam kabul etmez. Hayatını çok iyi yaşadığını ve baştan başlamaya ihtiyacı olmadığını söyler. Geçmişini anlatmaya başlar ve burada flashback sekansı girer. Zincirlerle çevrili bir Rusya İmparatorluğu ve çift başlı kartal görülür. Adam o zamanki durumu “O zamanlar, biz sıradan insanlar çok kötü

şartlarda yaşırdık. O kadar kötü ki daha kötüsü olamazdı. Her şey çok kötüydü.” söylemiyle dile getirir. Ardından insanların zincirleri parçaladığı görülür ve “Dünyadaki en muhteşem devriminin bir parçası olma şansına sahiptik.” söylemiyle ekrana Lenin’in resmi gelir. Ardından kapitalistlerin ordularıyla yaptıkları savaştan ve kazandıkları zaferden bahseder. Yaşlı adamın konuşmasında Çar ile kapitalistler aynı tarafta gösterilir ve farklı dönemlerde yer alsalar da aynı amaca sahip ortak düşmanlar olarak kabul edilir.

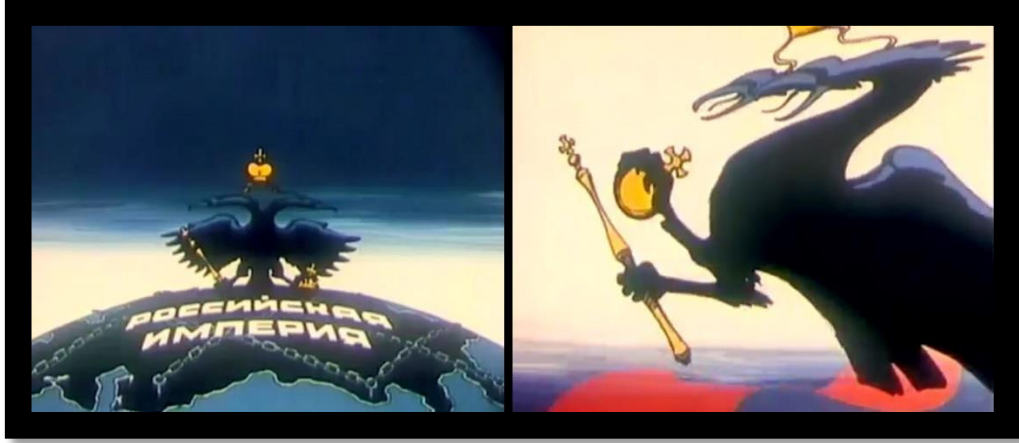


Şekil 106: Halkın Durumu

İmparatorluk döneminde halkın içinde bulunduğu sıkıntılı durumu tasvir etmek için zincirlerin arkasında kalmış insanlar gösterilir.

Din: Filmde dini bir referans yoktur.

Simge-Marka: Geçmiş anlattığı sahnelerde Rusya İmparatorluğu’ndan bahsederken çift başlı kartal görülür. Halk devrim sırasında ayaklanırken tek bir adam üzerinden sembolleştirilir. Bu adam kırmızı renklidir ve elinde önce çekiç, sonra da orak gösterilir. Çift başlı kartalla savaşı ve onu öldürür.



Şekil 107: Çift Başlı Kartal

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyon olarak yapılmış bir limitli animasyondur. Flashback kısımları teknik kullanım olarak çok farklılaşmasa da görünüm, ışık ve renk kullanımı olarak daha sade tutulmuştur.

5.2.3.15. 25, İlk Gün (1968)

Yönetmen: Youry Norstein / Arcady Turin

Süre: 8' 57''

Konu: Film, Ekim Devrimi'nin 50. yılı için üretilmiştir. Devrimin ilk yıllarında çalışmalar yapmış sanatçıların eserlerinden esinlenilmiş bir biçim kullanılarak devrimin hikâyesi yeniden canlandırılmıştır.

Mekân: Filmdeki mekân Sovyetler Birliği'dir. Mekânsal bir karşıtlık oluşturulmamıştır. Yalnızca Sovyetler Birliği'nin topraklarının kapitalistler tarafından işgal edildiği vurgulanmış ve onlara karşı verilen savaş anlatılmıştır.

Kişi-Karakter: Filmde Lenin sık sık gösterilir. Lenin'in yönlendirdiği isyancılar devrim yapar. Bu sırada kırmızı Sovyet bayrağı parçalara ayrılarak insansı figürler oluşturur ve düşmana saldırır. Ruhani bir formdur ve dans eder gibi hareket eder. Karşıtları ise kapitalistler, din adamları ve burjuvalardır. Halka göre daha şekilsiz vücutlarla, şişman

ve kısa olarak resmedilmiştir. Sovyetler Birliği filmin girişinde ve sonunda kucağında çocuk taşıyan bir kadınla sembolleştirilmiştir.



Şekil 108: Filmde Kurulan İyi-Kötü Karşıtlığı

Kostüm-Aksesuar: Kapitalistler silindir şapkalı, papyonlu, takım elbiseli olarak gösterilmiştir. Ayaklanmaya karşı çıkan, ellerinde ve boyunlarında haç taşıyan din adamları da vardır. Kapitalistler ellerinde bıçak taşır. Düşmanı temsil eden büyük figür de puro içerken gösterilir.

Renk-Işık: Film siyah-beyaz anlatıdadır, fakat Sovyet bayrağı kırmızıdır. Filmin karmaşık anlatı yapısında gölgelerin kullanımı oldukça yoğundur.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına ya da ekonomiye yönelik bir anlatı yoktur. Filmin girişinde artık sembolleşen “Ekmek, ekmek, ekmek” sloganları yer alır.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Film, Ekim Devriminin yüzeysel bir anlatımla, dolaylı olarak sunulmuş bir yeniden üretimidir. Sembollerin çokluğu ve biçimlerin

karmaşık yapısı anlatımı zorlaştırsa da bir müzik klipi hassasiyetiyle izleyiciye sunulmuştur.

Din: Filmde din adamları iyi-kötü çatışmasının kötü tarafında kalan, isyan eden halkın karşısındakiler olarak sunulmuştur.

Simge-Marka: Bir sahnede isyancıların yanında kırmızı renkte Rus savaş gemisi Aurora görülür.

Görsel Dil-Teknik: Filmde dar açı kullanımları, detay planlar, dolaylı ve gölgeli anlatımlar yoğundur. Filmin tamamı bir müzik klipi gibi ilerler. Gerçek görüntüyle animasyon bir arada sunulmuştur ve limitli animasyon kullanılmıştır.

5.2.3.16. Eaglet (1968)

Yönetmen: Vitold Bordzilovsky

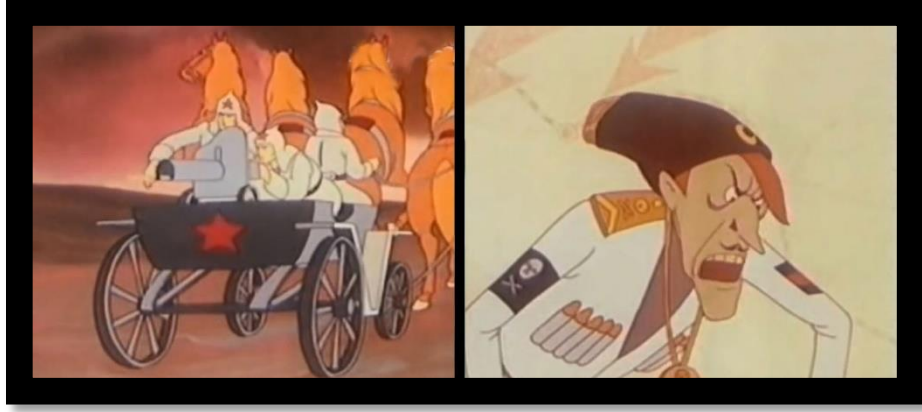
Süre: 19' 25''

Konu: Film, ünlü bir Sovyet şarkısı olan “Eaglet”in canlandırmasıdır. Genç bir piyoner, devrim müzesinde Eaglet’in kullandığı taçankayı görür. Eaglet’i kurtarmak isteyen piyoner, taçankaya atlayarak geçmişe, savaş dönemine gider.

Mekân: Filmdeki mekân, Ekim Devrimi dönemindeki Rusya’dır. Mekânsal bir karşıtlık yoktur. Eaglet ve genç piyoner iç düşmanlarla savaşır.

Kişi-Karakter: Filmin ana karakteri genç piyonerdir. Müzeye gittiğinde savaş dönemi kahramanlarını görür ve en çok da Eaglet’ten etkilenir. Bunun dışında savaş döneminde iyi-kötü çatışması oluşturulmuştur. Eaglet, iyilerin tarafında, trompet çalan ve taçanka kullanan bir savaşçıdır. Kötüler tarafında ise Beyazlar’ı temsil eden bir komutan ve altındaki askerler vardır. Komutan keskin hatlı, sert mizaçlı, bıyıklı bir tiptir. Askerlere şiddet uygulayarak onları hizaya sokmaya çalışır. Kolunda ve boynunda kurukafa amblemi vardır.

Kostüm-Aksesuar: Piyonerin boynunda kırmızı boyunbağı vardır. Eaglet, üzerinde Sovyet yıldızı olan bir şapka takar. Bunun dışında Beyazlar’ın komutanı beyaz bir askeri kıyafet giyer ve peruk takar.



Şekil 109: Filmdeki İyi ve Kötü Karakterler

Renk-Işık: Film renkli bir çalışmadır. Kurulan dünya gerçekçi olduğu için gece-gündüz farklılıkları, ateş ve gölgenin oluşturduğu ambiyanslar baskındır. Siluet anlatımları da çokça yer alır.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına yönelik bir anlatım yoktur. Bir sahnede demirciler marşlar eşliğinde işlerini yaparken gösterilir.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Film Ekim Devrimi'nin ellinci yılında devrimin ruhunu canlandırmak için üretilmiş bir çalışmadır. Bunu yaparken de dönemin kahramanlarına odaklanır.

Din: Filmde dini bir anlatım yoktur.

Simge-Marka: Filmin pek çok yerinde devrimin ve mücadelenin simgesi olarak Sovyet yıldızı gösterilir.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu geleneksel animasyonla üretilmiş bir tam animasyondur. Film bir şarkı uyarlaması olduğu için çoğu yerde müzik baskındır.

5.2.3.17. Ateşten Yılların Şarkıları (1971)

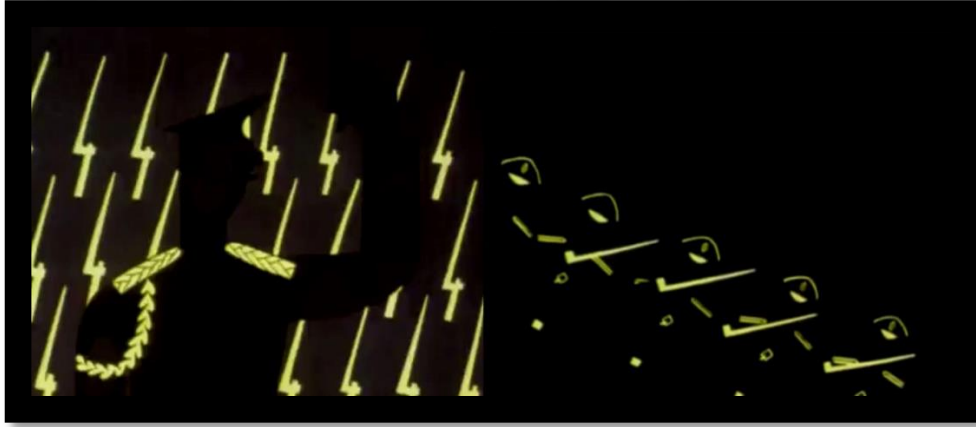
Yönetmen: Inessa Kovalevskaya

Süre: 17'

Konu: Film, iç savaş yıllarında kullanılan bazı şarkıların illüstratif tasarımlarla görselleştirilmesine dayanan bir müzikaldir.

Mekân: Filmde mekâna yönelik bir anlatım bulunmaz. Tasarımlar çoğunlukla arka plandan bağımsız şekilde sunulur.

Kişi-Karakter: Filmde Kızıl Ordu askerleri, Beyazlar ve yabancı güçlere yönelik bazı sembol kişiler vardır. İç savaşa yönelik şarkılarda Kızıl Ordu'nun karşısında Beyaz Muhafızlar yer alır ve düşman olarak gösterilir. Beyazlara yönelik karikatürize bir tasarımdan ziyade renk ve ışık oyunları yapılmıştır. Son şarkıda kullanılan yabancı güçler arasında ise Kapitalist Batılı, Nazi, Japon tipler vardır. Sivri dişli ve karikatürize vücut yapılarıyla kötücül bir şekilde çizilmiştir.



Şekil 110: Düşman Tasvirleri

Kostüm-Aksesuar: Son şarkıda yer alan yabancı güçler sembolik kıyafetler giyer. Kapitalistin uzun şapkası, papyonu ve takım elbisesi vardır. Elinde bir bomba tutar. Japon kılıç taşıırken Nazi'nin elinde silah ve kırbaç vardır.

Renk-Işık: Ağırlıklı olarak sarı ve kırmızı tonlar kullanılır. Silüet kullanımları, ışık ve gölge oyunları anlatımın bir parçasıdır. Şarkıların kendine yönelik bir renk skalası vardır.



Şekil 111: Sovyet Halkı Betimlemeleri

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına yönelik doğrudan bir anlatım yoktur.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmin ilk şarkısı “Şanlı Sovyet Ordusuna Adanmış” söylemiyle sunulur. Ekinlere ve özellikle buğdaya atıf yapılır ve silah sesleri eşliğinde buğdaylar vurulup parçalanır. İkinci kısımda bir asker görseliyle “Gönüllü olarak kaydoldun mu?” söylemi kullanılır. Ülkenin farklı kesimlerinden oluşmuş silahlı Sovyet güçleri ve taçanka adındaki Kızıl Ordu araçlarının düşmana karşı saldırıları gösterilir. Üçüncü şarkı Beyazlar’a karşı yapılan bir saldırıda Semyon Budyonny’nin vurulan bir askeri üzerinedir. Son şarkıda ise Kızıl Ordu’nun dış güçlere ve Beyazlar’a karşı kazandığı zaferi anlatılır.

Din: Filmde dini bir gönderme yapılmamıştır.

Simge-Marka: İkinci şarkıda “Taçanka” denilen Kızıl Ordu’nun kullandığı atlı makineli tüfek arabaları gösterilir. Üçüncü şarkıda asker için “Komsomol” tabiri kullanılır.

Görsel Dil-Teknik: Film, illüstratif anlatımla yapılan iki boyutlu geleneksel animasyondur. Bazı yerlerinde gerçek görüntüler kullanılmıştır. Şarkıların

görselleştirilmesi üzerine olduğu için geçişler ve anlatımlar şarkıyla uyumlu bir şekilde ilerler. Bu nedenle müzik klipi olarak da değerlendirilebilir.

5.2.3.18. İlave Elektrifikasyon (1972)

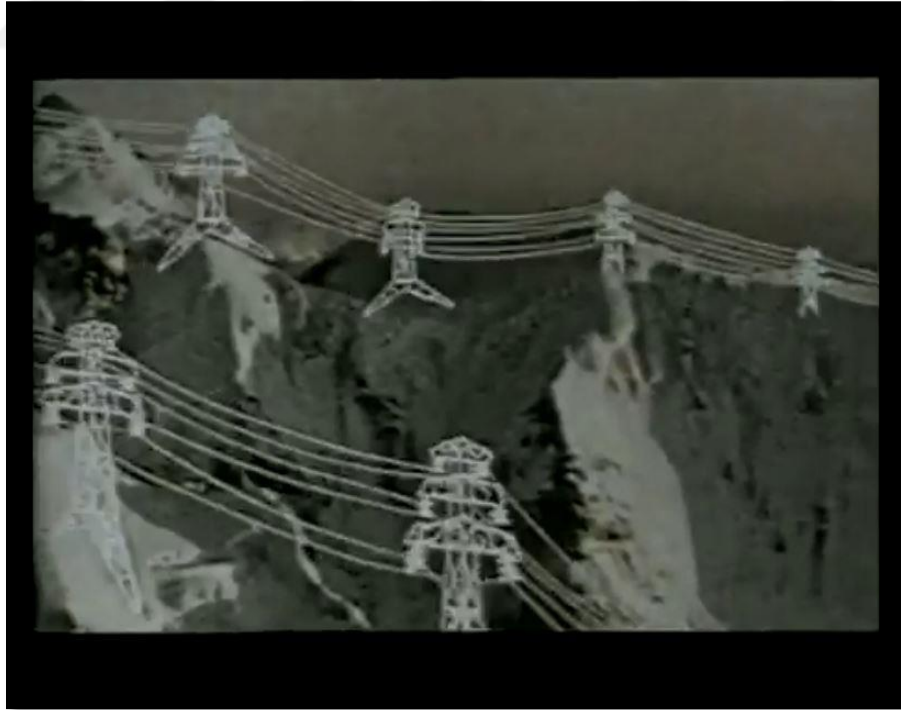
Yönetmen: Ivan Aksenchuk

Süre: 9'

Konu: Film, Sovyetler Birliği'nin ortaya koyduğu elektrifikasyon ve enerji planının bir tanıtımıdır.

Mekân: Film, SSCB'nin enerji politikalarını gösterdiği için mekân olarak Sovyetler Birliği'ni ve Doğu Bloku Ülkeleri'ni kullanır. Mekânsal bir karşıtlık oluşturulmamıştır.

Kişi-Karakter: Filmde elektrik direkleri el ve ayakları varmış gibi gösterilir ve yürüyerek bütün ülkeye elektriği yayar. Atlıların arkasında elinde Sovyet bayrağı tutan, başında Sovyet yıldızlı bir şapka takan bir Rus genci vardır.



Şekil 112: Yürüyen Elektrik Direkleri

Kostüm-Aksesuar: Filmde kostüme yönelik özel bir anlatım yapılmamıştır.

Renk-Işık: Film renkli bir filmidir; fakat elektrik kullanımına yönelik bir çalışma olduğundan dolayı siyah-beyaz ve karanlık-aydınlık karşıtlığı çokça yer alır.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde elektriğin ve enerji kullanımının gelişmesiyle tarımın ve sanayinin daha da geliştiğine yönelik bir anlatım vardır.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmin girişinde S.C.E.R. (Rusya Elektrifikasyonu Devlet Komisyonu) yazısıyla birlikte yürüyen elektrik direkleri elektriği yaymaya başlar. Halk kütüphanesi, sinema gibi mekânlar aydınlanır; hidroelektrik santralleri çalışır; üretim bandı gelişir; tarım kolaylaşır. Çekoslovakya, Polonya, Bulgaristan, Doğu Almanya, Macaristan, Moğolistan, Yugoslavya, Romanya gibi ülkelerle bir elektrik ağı oluşturulur. Teknolojinin gelişmesiyle şehirler ve araçlar modernleşir. Film Lenin'in "Komünizm = Sovyet Gücü + Bütün Ülkenin Elektrifikasyonu" sözüyle birlikte biter.

Din: Filmde dini bir referans kullanılmamıştır.

Simge-Marka: Filmin içinde Lenin'in fotoğrafları vardır. Doğu Bloku Ülkeleri'yle yapılan elektrik ağı bağlantılarında ülkelerin bayrakları kullanılır.

Görsel Dil-Teknik: Film gerçek görüntülerin, iki boyutlu geleneksel animasyonun ve kolaj çalışmaların harmanlanmasıyla oluşturulmuştur. Bir hikâye üzerinden ilerlemez. Daha çok hareketli poster ya da bir tanıtım filmi gibidir.

5.2.3.19. Genç Trampetçi Hakkında Bir Şarkı (1972)

Yönetmen: Vyacheslav Kotenochkin

Süre: 5' 54''

Konu: Film, devrim sırasında birliklere öncülük eden genç bir trampetçinin hikâyesine odaklanır.

Mekân: Filmdeki mekân Sovyetler Birliği'dir. Mekânsal bir karşıtlık kurulmamıştır.

Kişi-Karakter: Filmin hikâyesi çok derinleştirilememiştir, fakat genel anlamda bir iyi-kötü karşıtlığı vardır. Trampetçi haricinde özel bir karakter yoktur. Cesaret ve vatanseverlik duygusu ön plandadır.



Şekil 113: Gerçek Görüntüyle Animasyonun Paralel Anlatımı
Filme bazı sahnelerde gerçek görüntüyle animasyon farklı katmanlarda aynı anda gösterilmiştir.

Kostüm-Aksesuar: Filme özel bir kostüm ya da aksesuar kullanılmamıştır.

Renk-Işık: Film ağırlıklı olarak siluet anlatımıyla ilerler. Monokrom renkler vardır ve Sovyet bayrağı kırmızı renkte kullanılmıştır.

İş Hayatı-Ekonomi: Filme iş hayatına ya da ekonomiye yönelik bir anlatım yoktur.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Film devrim dönemindeki iç savaşa odaklanır. Belirgin bir olay ya da tarih anlatısı yoktur.

Din: Filme dine yönelik bir anlatım yoktur.

Simge-Marka: Filme Sovyet yıldızı kullanılmıştır. Başka simgesel bir unsur yoktur. Kullanılan posterlerde Lenin'in yer aldığı görülür.

Görsel Dil-Teknik: Film iki boyutlu siluet animasyonu şeklindedir. Zaman zaman gerçek görüntüler de kullanılmıştır. Bir şarkının canlandırması olduğu için müzik klipi formundadır.

5.2.3.20. İleri Marş! (1977)

Yönetmen: Vladimir Tarasov

Süre: 18’

Konu: Film, Rus Şair Vladimir Mayakovsky’nin şiirlerinden yola çıkarak oluşturulmuş ve şiirlerin mısralarıyla Rus avangardından beslenen görsellerin birleştirildiği, psikedelik sanatın ve pop sanatının yoğun kullanıldığı bir animasyondur. Filmde, Rusya tarihindeki 1905 ve 1917 devrimlerine, komünizmin gelişimine, İkinci Dünya Savaşı’na, uzay çalışmalarına ve başka pek çok olaya yönelik referanslar yer alır.

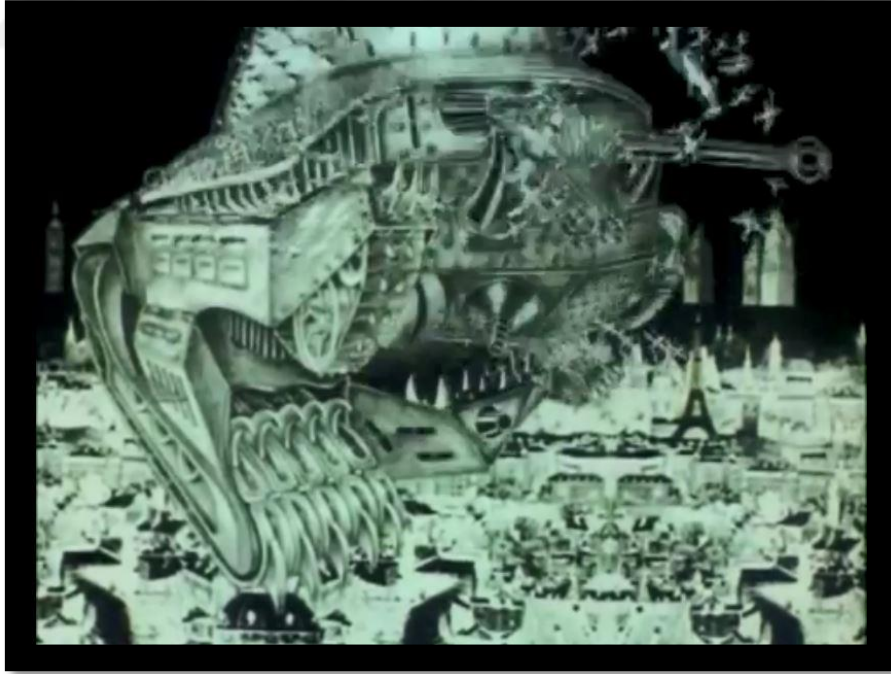
Mekân: Filmde mekân olarak Sovyetler Birliği kullanılır. Psikedelik anlatımın olduğu kısımlar fütüristik bir ütopya gibi sunulur. Mekânsal açıdan filmde belirgin bir karşıtlık oluşturulmamıştır.

Kişi-Karakter: Filmin girişinde Mayakovsky’nin şiiri seslendirilirken arka planda şairin kendi resmi yer alır. İmparator çift başlı kartalla temsil edilir ve filmde dış ses tarafından "Tanrı'nın Lütü, Biz, II. Nicholas, Tüm Ruslar'ın İmparatoru, Çar, Polonya Kralı, Finlandiya Büyük Dükü..." şeklinde sunulur. Kartalın yerde yatan ölmüş insanların arasından geçerken pençelerinin kanlı olduğu görülür. Filmde Batı müziği esintileri çalan ve borusu yılan gibi kıvrılan bir gramofon vardır. Bu borudan bir silah çıkarak “Yeni Sovyet Adamı” olarak nitelenebilecek olan figüre ateş eder. Ardından gramofon gelişir, büyür ve karmaşık bir silah yığına dönüşür. Bir canavar kafasını andırır ve ağzı açıldıkça ağzından uçaklar dışarı fırlar. Silahını tekrar adama doğrultur ve Yeni Sovyet Adamı’nı tekrar vurur.

Kostüm-Aksesuar: Çift başlı kartal figürünün üzerinde madalyalar ve temsil ettiği görevleri içeren semboller vardır.



Şekil 114: Kanlı Pençe
İmparatorluğu temsil eden çift başlı kartal, protestocuları kanlı pençesiyle ezip geçer.



Şekil 115: Düşman Tasviri

Renk-Işık: Filmdeki renk tonları ve geçişleri çok canlıdır. Psikedelik sanatın ve pop sanatının renk skalalarına benzer bir çeşitlilik kullanılmıştır. Sovyet yıldızı pek çok planda yer alır. Devrimden sonra Rusya haritasında –Moskova üzerinde- bir kıızıl yıldız doğar ve bütün ülkeyi kıızıla boyar. Bu sırada film de kıızıl tonlara dönüşür.

İş Hayatı-Ekonomi: Filmde iş hayatına yönelik doğrudan bir anlatım yoktur; fakat Sovyetler’in tarihsel süreci işlendiği için ekonomik yatırımlara, çalışan işçilere, yapılan sanayi hamlelerine yönelik görseller kullanılmıştır.

Toplumsal Özellikler-Tarihsel Olaylar: Filmin fütüristik sekansları oldukça renkli ilerlerken halkın örgütlendiği ve imparatora karşı çıktığı yerler siyah-beyaz verilir. Fütüristik yerler bir çeşit ütopya gibidir. Bu açıdan film iki ayrı kurgunun paralel şekilde ilerlemesiyle oluşmuştur. Filmin girişinde bir rock müzik eşliğinde Sovyetler’in sanayisine yönelik yapılan çalışmalar ve inşa edilen mekânlar gösterilir. “Sosyalist Hedefleri Başarmak” söylemi kullanılır. İlk siyah-beyaz sekans 1905 devrimine referans verir. Halk “Ekmeğe İhtiyacımız Var!” diye pankartlar açarak eylem yapar; fakat karşılığında halka ateş açılır. Çift başlı kartalın pençelerindeki kan belgelere bulaşır. “Rus Halk Birliği” üyelerini bir idam ipinin çevrelediği görülür. Ardından filmde “her şeyin ilk günü” olarak lanse edilen 25 Ekim 1917’ye geçilir. Gazetelerden “Geçici hükümet devrildi. Yaşasın işçilerin, askerlerin ve çiftçilerin devrimi.”, “Barış sağlandı.”, “Arazi kamulaştırıldı.” gibi söylemler gösterilir. Devrim için yaşanan çatışmalara, kazanılan zaferlere yönelik anlatımlar yapılır ve ardından iş hayatına ve günlük hayata yönelik yağlı boya resimler gösterilir. İkinci Dünya Savaşı bölümü “Faşistler Geçemeyecek!” söylemiyle başlar. Savaşa yönelik resimler kullanılır ve savaş sonunda Berlin’de Reichstag’a dikilen Sovyet bayrağı gösterilir. Ardından Sovyet toplumunda o tarihten sonra yaşanan sürece yönelik yağlı boya resimlerden bir kolaj yapılır.

Din: Filmde doğrudan dini bir anlatı göze çarpmaz.

Simge-Marka: Filmin girişinde yer alan rock şarkısı The Tin Soldiers’ın söylediği “Forward March Time”dır. Giriş sekansında Baykal Amur Demiryolu’nu ve Tümen Doğalgaz Boru Hattı’nı gösteren görseller kullanılır. Reklamların olduğu sekansta Fiat, Renault ve Peugeot otomobil markaları geçer. Devrim mücadelesinde Gustav Mahler’in “Fifth Symphony” adlı eserinden kesitler yer alır.



Şekil 116: Yeni Sovyet Adamı

Görsel Dil-Teknik: Filmde gerçek görüntülerden kolajlar, geleneksel animasyon ve resimler iç içe kullanılmıştır. Filmde kaleydoskop sekansları, M.C. Escher'in eserlerine benzeyen geometrik çalışmalar ve Alexander Rodchenko'nun avangard çalışmalarına benzeyen fütüristik görseller yer alır. Doğrudan bir hikâye bağlamında ilerlemeyen, bir şiirin parçaları gibi görülen ve çok fazla soyut anlatım içeren filmin izleyici nezdinde takibi oldukça zordur.

6. SONUÇ

Bu tez çalışması, içerik analizi ve söylem analizi yöntemlerini bir arada kullanarak çeşitli bulgular ortaya koymuş ve saptanan bu bulgular doğrultusunda Sovyet propaganda animasyonlarındaki ideolojik söylemler belirlenip yorumlanmıştır. İlk yöntem olan içerik analizinde Juliet Corbin ve Anselm Strauss'un nitel verilerin analizi için önerdiği yöntem kullanılmıştır. Bu yöntemde birbirine benzeyen verilerin belli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirilmesi ve yorumlanması amaçlanmıştır. Ardından gelen söylem analizinde, içerik analizinde belirlenen temalar çerçevesinde her bir filmin oluşturduğu söylemler incelenmiştir. Burada da Teun A. van Dijk'in *Ideological Discourse Analysis* başlıklı makalesi dikkate alınmıştır.

İçerik analizindeki bulgular doğrultusunda bir çerçeve oluşturulursa incelenen filmlerde “biz” ve “onlar” olarak iki ayrı grup oluşturulduğu, “onlar” anlatımının da iki unsur üzerine kurulduğu görülmüştür. Bunlar kapitalizm ve emperyalizm bağlamında oluşturulan Batı karşıtlığı ile faşizm bağlamında oluşturulan Nazi karşıtlığıdır. “Biz” anlatımı ise sosyalizmi ve komünizmi ön plana çıkarma, yayma ve kökleştirme üzerine kuruludur. Bu çerçevede veri olarak kullanılan filmlerin üç ana başlıkta birleştirilebileceği görülmüştür. Bu başlıklar “Kapitalizm ve Emperyalizm Karşıtı Filmler”, “Faşizm Karşıtı Filmler” ve “Sosyalizm ve Komünizm Övgüsü İçeren Filmler” olarak tespit edilmiştir. Söylem analizinde tek tek incelenen filmler de bu başlıklar altında toplanarak gruplandırılmış, belli temalar çerçevesinde her bir filmin oluşturduğu söylemler incelenmiştir. Kullanılan temalar; mekân, kişi-karakter, kostüm-aksesuar, iş hayatı-ekonomi, toplumsal özellikler-tarihsel olaylar, din, simge-marka, renk-ışık ve görsel dil-tekniktir.

İçerik analizi sonucunda elde edilen bulgular, kodlar ve temalar çerçevesinde değerlendirilmiş ve maddeler halinde aşağıdaki gibi yorumlanmıştır.

- Mekân/Ülke/Şehir temasında en çok kullanılan yer Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'dir. Bazı filmlerde Moskova ve Leningrad gibi şehirler de SSCB'yi karşılamak için kullanılmıştır. Filmlerin yapısı genellikle iyi-kötü karşıtlığı üzerinden kurulduğu için iyi taraf olarak SSCB ve kötü taraf olarak dış

lkeler kullanılır. Dış lkeler yoğunlukla ABD, İngiltere ve Almanya²⁸⁵, nın başını çektiği Batı lkeleri ile SSCB'nin sık sık ülkenin doğusunda karşı karşıya geldiği Japonya'dır. Batı lkeleri tasvir edilirken Manhattan, Londra gibi şehirler ve bu şehirlere özgü yapılar da kullanılmıştır. Batı'nın emperyalist ve sömürgeci faaliyetleri eleştirilirken tarihsel döneme uygun olarak Çin, Vietnam ya da Afrika lkeleri mekân olarak filmlerde yer alır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı dönemindeki filmlerde Nazi Almanyası'nın işgal ettiği devletlerin isimleri pek çok filmde yer alırken, sosyalist blokta yer alan ülkeler de Sovyetler Birliği'nin destek olduğu müttefik ülkeler olarak karşıtlıkların iyi tarafında kullanılır.

- Filmlerde karakterler üzerinden de pek çok karşıtlık kurulur. Sosyalizmi ve komünizmi ön plana çıkaran filmlerde kötü adam olarak çoğunlukla Batı'nın kapitalist figürü kullanılır. Bu figür patron, iş adamı, tüccar, burjuva, hissedar ya da toprak sahibi olabilir. Ayrıca faşist güçler olarak savaş dönemi filmlerinde Naziler sıkça kullanılırken savaş sonrası dönemde de savaş suçlusunu ya da Neo-Naziler düşman olarak resmedilir. Gene düşman olarak kullanılan bazı figürler - Batılı oldukları bazı fiziksel özelliklerle ya da simgesel kullanımlarla belirtilen- politikacı, hokkabaz, falcı, ajan, kovboy, misyoner ve yabancılardır. Bu düşmanların karşısında yer alanlar ise ağırlıklı olarak işçi, asker, çiftçi ve köylülerdir. Çoğu filmde piyonerler düşmanla mücadelede önemli figürler olarak ön plana çıkarken küçük çocukların masumiyet, cesaret ve vatanseverlik figürü olarak kullanıldığı sıklıkla görülür. Irkçılığın ön plana alındığı filmlerde siyahı-beyaz adam karşıtlığı kullanılırken, bazı filmlerde de Afrika yerlisi, çarşafli kadın gibi stereotiplerin yer aldığı da tespit edilmiştir. Özellikle devrimin ön planda olduğu filmlerde çar da karşıt unsur olarak filmlerde yer alır.
- Filmlerin çoğu diyalogsuz ve yazısız olduğundan dolayı düşman tasvirleri yapılırken -animasyonun da imkânlarından faydalanılarak- hayvansı figürler ve fiziksel manipölasyonlar çok fazla kullanılmıştır. Batılı kapitalist resmedilirken doyumsuzluğun ve açgözlülüğün altını çizmek amacıyla figürün şişman olarak gösterilmesi ya da zamanla şişmanlatılması sıkça başvuru olan bir yöntemdir.

²⁸⁵ Ağırlıklı olarak İkinci Dünya Savaşı yıllarında Nazi Almanyası düşman olarak gösterilse de bazı Soğuk Savaş dönemi filmlerinde Almanya Federal Cumhuriyeti de Neo-Nazi faaliyetlerinin yükseldiğı ve geçmişteki faşist faaliyetlerin özlemle anıldığı yer olarak olumsuzlanır.

Ayrıca hem Batılı figürlerin hem de faşist düşmanların farklı bir hayvan olarak gösterilmesi ya da farklı bir hayvana dönüştürülmesine çokça rastlanır. Bu hayvanlar -düşmanın saldırdığı yere ve yönetime de bağlı olarak- ağırlıklı köpek, domuz, karga, köpekbalığı, akbaba, engerek yılanı, kurt, örümcek ve sıçandır.

- Filmlerde iyi ve kötü karakterler oluşturulurken bu karakterlere olumlu ya da olumsuz özellikler yüklenmiştir. Düşmanlar daha çok bencil, çıkarıcı, doyumsuz, açgözlü, aptal, tembel, beceriksiz, bireysel hazlara düşkün, gösteriş meraklısı, kıskanç, kibirli ve korkak olarak gösterilirken; mücadele eden ve iyi tarafta olanlar cesur, kanaatkâr, çalışkan, fedakâr ve masum olarak resmedilir.
- Filmlerde tarihsel figürlere de çokça yer verilir ve bu isimler filmlerde gerek düşman olarak gerekse cesaret verici figürler olarak kullanılır. Olumlu figürler ağırlıklı Lenin ve Stalin'dir. Figürlerin kullanımı filmin yapıldığı döneme ve filmin konusuna göre değişkenlik gösterdiği için Alexei Stakhanov, Mikhail Kutuzov, Minin, Musya Pinkenson, Semyon Budyonny gibi isimlerin filmlerde yer aldığı görülür. Olumsuzlanan en önemli figür ise Hitler'dir ve birçok filmde baş düşman olarak sunulur. Faşizm karşıtlığı kullanan filmlerde ya bizzat kendisi ya da onu ve ideolojisini temsil eden bir sembolü yer alır. Onun ardından Napolyon, Antonescu, Horthy, Mussolini gibi isimler gelir. İlk dönem çalışmalarında Beyazlar'ın düşman olarak sunulduğu, Bolşeviklerin ön plana alındığı işler olduğu gibi Karl Marx'ın figür olarak yer aldığı filmler de vardır. Bazı filmlerde kültürel figürler olarak Gogol, Pushkin gibi yazarların, Karandash gibi sanatçıların sunulduğu görülür. Bir filmde Batı'yı temsil eden bir figür olarak da The Beatles müzik grubu bir reklam panosunda kullanılmıştır.
- Filmlerde karakterler belirli kostümlerle ve aksesuarlarla öne çıkarılmıştır. En belirgin aksesuar şapkadır. Silindir ya da fôtr şapka özellikle emperyalist ve kapitalist Batılı'yı resmederken kullanılır. Çoğunlukla takım elbise ya da frakla birlikte giyilen bu şapkanın üzerinde temsil ettiği ülkenin -çoğunlukla ABD'nin- bayrağına yönelik bir sembol bulunur. Bu Batılı karakterler ayrıca papyon ya da kravat takar, puro ya da pipo içer. Bazılarında baston ve eldiven de bulunur. Soğuk savaş dönemindeki Batılı karakterlerin modaya uygun giyindiği, kot pantolon, spor ayakkabı ve beyzbol şapka taktığı, bazılarının da kovboy şapkasıyla ve

kırbaçla sunulduğu filmler de vardır. Bunun dışında Nazileri temsil eden karakterler çizme, bıçak, balta, kırbaç ya da silahla, Japonları temsil edenler de kılıçla resmedilmiştir. Bir filmde Osmanlı Devleti’ni temsil eden bir karakter fesle sunulmuştur. Olumlanan ve iyi tarafı temsil eden karakterler ise -genellikle işçiler ve çiftçiler- çekiç, balyoz ya da orakla gösterilir. Piyonerlerin yer aldığı filmlerde de kullandıkları boyun bağlarının altı çizilir.

- İş Hayatı/Ekonomi temasında ağırlıklı olarak sosyalizmi yücelten bir propaganda üslubu kullanılarak ülkenin ekonomi ve sanayi alanındaki kalkınmasının üzerinde durulmuştur. Bu nedenle beş yıllık planlar çerçevesinde tarım ve sanayi ön planda gösterilir. Tarımı temsilen buğday, traktör ve kollektif çiftlikler; sanayiye temsilen de fabrikalar çoğunlukla kullanılan kodlardır. Karşıt unsur ise kapitalizm ve unsurlarıdır. Burada para ve para çuvalı kapitalist tiplerle birlikte sunulan göstergelerken, Wall Street ve borsa Batılı sistemin merkezinde gösterilir. Grev, işsizlik, ekonomik kriz ve rüşvet Batılı kapitalist sistemin uğraştığı kodlar olarak sunulur. Silah ticareti, silah endüstrisi, altın ve petrol de gene Batıyla -ve dolayısıyla düşmanla- birlikte özdeşleştirilen kodlardır.
- Toplumsal Özellikler/Gelişmeler temasında ağırlıklı olarak toplum özelinde kurulan karşıtlıklar yer alır. En çok kullanılan kod vatanseverliktir ve sosyalizmi ve SSCB’yi yücelten filmlerin neredeyse tamamında doğrudan kullanılmıştır. İç savaş ve devrim mücadelelerinde sınıf mücadelesi ve sınıf ayrımı ön planda tutulurken, toplumculuk, geleneksellik ve eşitlik vurgusu yapılır. Batı toplumu ise bunun karşıtı olarak sömürüyle, hükmetmeyle, bireycilikle, ırkçılıkla, tüketimle, kölelikle, vandalizmle, sömürgecilikle ve emperyalizmle iç içe olarak sunulur. Özellikle Soğuk Savaş dönemi filmlerinde ABD karşıtı bir üslup kullanılarak tüketim toplumu eleştirileri yapılırken moda, modernlik, özel mülkiyet, zenginlik, lüks yaşam ve satın alma kötülenir. SSCB bazı filmlerde Batı ülkelerinin aksine barış içinde yaşayan, kozmopolit bir yapıya sahip, ırkçılığın olmadığı bir ülke olarak gösterilir. Sadece ekonomi ve sanayi alanında değil teknolojik alanda da yapılan yeniliklerin altı çizilir. Ulaşım, ulaşım araçları, elektrifikasyon, uzay çalışmaları gibi kodlar özellikle sosyalizmi ön plana alan propaganda faaliyetlerinde zaman zaman kullanılır. Kültürel açıdan da Rus avangardının

kullanıldığı ve kavramsal sanatın bir Batı üslubu ve simgesi olarak sunulduğu çalışmalar vardır.

- Din teması filmlerde ana unsur olarak çok yer almasa da SSCB'nin yürüttüğü din karşıtı siyasetin bir karşılığı olarak özellikle ilk kuruluş yıllarındaki filmlerde yer bulmuştur. Din adamının diğer kötü gösterilen karakterlerle bir arada kullanıldığı; haç, İncil, kilise, çan, kutsama, istavroz gibi kodların dini temsil eden unsurlar olarak ortaya çıktığı bazı filmler vardır. Burada sadece Hristiyanlık karşıtlığı değil genel bir din karşıtlığı söz konusudur. Nitekim SSCB'deki daha yerel toplumlarda görülen şamanlık, puta tapma gibi inanışlara yönelik de karşıt anlatımlar yapılmıştır.
- Tarihi Olay/Siyaset temasında propaganda filmlerine konu olan tarihsel olaylarla birlikte politik unsurlar da yer almıştır. Filmlere konu olan ve bu tema içerisinde yer alan birincil tarihsel etken savaştır. Bu etken üç kola ayrılabilir ve ilk kol Nazi faşizmi karşıtlığı üzerine olan filmlerdir. Bunlar ağırlıklı olarak İkinci Dünya Savaşı ve Büyük Vatanseverlik Savaşı çerçevesinde gelişir ve kullanılan etken kodlar işgal, bombalama ve sabotaj üzerinedir. Savaş uçağı, tank, denizaltı, savaş gemisi gibi unsurlar çokça kullanılır. İkinci kol ise ağırlıklı olarak Ekim Devrimi çerçevesinde ilerleyen ve imparatorluk karşıtlığı içeren, sonra da iç savaş sürecine dâhil olan kısımdır. Burada 1905 Devrimi, Ekim Devrimi, Kızıl Ordu, Rus Komünist Partisi, iç savaş, devrim, ayaklanma gibi kodlar yer alır. Son kol ise Soğuk Savaş dönemidir. ABD karşıtlığı üzerinden giden bu kısımda diğer iki kolda olduğu gibi tarihsel olaylara yönelik birebir kodlar yer almasa da atom bombası, işgal, güç gibi kodlar üzerinden anlatımlar gelişmiştir.
- Filmlerde animasyonun anlatım olanaklarının genişliği sayesinde simgesel anlatımlara çokça yer verilmiş, hem doğrudan hem de dolaylı olarak pek çok simge kullanılmıştır. Düşman karakterler hayvansı ya da canavarı figürler olarak gösterilirken temsil ettikleri zihniyet çeşitli simgeler vasıtasıyla filmlerde yer alır. En çok kullanılan simge Nazi sembolü olarak yer alan gamalı haçtır. Nazilerle alakalı diğer kodlar kurukafa, SS amblemi, Nazi selamı, Hitler bıyığı, Kavgam kitabı ve Oh du lieber Augustin şarkısıdır. Batı karşıtlığının olduğu filmlerde kullanılan ve mekânları tanıtan kodlar ise daha çok mimari yapılar üzerinedir.

ABD’yi temsilen Özgürlük Heykeli, Chrysler Binası, Times Square ve Manhattan görseli çokça kullanılır. İngiltere’yi temsilen Big Ben ve Westminster Sarayı, Fransa’yı temsilen Eyfel Kulesi ve Notre-Dame Katedrali, Çin’i temsilen Çin Seddi ve Japonya’yı temsilen Fuji Dağı kullanılan filmler vardır. Ayrıca SSCB’yi temsilen mekân tasvirlerinde ağırlıklı Kremlin Sarayı kullanılır. Anlatımlarda haritalar ve bayraklar çokça yer alırken Sovyetler Birliği’ni temsilen kullanılan karakterlerde Sovyet yıldızının ve kıvı/kırmızı rengin kullanıldığı görülür. Uzay çalışmalarında Sputnik’in, savaşlarda da Aurora’nın kullanıldığı ve yüceltildiği filmler vardır. ABD’yi temsilen kullanılan diğere bazı simgeler Wall Street, dolar işareti, Miss America, Goofy, Mickey Mouse, Ku Klux Klan ve Yankee’dir. Ayrıca twist ve vals dansı, caz ve rock müzik türleriyle saksafon enstrümanı bazı filmlerde Batıyı temsil eden unsurlar olarak gösterilir. Gene Noel de Batıya özgü bir unsur olarak bazı filmlerde kullanılır.

- Marka kullanımı da filmlerde oldukça yaygındır ve özellikle tüketim toplumunun ve kapitalizmin bir yansıması olarak çokça kullanılır. Genel olarak reklam tabelalarında görülen bu markalar karakterlerin üzerinde, kullanılan araçlarda, eşyalarda ya da gidilen mekânlarda da görülebilmektedir. ABD’yi temsilen kullanılan en önemli iki kod Coca Cola ve Cadillac’tır. Ayrıca Camel, Kent, Kool ve Stuyvesant sigaraları, Coca Cola haricinde içecek olarak Pepsi Cola ve Cutty Sark viskisi, Fiat, Ford, General Motors, Lincoln, Peugeot, Renault, Volkswagen arabaları, AVIS, Boeing, KLM, Nikon, Parker, Rollei, SAS, Shell ve Warner Bros markaları da Batıyı temsil eden unsurlar olarak bazı filmlerde kullanılır.

Söylem analizi sonucunda oluşan bulgular ve yorumlar van Dijk’in *Ideological Discourse Analysis* başlıklı makalesinde ortaya koyduğu sorular ve başlıklar çerçevesinde aşağıdaki şekilde yapılmıştır. Bu başlıklar “öz-kimlik”, “aktivite”, “hedef”, “norm ve değer”, “konum ve ilişki” ve “kaynak”tır.

Öz-Kimlik

Filmlerde “biz” ve “onlar” olarak iki karşıtlık oluşturulmuştur. Burada “biz” olarak adledilen ve değişmeyen değer Sovyetler Birliği toplumdur. Tarihsel süreç içerisinde “biz”e katılan ve “biz”den ayrılan çeşitli ülkeler vardır. Örneğin 1920’li

yıllarda Çin’e karşı yapılan baskılar neticesinde Sovyetler Birliği Çin’in yanında yer alır ve bu durum o dönem üretilen filmlere de yansır, fakat daha sonraki yıllarda Çin’le yaşanan sorunlar ve Mao’nun yükselişi bu birlikteliği ortadan kaldırır. Gene filmlerde Batılı ülkeler hep “onlar” olarak gösterilip dışlanırken Hitler karşıtlığı yapılan bir filmde İngiltere “biz” sınıfına dâhil edilmiştir. Gene pek çok filmde ortak siyasi anlayış nedeniyle Doğu Bloku Ülkeleri “biz” sınıfına dâhil edilerek düşmana karşı birlik olarak gösterilir.

Genel olarak Sovyetler Birliği dışındaki toplumlar “onlar” yani ötekilerdir. “Onlar” dış tehditler olduğu için tarihsel süreçte yaşanan olaylar neticesinde filmlerde farklılıklar gösterebilir. Örneğin 1920’li yıllarda “onlar” olarak imparatorluk yanlıları, Beyazlar vb. kendi coğrafyasından düşmanlar da yer alırken, İkinci Dünya Savaşı yıllarında Naziler neredeyse bütün filmlerin kötü adamlarıdır. Gene başka bir örnekte Amerika Birleşik Devletleri 1930’lu yılların başında Sovyet animasyonlarını etkileyen ve hatta Sovyet animatörlerini kendi ülkesinde ağırlayan, Sovyetler Birliği’nde film gösterimleri yapan bir ülke konumundan Soğuk Savaş döneminde en büyük “onlar” konumuna gelir.

Filmlerde Rusya tarihinden bazı tarihsel figürler “biz” kategorisine alınırken bazıları da “onlar” statüsünde değerlendirilir. “Biz” statüsündekiler daha çok Rusya’nın kuruluş döneminden ve belli başarılar kazanmış figürler arasından seçilirken “onlar” kategorisindekiler tarihte halkına zulüm etmiş çarlarla imparatorluğun son döneminden yöneticilerdir. Ekim Devrimi filmlerde en çok flashback yapılan olaylardan biridir ve Sovyetler Birliği döneminde üretilen filmlerin çoğunda vatanseverlik ve milliyetçilik teması bu olay ve etkileri üzerinden yapılır. Özellikle devrimin çeşitli yıl dönümlerinde Ekim Devrimi’ni anmaya ve hatırlatmaya yönelik propaganda filmleri üretilmiştir. Tarihsel figürlere ve olaylara “onlar” üzerinden de pek çok gönderme yapılır. Özellikle ABD karşıtlığı oluşturulan filmlerde ABD’nin tarihindeki ırkçılık, köle ticareti, korsanlık gibi olaylara göndermeler yapılarak ABD’deki ırk ayrımcılığının altı çizilir. Gene Naziler’e karşı yapılan filmlerde toplama kamplarına ve Naziler’in yaptığı ırkçı faaliyetlere atıflar vardır. Sovyetler Birliği bu açıdan pek çok etnik yapının bir arada barış içinde yaşadığı bir yer olarak lanse edilir. Bu açıdan kendi kültürel çeşitliliğini ortaya

koyan -örneğin Samoyedler- propaganda filmlerinin yanında kendi coğrafyasından farklı mitleri, efsaneleri ve hikâyeleri ele alan animasyonlar da üretilmiştir.

“Biz” ve “onlar” arasında kurulan karşıtlık belli ideolojiler çerçevesinde şekillenmiştir. Sosyalizmi ve komünizmi ön plana çıkaran filmlerde düşman genellikle kapitalist figürlerdir. Bunlar mevcut sistemi tehdit eden ve yıkmaya çalışan, belli kostüm ve aksesuarlarla somutlaştırılmış, kişisel hazlarıyla ve başarılarıyla ön plana çıkmaya çalışan politikacı, patron, iş adamı, tüccar, misyoner, esnaf, burjuva, hissedar ya da toprak sahipleridir. Bu figürlerin karşısına mevcut sistemin gücünü göstermek amacıyla işçi, çiftçi, asker ve piyoner figürleri konulmuştur. Faşizm karşıtlığında ise ağırlıklı olarak Nazi figürleri üzerinden bir anlatım yapılmış, bu karakterler gerek Hitler bıyığı vb. fiziki görünüşleriyle, gerekse Hitler selamı vs. davranışlarıyla Hitler’le başdaştırılmıştır. Her iki karşıt ideoloji mensubu da insani formların dışında daha hayvansı ve canavarsı şekilde resmedilmiştir. Sovyet ideolojisi figürleri ise insani formlarda güçlü ve kuvvetli figürlerdir. Piyoner anlatılarında da fiziki güç değil cesaret vb. duygular ön plana çıkarılmıştır. Ayrıca din karşıtlığının bir sonucu olarak din adamları da “onlar” sınıfının bir ögesi olarak kabul edilmiştir, fakat dini referanslara yapılan bu göndermeler Sovyetler Birliği’nin ilk yıllarında daha baskındır. Soğuk Savaş Dönemi ve Sovyetler Birliği’nin yıkılış sürecine doğru yapılan çalışmalarda ikonalar bazında dini figürlerin kullanıldığı çalışmalar vardır.

Aktivite

Özellikle sosyalizmi ve komünizmi ön plana alan filmler Sovyetler Birliği’nin gelişme sürecine, ekonomi ve sanayi alanındaki atılımlarına, beş yıllık planlar sonucunda yaşanan gelişmelere odaklanır. İşçiler üzerinden fabrikalar, tesisler, santraller; çiftçiler üzerinden tarım alanındaki yatırımlar, traktör vb. araçların kullanımı; askerler üzerinden de savaş uçağı, tank vb. araçların üretimi, ordunun gelişimi vb. unsurlar gösterilir. Bu sistematik sonucunda devletin kalkındığı, halkın huzur içinde yaşadığı, güçlü ve vatansever bir toplum algısı oluşturulur. “Onlar” ise içeriden ya da dışarıdan bu sistemi bozmaya çalışan düşmanlar olarak lanse edilir. Tüketim toplumunu özendirme, kişisel hazları ön plana alma, özel mülkiyeti teşvik etme, Amerikan rüyası gibi anlatılar kapitalist sistemin bir sonucu olarak olumsuzlanır ve mevcut sistemin düşmanı olarak tasvir edilir.

Faşizm karşıtı filmlerde de Naziler ve dış düşmanlar savaş ve işgal faaliyetleriyle sistemi bozmaya ve aksatmaya çalışan kişiler olarak gösterilir. Filmlerde Sovyet halkı daima savaşa hazır ve güçlü bir toplumdur. Asker, işçi ve çiftçi haricinde Sovyetler Birliği'ndeki farklı toplumsal gruplara yönelik anlatımlar pek fazla yer almaz. “Onlar” grubunda ise ağırlıklı olarak iş adamları ve askerler vardır.

Mekân olarak Batı'nın -ve özellikle ABD'nin- yer aldığı filmlerde ise sistemin bozukluğu, sınıf eşitsizliği, ırkçılık, işsizlik gibi anlatımlar yapılır. Siyahi karakterler düşük ücretli işlerde çalışan, hor görülen, haksızlığa ve şiddete uğrayan, ekonomik kriz halinde de ilk önce işten atılan kişiler olarak betimlenir. Patronlar ve politikacılar belli kostüm ve kıyafetlerle somutlaştırılarak her şartta kendini düşünen, sistemin tepesinde yer alan, lüks arabalara binen ve lüks bir yaşam süren kişilerdir. Bu karakterlerin nasıl zengin olduklarına ve zengin olma süreçlerine yönelik de bazı anlatımlar vardır. Bazı şirketlerin zenginliği geçmiş yüzyıllarda yaptıkları köle ticaretine ve sömürge faaliyetlerine bağlanır. Gene bazı şirketlerin silah ticareti ve endüstrisi, borsa, petrol gibi faaliyetlerle ortaya çıktığı da görülür.

Hedef

Propaganda animasyonlarının “iyi” hedefleri genel olarak iki karşıt sistem ortaya koymak, Sovyetler Birliği'ni yüceltmek, ülkedeki mevcut sistemi korumak, bunu yaparken mevcut sistemdeki gelişmeleri ön plana çıkarmak, karşıt sistemin açıklarını ortaya koyarak onları olumsuzlamak ve karşıt sistemi doğrudan hedef göstermek üzerinedir. Özellikle Sovyetler Birliği'nin ilk kurulduğu yıllarda halkı bilgilendirmek, mevcut sistemi tanıtmak ve sistemin devamlılığını sağlamak amacıyla daha temel meselelere odaklanan animasyon çalışmaları yapılmıştır. Sonraki yıllarda animasyon tekniğinin gelişmesiyle de birlikte anlatım olanakları gelişmiş, farklı animasyon türlerine yönelimler yapılmış ve daha nitelikli çalışmalar ortaya konmuştur. Sistemin devamlılığı ve halkın hafızasını canlı tutmak adına Sovyetler Birliği tarihi boyunca propaganda animasyonları üretilmiş ve gerek ülkenin kendi tarihsel zaferleri olarak görülen Ekim Devrimi, Büyük Vatanseverlik Savaşı gibi olaylara göndermeler yapılmış, gerekse ağırlıklı olarak ABD ve Nazi karşıtlığı üzerinden düşman tasvirleri sürekli yenilenmiştir. Yıllar geçtikçe Nazi karşıtlığının, Yahudi soykırımının Neo-Nazi karşıtlığına ya da

ABD'deki ırkçılık ve Amerikan rüyası eleştirilerinin Vietnam'ın işgali gibi farklı olaylara evrildiği film örnekleri de vardır. Bu örnekler savaş yıllarında asker, işçi, çiftçi benzeri Sovyet figürleriyle mücadele ederken 1960'lı yıllardan sonra yeni neslin hafızasını da canlı tutmak adına ağırlıklı piyoner anlatıları üzerinden yapılmıştır.

Norm ve Değer

Sovyet propaganda animasyonlarında bütün faaliyetlerin temel noktası Sovyetler Birliği markasıdır. Sovyetlerin kendi normları ve değerleri sosyalist toplum üzerine kuruludur ve filmlerde en ideal, en uygun, en insancıl model olarak bu sistem anlatılır. Bu açıdan propaganda filmlerindeki anlatılarda “doğru” olarak nitelenen şeyler sistemin parçası olan ve sistemin devamlılığını sağlayan unsurlardır. Bunlar dışında Sovyet toplumunun geleneksel değerleri -müzik, kıyafet, tarihsel figürler vb.- filmlerde sürekli olumlanır. Modern sistemlere ve yapılara mesafeli yaklaşılarak bunlar Batı'yla özdeşleştirilir ve geleneksel-modern çatışması üzerinden anlatılar oluşturulur. Bireycilik, lüks tüketim, mal varlığı, kişisel hazlar, açgözlülük, bencillik, tembellik, gösteriş, moda, kibir, kıskançlık vb. sürekli olumsuzlanan değerler ve davranışlar; toplumculuk, cesaret, kanaatkârlık, çalışkanlık, fedakârlık vb. değerler sürekli olumlanan değerler olarak öne çıkar.

Vatanseverlik teması ülkeyi ve toplumu bir arada tutan önemli bir değer olarak filmlerde yer alır. Gerek iç düşman olarak lanse edilen imparatorluk taraftarları, gerekse dış düşman olarak betimlenen kapitalist ve faşist kişiler bu duygudan yoksun olarak gösterilir. Sovyet toplumu sınıf mücadelesinin olmadığı, sınıf ayrımının yapılmadığı, eşitlikçi, barış içinde yaşayan, geleneklerine bağlı, bireyden ziyade toplumu önceleyen ideal toplum olarak tasvir edildiği için bu değerler de daima “doğru” olarak nitelenir. Batı sistemi ise -sadece siyasi, ekonomik ve toplumsal açıdan değil kültür ve sanat açısından da- topyekün “yanlış”tır. Bu algı Sovyetler Birliği'nin ilk yıllarında daha keskin bir şekilde sunulurken zamanla yumuşar. Örneğin ilk dönemlerde bir Batı müziği olarak olumsuzlanan caz ve rock müzik 1970'lerde bazı Sovyet animasyonlarında kullanılmıştır. Dini anlatımlar da “yanlış” olarak nitelenen değerler arasındadır. Nitekim SSCB özellikle ilk kuruluş yıllarında din karşıtı bir siyaset güttüğü için bu durum filmlere de yansımıştır.

Bu tavır sadece Hristiyanlık özelinde değil diğer yerel dinlere karşı da -şamanlık, puta tapma vb.- uygulanır.

Konum ve İlişki

Filmlerde en çok kullanılan mekân Sovyetler Birliği'dir. Bu açıdan filmlerde kurulan iyi-kötü karşıtlığının “iyi” tarafını diğer müttefik ilişkisi kurduğu devletlerle birlikte karşılar. “Kötü” taraf ise ABD ve Nazi Almanyası'nın öne çıktığı Batı ülkeleri ile SSCB'nin Doğu'da zaman zaman husumet yaşadığı Japonya'dır. Mekân tasviri yapılırken sembol binalar, reklam tabelaları, bayraklar vb. unsurlar kullanılır. ABD'yi tasvir etmek için filmlerde Manhattan, Times Meydanı, Özgürlük Heykeli, Wall Street ve Chrysler Binası sıklıkla yer alır. Bu yapıların ve mekânların ABD'nin o dönemki en büyük rakibi olan ve kitle iletişim araçlarının çok fazla yaygınlaşmadığı Sovyetler Birliği'nin animasyonlarında bu şekilde kullanılması, ABD'nin ve Hollywood'un dünya çapındaki marka oluşturma başarısının ve Sovyetler'in bu başarıyı kabul ettiğinin bir kanıtı olarak görülebilir.

Filmlerde ana ekseninde Sovyetler Birliği, ABD ve Nazi Almanyası yer alsa da alt dallarda farklı devletler de vardır. Sovyetler Birliği tarihsel dönemlere göre Çin, Vietnam, İngiltere, Çekoslovakya, Polonya, Bulgaristan, Doğu Almanya, Macaristan, Moğolistan, Yugoslavya, Romanya gibi ülkelerle işbirliği halinde gösterilir. Nazi Almanyası ya da ABD ise daha çok tekil tehdit unsuru olarak betimlenir. Bazı filmlerde Hitler'in yanında başka faşist liderlerin yer aldığı, bazı filmlerde de hem Batı'dan hem de Doğu'dan gelen düşman tehdidinin birleştiği görülebilir. Bazı animasyonlarda da devrim sonunda ülkeden kaçan burjuva sınıfının dış güçlerle işbirliği yaptığı ve bunu yaparken kendi kimliklerinden sıyrılarak hayvansı tavırlar sergiledikleri gözlemlenir. Bu açıdan bakıldığında kutuplaşmanın “iyi” olan tarafında birleşen ülkeleri sosyalizm bir arada tutarken, “kötü” tarafında yer alan ülkeler bu “iyi” ülkelere karşı olan düşmanlıkları üzerinden bir grup oluşturur.

Kaynak

Sovyet propaganda animasyonlarında Sovyetler Birliği, herhangi bir noksanlığı olmayan, vatandaşlarına eşit olanaklar ve kaynaklar sağlayan, işsizliğin, ırkçılığın ve

sömürünün olmadığı, ekonomi ve sanayi alanında sürekli gelişim gösteren, tarım alanında kendine yetebilen ve askeri anlamda kendi araçlarını üretebilen kusursuz bir sosyalist devlet olarak sunulur. Elektrifikasyon, uzay çalışmaları, teknoloji gibi alanlarda yapılan çalışmalar filmlerde detay olarak sunulur ve devletin gücünü göstermek adına başka ülkelere yapılan yardımlardan da bahsedilir. Sosyalist devletin getirdiği ekonomik olanakların özellikle altı çizilir ve bu olanaklar kapitalist sistemdeki gelir adaletsizliği, işsizlik sorunu, sınıfsal ayrım gibi konular üzerinden detaylandırılır. Borsa, lüks tüketim, kredi, borçlanma gibi konular ABD'deki yaşam üzerinden örneklendirilerek izleyiciye sunulur ve bu unsurların insan hayatını, yaşam koşullarını nasıl etkileyebileceği ve kapitalist sistemin ne kadar zararlı bir sistem olduğu üzerinden anlatımlar yapılır. Böylece animasyonlar, karşıt sistemin bütün eksiklikleri ortaya dökerek kendi sistemlerini terazide daha baskın hale getirir.

Filmlerde Lenin, Stalin, Marx gibi figürler sosyalist yapının kaynakları ve lokomotifleri olarak sıklıkla yer alır. Özellikle ilk dönem filmlerinde Kapital kitabının gösterildiği, Rus Komünist Partisi'nin üye topladığı, devlet tahvilinin halka sunulduğu doğrudan anlatımlar yapılmıştır. Naziler'e yönelik anlatılarda da Kavgam kitabı, Oh du lieber Augustin şarkısı gibi sembolik unsurların kullanıldığı görülür. Kapitalist sistemin kaynakları ise tüketim toplumunun yansımaları olan markalardır. Coca Cola, Cadillac, Camel, Pepsi Cola, Ford, General Motors, Lincoln, AVIS, Boeing, Shell, Warner Bros gibi markalar da Batıyı temsil eden kaynaklar olarak filmlerde kullanılır. Animasyonlarda kapitalist sistemin tepesindeki kişiler bu markaları kullanırken gösterilir. Ayrıca ortalama halka da bu markalar reklam tabelaları vasıtasıyla ulaşılması gereken hedefler olarak sunulur.

Bütün elde edilen bulgular ve yapılan çıkarımlar üzerinden düşünüldüğünde animasyonların, anlatıldığı ya da referans gösterdiği dönemi yansıtan belgeler olduğu görülmüştür. Bu açıdan bakıldığında Sovyetler Birliği'nin yaptığı propaganda faaliyetleriyle sadece mevcut siyasal fikirlerin ve ideolojilerin gelişmesini ve kalıcı olmasını sağlamadığı, ayrıca toplumda bir bellek ve kültürel hafıza oluşturduğu da söylenebilir. Hatta bu belleğin animasyonun anlatım imkânlarının genişliği sayesinde mevcut dönemin zihinsel etkilerini ve duygusal travmalarını daha geniş biçimsel olanaklar ve simgesel anlatımlar sayesinde kurmaca ve belgesele göre daha iyi bir şekilde

yansıttığı da ifade edilebilir. Bu nedenle, bu çalışmadan yaklaşık 70 yıllık bir süreçte faaliyetini sürdüren ve sistemli bir mekanizmanın ürünü olarak içinde bulunduğu siyasal ideolojinin etkilerini ve yansımalarını gösteren Sovyet animasyon sinemasının ideolojik söylemler üreterek Sovyetlerin siyasal tarihini ve toplumsal kültürünü yansıtan bir çeşit kültürel hafıza oluşturduğu çıkarımı rahatlıkla yapılabilir.



KAYNAKÇA

Abisel, N., **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995.

Abisel, N., **Sessiz Sinema**, İstanbul: Om Yayınları, 2003.

Amidi, A., **Cartoon Modern: Style and Design in Fifties Animation**, San Francisco: Chronicle Books, 2006.

Animator.ru, <http://www.animator.ru/db/?p=films&year=1912> (14 Ocak 2018).

Алимова, С., «Кинотеатр моего детства», **Искусство кино**, 8 (1997) (Sergei Alimov, “Çocukluğumun Sineması”, **Sinema Sanatı**, 8 (1997))

Adorno, T. W., **Negatif Diyalektik**, Şeyda Öztürk (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2016.

Baberowski, J., “Stalinism”, **International Encyclopedia of the Social Sciences**, 2nd Edition, William A. Darity Jr. (ed.), Vol: 8, Macmillan Reference USA, 2008.

Balibar, E., “From Class Struggle to Classless Struggle”, **Race, Nation, Class: Ambiguous Identities**, London: Verso, 1991, s. 168. Aktaran: Simon Choat, **Marx Through Post-Structuralism: Lyotard, Derrida, Foucault, Deleuze**, London: Continuum, 2010.

Balina, M. & Beumers, B., “To Catch Up and Overtake Disney?: Soviet and Post-Soviet Fairy-Tale Films”, **Fairy-Tale Films Beyond Disney**, Jack Zipes, Pauline Greenhill ve Kendra Magnus-Johnston (ed.), London, New York: Routledge, 2015.

BBC, “Юрию Норштейну дали японский орден” (Yuri Norstein’e Japon Ödülü Verildi), 3 Kasım 2004, http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid_3977000/3977625.stm (22 Mart 2017).

Bauer, O., “Faşizm”, **Faşizm ve Kapitalizm**, Rona Serozan (çev.), İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1999.

Behrens, R., **Adorno Sözlüğü**, Mustafa Tüzel (çev.), İstanbul: Versus Kitap, 2011.

- Bektaş, A., **Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1996.
- Bektaş, A., **Siyasal Propaganda**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2002.
- Bendazzi, G., **Animation: A World History: Volume II: The Birth of a Style - The Three Markets**, Routledge, 2015.
- Bendazzi, G., **Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation**, Indiana University Press, 1995.
- Bergan, R., **The Film Book: A Complete Guide to the World of Film**, New York: DK Publishing, 2011.
- Bocharov, V., (Yapımcı ve Yönetmen), *A Belated Premiere* [Belgesel], Rusya: Gosfilmfond Rossiyskoy Federatsii, 2004.
- Borodin, “Soyuzmultfilm: Yazılmamış Hikâyesi”, **Sinema Çalışmaları Notları**, Sayı: 80 (2006), <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/866> (22 Mart 2017).
- Brown, J. A. C., **Siyasal Propaganda**, Yusuf Yazar (çev.), İstanbul: Ağaç Yayınları, 1992.
- Bruce, S. & Yearley, S., **The SAGE Dictionary of Sociology**, SAGE Publications, 2006.
- Cassels, A., **Ideology and International Relations in the Modern World**, London and New York: Routledge, 1996.
- Cavalier, S., **The World History of Animation**, Berkeley: University of California Press, 2011.
- Cavendish, P., “The Political Imperative of Color: Stalin, Disney, and the Soviet Pursuit of Color Film, 1931–45”, **The Russian Review**, 78 (2019).
- Clark, T., **Sanat ve Propaganda**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Crafton, D., “Hileler ve Canlandırma Sineması”, **Dünya Sinema Tarihi**, 2. Basım, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008.

- Çetin Erus, Z., "Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları", **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007.
- Dardot, P. & Laval, C., **Dünyanın Yeni Aklı: Neoliberal Toplum Üzerine Deneme**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2012.
- Davies, P. & Lynch, D., **The Routledge Companion to Fascism and the Far Right**, London and New York: Routledge, 2002.
- Deitch, G., "Tom & Jerry: The First Reincarnation", **Animation World Network**, 19 Kasım 2013, <http://www.awn.com/genedeitch/chapter-twentyone-tom-and-jerry-the-first-reincarnation> (02 Mayıs 2016).
- Drew, W. M., **D. W. Griffith's Intolerance: Its Genesis and Its Vision**, London: McFarland, 1986.
- Domenach, J., **Politika ve Propaganda**, Tahsin Yücel (çev.), İstanbul: Varlık Yayınları, 1995.
- Dorsay, A., **Sinema ve Çağımız**, 3. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003.
- Eisenstein, S. M., **Sinema Sanatı**, Nilgün Şarman (çev.), İstanbul: Payel Yayınevi, 1993.
- Fadina, N., **Fairytale Women: Gender Politics in Soviet and Post-Soviet Animated Adaptations of Russian National Fairytales**, University of Bedfordshire: Research School for Media, Arts and Performance, 2016.
- Fairclough, N., "Critical Discourse Analysis as a Method in Social Scientific Research", **Introducing Qualitative Methods: Methods of Critical Discourse Analysis**, Ruth Wodak ve Michael Meyer (ed.), SAGE Publications, 2001.
- Faraday, G., **Revolt of the Filmmakers: the Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry**, University Park: Pennsylvania State University Press, 2000.

- Feldman, F., **Utilitarianism, Hedonism, and Desert: Essays in Moral Philosophy**, Cambridge University Press, 1997.
- Ferretter, L. **Routledge Critical Thinkers Louis Althusser**, London and New York: Routledge, 2006.
- Fijalkowski, K., "Invention, Imagination, Interpretation: Collective Activity in the Contemporary Czech and Slovak Surrealist Group." **Papers of Surrealism** 3, 2005, www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/Fijalkowski.pdf (April 1, 2013).
- Furniss, M., **Art in Motion, Revised Edition: Animation Aesthetics**, Indiana University Press, 2008.
- Gaspar, P. "Leninism", **International Encyclopedia of the Social Sciences**, 2nd Edition, William A. Darity Jr. (ed.), Vol: 4, Macmillan Reference USA, 2008.
- Geuss, R., **Eleştirel Teori: Habermas ve Frankfurt Okulu**, Ferda Keskin (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002.
- Göker, E., "Durkheim'in Sol Eli: Pierre Bourdieu'nün Muhalefeti", **Praksis**, Sayı: 3 (2001).
- Gramsci, A., **Hapishane Defterleri**, Adnan Cemgil (çev.), İstanbul: Belge Yayınları, 1986.
- Halas, J. & Manvell, R., **The Technique of Film Animation**, New York: Hastings House, 1976.
- Hames, P., "Introduction", **Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer**, Peter Hames (Ed.), Connecticut: Greenwood.
- Невежин, В. А., «Если завтра в поход...»: подготовка к войне и идеологическая пропаганда в 30-х – 40-х годах., М.: Яуза Эксмо, 2007 (V. A. Nevezhin, "Yarın Bir Mücadeleyse...": 30'lu ve 40'lı Yıllarda Savaş ve Propagandaya Hazırlık, Moskova: Yauza Eksmo, 2007).

- Hellbeck, J., “Liberation from Autonomy: Mapping Self-Understandings in Stalin’s Time”, **Popular Opinion in Totalitarian Regimes: Fascism, Nazism, Communism**, Paul Corner (ed.), Oxford University Press, 2009.
- Heywood, A., **Political Ideologies: An Introduction**, London: Palgrave, 2017.
- Hitler, A., **Kavgam**, İstanbul: Kamer Yayınları, 1998.
- İnceoğlu, Ç., “Sovyet Propaganda Animasyonlarında Batı ve Batılı İmgesi”, **Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi**, Sayı: 19 (2013).
- Johnson, V., “Thaw’dan Sonra Rusya”, **Dünya Sinema Tarihi**, 2. Basım, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008.
- Jowett, G. S. & O’Donnell, V., **Propaganda and Persuasion**, Fifth Edition, USA: Sage Publications, 2012.
- Kaplan, N., **Aile Sineması Yılları 1960’lar**, İstanbul: Es Yayınları, 2004.
- Karadoğan İsmayilov, E., **Gerçeküstücü Sinemada Tekinsizlik: Jan Svankmajer Filmleri Üzerine Bir İnceleme**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
- Karaganov, A. S., “Sinema ve Devrim”, **Edebiyat ve Sinemada Yaşayan Lenin**, İsmail Yerguz (çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009.
- Kenez, P., “Stalin Dönemi Sovyet Sineması”, **Dünya Sinema Tarihi**, 2. Basım, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008.
- Kleinhans, C., “Marksizm ve Film”, **Sinecine**, Özgür Yaren (çev.), Cilt:1, No: 2 (2010).
- Krämer, P., “Toy Story, Pixar and Contemporary Hollywood”, **Toy Story: How Pixar Reinvented the Animated Feature**, Susan Smith, Noel Brown ve Sam Summers (ed.), Bloomsbury Academic, 2018.
- Kurat, A. N., **Rusya Tarihi**, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1987.
- Kutlar, O., **Sinema Bir Şenliktir**, İstanbul: Can Yayınları, 1990.

- Lasswell, H. D., **Propaganda Technique in the World War**, New York: Peter Smith, 1938.
- Laybourne, K., **The Animation Book: A Complete Guide to Animated Filmmaking From Flip-Books to Sound Cartoons to 3-D Animation**, Three Rivers Press, 1998.
- Malpas, S. & Wake, P., **The Routledge Companion to Critical Theory**, London and New York: Routledge, 2006.
- Maltin, L., **Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons**, New York: New American Library, 1987.
- Marx, K. & Engels, F., **The Communist Manifesto**, Ontario: Broadview Editions, 2004.
- Marx, K. & Engels, F., **The German Ideology Part One**, New York: International Publishers, 2004.
- Menache, A., **Understanding Motion Capture for Computer Animation and Video Games**, Morgan Kaufmann Academic Press, 2000.
- Miliband, R., “Stalinism”, **A Dictionary of Marxist Thought**, Second Edition, Tom Bottomore (ed.), Blackwell Publishers, 1991.
- Mill, J. S., **Utilitarianism**, Kitchener: Batoche Books, 2001, s. 5.
- Moritz, W., “Canlandırma”, **Dünya Sinema Tarihi**, 2. Basım, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008.
- Moritz, W., "Endüstri Sonrası Çağda Canlandırma Sineması", **Dünya Sinema Tarihi**, Geoffrey Nowell-Smith (ed.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008.
- Moritz, W., “Ladislas Starewitch”, **The Oxford History of World Cinema**, Geoffrey Nowell-Smith (ed.), Oxford University Press, 1997.
- Mouffe, C., **Gramsci and Marxist Theory**, London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1979.

- Nowell-Smith, G., "Sosyalizm, Faşizm ve Demokrasi", **Dünya Sinema Tarihi**, 2. Basım, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008.
- Nussinova, N., "Sovyetler Birliği ve Rus Göçmenler", **Dünya Sinema Tarihi**, 2. Basım, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008.
- Özsoy, O., **Politik Propaganda Teknikleri**, İstanbul: Alfa Basım Yayım, 1999.
- Paletz, G. M., "Socialist Realism", **Critical Dictionary of Film and Television Theory**, Roberto E. Pearson and Philip Simpson (Ed.), London and New York: Routledge, 2001.
- Palumbo, J., "How Cheburashka, the 'Soviet Mickey Mouse', Achieved International Fame", **CNN**, 24 Eylül 2018, <https://edition.cnn.com/style/article/cheburashka-soviet-mickey-mouse/index.html> (27 Aralık 2018).
- Pepper, T. A., "Fascism", **International Encyclopedia of the Social Sciences**, 2nd Edition, William A. Darity Jr. (ed.), Vol: 3, Macmillan Reference USA, 2008.
- Perry, M., **Marxism and History**, New York: Palgrave, 2002.
- Pikkov, Ü., **On the Topics and Style of Soviet Animated Films**, Baltic Screen Media Review, 4 (2016).
- "Роспечать выделяет на социально значимые медийные проекты 470 миллионов", **Лента**, 21 Nisan 2005, <https://lenta.ru/news/2005/04/21/fapmc> (24 Kasım 2018) ("Rospechat Sosyal Alanda Öneme Sahip Medya Projeleri İçin 470 Milyon Ruble Tahsis Etti", **Lenta**, 21 Nisan 2005, <https://lenta.ru/news/2005/04/21/fapmc> (24 Kasım 2018)).
- Pollmüller, B. & Sercombe, M., **The Teachers' Animation Toolkit**, London: Continuum, 2011.
- Ромашова, М. В., «От Истории Анимации К Истории Детства В Ссср: Постановка Проблемы», **Вестник Пермского Университета: История**, Выпуск: 3 (2011)

- (M. V. Romashova, “SSCB’de Animasyonun Tarihinden Çocukluğun Tarihine: Problem Tanımı”, **Perm University Herald: History**, Sayı: 3 (2011)).
- Рябов, О. В., «Как Хорошо, Что Наяву Я Не В Америке Живу!: Образ США В Гендерном Дискурсе Советской Мультипликации (1946—1963)», **Женщина в российском обществе**, 2 (2018) (O. V. Riabov, “Gerçek Hayatta Amerika’da Yaşamadığım İçin Çok Memnunum: Sovyet Animasyonunun Cinsiyet Söyleminde ABD’nin İmajı (1946-1963)”, **Rus Toplumunda Kadın**, 2 (2018)).
- Rauf, D. & Vescia, M., **Virtual Apprentice: Cartoon Animator**, New York: Bright Futures Press, 2008.
- Rentschler, E., "Almanya: Nazizm ve Sonrası", **Dünya Sinema Tarihi**, 2. Basım, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008.
- Reeves, N., **The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?**, London, New York: Continuum, 1999.
- Riasanovsky, N. V. & Steinberg, M. D., **Rusya Tarihi: Başlangıçtan Günümüze**, 8. Edisyon, Figen Dereli (çev.), İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2016.
- Richardson, M., **Surrealism and Cinema**, Oxford: Berg, 2006.
- Rondolino, G., **Storia del cinema d’animazione**, Torino: Einaudi, 1974.
- Rotha, P., **Belgesel Sinema**, İbrahim Şener (çev.), İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000.
- Rotha, P., **Sinemanın Öyküsü**, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000.
- Russell, M., **Soviet Montage Cinema as Propaganda and Politic Rhetoric**, Doctor of Philosophy, The University of Edinburgh, 2009.
- Sander, O., **Siyasi Tarih: 1918-1994**, Ankara: İmge Kitabevi, 2000.
- Sawicki, M., **Animating with Stop Motion Pro**, Oxon: Taylor & Francis, 2010.

- Shils, E., "The Concept and Function of Ideology", **International Encyclopedia of Social Sciences**, Vol: 7, New York: Macmillan Company and Press, 1968.
- Shils, E., **The Constitution of Society (Heritage of Sociology Series)**, Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Solanas, F. & Getino, O., "Towards a Third Cinema", **Film and Theory: An Anthology**, Robert Stam and Toby Miller (eds), Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- Strauss, A. & Corbin, J., **Basics of Qualitative Research: Grounded Theory Procedures and Techniques**, Newbury Park: Sage Publications, 1990.
- Subotnick, S., **Animation in the Home Digital Studio: Creation to Distribution**, USA: Focal Press, 2003.
- Svankmajer, J. & Svankmajerova, E., **Anima Animus Animace Evasvankmajerjan**, Praha: Arbor Vitae, 1997.
- Taylor, R., **Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany**, New York: I. B. Tauris, 1998.
- Taylor, R., **The Politics of Soviet Cinema 1917-1929**, Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Teksoy, R., **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, Cilt:1, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2005.
- Thomas, F. & Johnston, O., **The Illusion of Life: Disney Animation**, New York: Disney Editions, 1981.
- Troçki, L., **Gündelik Hayatın Sorunları**, Yılmaz Öner (çev.), İstanbul: Yazın Yayıncılık, 2000.
- Tylor, E. B., **Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom**, London: John Murray Albemarle Street, 1871.
- Хитрук, Ф., «Кинотеатр моего детства», **Искусство кино**, 8 (1997) (Fyodor Khitruk, "Çocukluğumun Sineması", **Sinema Sanatı**, 8 (1997)).

- van Dijk, T. A., "Ideological Discourse Analysis", **Interdisciplinary Approaches to Discourse Analysis (The New Courant)**, Vol: 4, Helsinki: University of Helsinki - Department of English, 1995.
- Vernadsky, G., **Rusya Tarihi**, Dördüncü Baskı, Doğukan Mızrak ve Egemen Ç. Mızrak (çev.), İstanbul: Selenge Yayınları, 2019.
- Vincenti, G., **Sinemanın Yüz Yılı**, Engin Ayça (çev.), İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 1993.
- Wallerstein, I., **The End of the World as We Know It: Social Science for the Twenty-First Century**, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Ward, P., "Distribution and Trade Press Strategies for British Animated Propaganda Cartoons of the First World War Era", **Historical Journal of Film, Radio and Television**, Sayı: 25 (2005).
- Whitehead, M., **Animation**, Harpenden: Pocket Essentials, 2004.
- Williams, R., **Kültür**, Suavi Aydın (çev.), Ankara: İmge Kitabevi, 1993.
- Williams, R., **The Animator's Survival Kit**, Faber & Faber, 2002.
- Wright, J. A., **Animation Writing and Development: From Script Development to Pitch**, Burlington ve Oxford: Focal Press, 2005.
- Wolf-Phillips, L., "Why Third World?", **Third World Quarterly**, Vol:1, No:1 (1979).
- Yıldırım, A. & Şimşek, H., **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, 11. Baskı, Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2018.
- Yılmaz, E., **1968 ve Sinema**, Ankara: Kitle Yayıncılık, 1997.
- Zizek, S., **İdeolojinin Yüce Nesnesi**, Tuncay Birkan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- Левинг, Ю., «Кто-то там все-таки есть...»: Винни-Пух и новая анимационная эстетика, **Весёлые человечки: Культурные герои советского детства**,

Новое литературное обозрение, 2008 (Yuri Leving, “‘Biri Hâlâ Orada...’: Winnie the Pooh ve Yeni Animasyon Estetiği”, **Neşeli Küçük Adamlar: Sovyet Çocukluğunun Kültürel Kahramanları**, Ilya Kukulin, Mark Lipovetsky ve Maria Mayofis (ed.), Moskova: New Literary Review, 2008)

Ложков, Д. В., «Роль пропаганды в Советском Союзе по проблеме формирования общественного мнения по вопросам советско-американских отношений в 1970-е годы», **Государственное управление Электронный вестник**, 38 (2013) (D. V. Lozhkov, “1970’lerde Sovyet-Amerikan İlişkileri Üzerine Kamuoyu Oluşturma Konusunda Sovyetler Birliği’ndeki Propagandanın Rolü”, **Kamu Yönetimi Elektronik Dergi**, 38 (2013)).

Поляков, Ю. А., **История СССР с древнейших времен до наших дней**, Т: VIII, Москва: Издательство «Наука», 1967 (Yu. A. Polyakov, **Eski Zamanlardan Günümüze SSCB Tarihi**, Moskova: Publishing House "Science", 1967).

Георгиевна, Ч. М., «Способы И Приемы Советской Пропаганды В 1920–30-Е Гг. Хх В.», **Теория И Практика Общественного Развития**, 4 (2013) (Chogandaryan Marina Georgievna, “1920-1930 Yıllarında Sovyet Propagandasının Teknikleri, Metotları ve Modları”, **Sosyal Gelişimde Teori ve Pratik**, 4 (2013))

Иванов-Вано, И., **Рисованный фильм**, Москва: Госкиноиздат, 1950 (Ivan Ivanov-Vano, **Çizgi Film**, Moskova: Goskinoizdat, 1950).

Бородин, Г., «Союзмультфильм: Ненаписанная история», **Киноведческие записки**, 80 (2006), <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/866/> (22 Mart 2017).

Иванов-Вано, И., «Эклер — за и против: Стенограмма доклада Применение эклерного метода в производстве рисованных фильмов», **Киноведческие записки**, 80 (2006), <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/868/> (22 Mart 2017). (Ivan Ivanov-Vano, “Eclair – Lehindekiler ve Aleyhindekiler: Çizgi Filmlerin Üretilmesinde Eclair Yönteminin Uygulanması Raporunun Transkripti”,

Sinema Çalışmaları Notları, Sayı: 80 (2006),
<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/868> (22 Mart 2017).

Центральный комитет, **План мероприятия по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время,** 01.03.1949,
<https://www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/69577> (8 Ağustos 2017).
(Merkezi Komite, **Yakın Gelecekte Amerikan Karşısı Propagandayı Güçlendirme Aksiyon Planı,** 01.03.1949,
<https://www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/69577> (8 Ağustos 2017))

