

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ULUSLARARASI İLİŞKİLER ANABİLİM DALI
ULUSLARARASI İLİŞKİLER BİLİM DALI

**ULUSLAR ARASI İLİŞKİLERDE “ÖTEKİ” KAVRAMININ
TANIMI ÜZERİNDEN SİNEMA SANATI ARACILIĞIYLA
SİYASAL PROPAGANDA**

(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan: **Özlem DEMİRÇİ**

İstanbul, 2012

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ULUSLARARASI İLİŞKİLER ANABİLİM DALI
ULUSLARARASI İLİŞKİLER BİLİM DALI

**ULUSLAR ARASI İLİŞKİLERDE “ÖTEKİ” KAVRAMININ
TANIMI ÜZERİNDEN SİNEMA SANATI ARACILIĞIYLA
SİYASAL PROPAGANDA**

(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan:
Özlem DEMİRÇİ

Öğrenci No:

090771004

Danışman:

Yrd. Doç. Dr. Muzaffer ÜREKLİ

İstanbul, 2012

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “ULUSLARARASI İLİŞKİLERDE ‘ÖTEKİ’ KAVRAMININ TANIMI ÜZERİNDEN SİNEMA SANATI ARACILIĞIYLA SİYASAL PROPAGANDA” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2012

Aday: Özlem DEMİRÇİ

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

.13/02/2012

Enstitümüz *Uluslararası İlişkiler* Anabilim dalı *Uluslararası İlişkiler* Bilim dalı yüksek lisans öğrencilerinden **090771004** numaralı **Özlem Demirçi'nin** "*Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim - Öğretim ve Sınav Yönetmeliği*"nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği "**ULUSLARARASI İLİŞKİLERDE "ÖTEKİ" KAVRAMININ TANIMI ÜZERİNDEN SİNEMA SANATI ARACILIĞIYLA SİYASAL PROPAGANDA**" konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 17.01.2012 tarih ve 2012/03 sayılı toplantısında seçilen ve Taksim Yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, ilgili yönetmeliğin (c) bendi gereğince (h.) dakika süre ile aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında **oyçokluğu/oybirliği** ile **Kabul/Red veya Düzeltme** kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 1 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.



DANIŞMAN
YRD.DOÇ.DR. MUZAFFER ÜREKLİ



ÜYE
PROF.DR. MEHMET FİKRET GEZGİN



ÜYE
YRD.DOÇ.DR. GÖKÇEN YAVAŞ

ULUSLAR ARASI İLİŞKİLERDE “ÖTEKİ” KAVRAMININ TANIMI ÜZERİNDEN SİNEMA SANATI ARACILIĞIYLA SİYASAL PROPAGANDA

Hazırlayan: Özlem DEMİRÇİ

ÖZET

Bu yüksek lisans tezi, Uluslar arası ilişkiler başta olmak üzere birçok disiplinin ele aldığı “öteki” kavramının Sinema da kullanımı ile birlikte , Sinema Sanatının bir propaganda aracı olarak kullanılmasına yönelik bir çalışmadır. Bu çalışmada öncelikle tanımlamalar üzerinden değerlendirmeler yapılmak suretiyle örneklemeler ele alınmaktadır. Tez, kaynak taraması yöntemi ile hazırlanmış olup, yerli ve yabancı yayınlanmış her türlü elektronik ve basılı materyalden faydalanılmaya çalışılmıştır. Ayrıca son bölümde film çözümleme tekniği ile film incelemeleri yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Sinema, Öteki, Propaganda,Amerika, Sovyetler, Vietnam, Küba, Hitler, Göbbels, Potemkin Zırhlısı, Eisenstein, Soy Küba, Yeşil Bereliler,Rambo, Afganistan, İradenin Zaferi,

**THE POLITICAL PROPAGANDA BY MEANS OF THE MOVIES ON THE
DEFINITION OF THE NOTION OF THE “OTHER” IN THE
INTERNATIONAL RELATIONS.**

Presented by: ÖZLEM DEMİRCİ

ABSTRACT

This post graduate thesis is a study which not only puts forth the usage of the notion of “other” handled by many disciplines, in the movies, but also reveals the usage the movies as a mean of propaganda. In this study, samplings are handled by means of making evaluations on the explanations. In the thesis which is prepared with literature review study, many foreign and national printed and electronic materials published are taken into concentration. In addition, in the last chapter of the study, film reviews are made with the help of film analysis technique.

KEY WORDS :Movie, The Other, America, The Soviets, Vietnam, Cuba, Hitler, Goebbels, Bronyenosyets Potyomkin, Eisenstein, Soy Cuba. The green berets. Rambo, AFGHANISTAN, Triumph Des Velles.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
TERİMLER ve KISALTMALAR	v
GİRİŞ	1
1. ÖTEKİ KAVRAMI	4
1.1. Ötekinin Tanımı..	4
1.2. Öteki Kavramının Çeşitli Yaklaşımlar Açısından İrdelenmesi.....	5
1.3. Ötekinin Özellikleri.....	6
1.3.1. Düzenibozan.....	7
1.3.1.1. Bizi Oluşturan Olarak Öteki.....	7
1.3.2. Homojen Bir Kütle Olarak Öteki.....	8
1.3.3. Önyargı.....	9
1.4. Ötekiliğin Sürekliliği.....	11
1.5. Ötekilik ve Irkçılık.....	11
1.6. Ötekine Yönelik Yapıtlar: Asimilasyon-Entegrasyon.....	12
2. SİNEMA SANATININ TANIMI VE KISA TARİHÇESİ	14
2.1. Sinema Sanatı Nedir ve Tarihi.....	14
2.1.1. Sessiz Sinema.....	16
2.1.2. II.Dünya Savaşı Öncesi Sesli Sinema.....	19

2.1.3. Savaş Yılları ve II.Dünya Savaşı.....	22
2.1.3.1. ABD Sinemasında Yeni Eğilimler.....	26
3. PROPOGANDA KAVRAMI,TANIMI VE TARİHÇESİ.....	28
3.1. Propoganda Kavramı.....	28
3.2. Propogandanın Tanımı.....	29
3.3. Propogandanın Kısa Tarihçesi.....	32
3.3.1. Propogandanın Doğuş Süreci.....	32
3.3.2. Eski Yunan ve Roma Dönemi.....	33
3.3.3. Ortaçağdaki Gelişimi Ve Napolyon Dönemi.....	34
3.3.4. I.ve II.Dünya Savaşı Dönemi.....	34
3.3.5. Soğuk Savaş Dönemi.....	38
3.4. Propogandanın Özellikleri.....	40
3.5. Propogandanın Teknikleri.....	42
3.6. Propoganda Türleri.....	43
3.6.1. İç ve Dış Propoganda.....	43
3.6.2. Genel,Sınırlı ve Ferdi Propoganda.....	44
3.6.3. Siyasi, Ekonomik, Kültürel, Askeri Propoganda.....	44
3.6.4. Kişisel Propoganda ve Kitlesele Propoganda.....	46
3.6.5. Politik Propoganda ve Sosyolojik Propoganda.....	47
3.6.6. Karışıklılık Propogandası ve Bütünleşme Propogandası.....	47
3.6.7. Dikey Propoganda ve Yatay Propoganda.....	48
3.6.8. Akılcı Propoganda ve Duygusal Propoganda.....	48
3.6.9. Beyaz ve Açık Propoganda.....	48
3.6.10. Gri veya Bulanık Propoganda.....	48

3.6.11. Kara veya Sinsi Propoganda.....	49
3.6.12. Stratejik Propoganda.....	49
3.6.13. Taktik Propoganda.....	49
3.6.14. İşgal Propoganda.....	50
3.6.15 .Karşı Propoganda.....	50
3.7. Propogandanın Kuralları.....	52
3.7.1. Yalınlık ve Tek Düşman Kuralı.....	53
3.7.2. Büyütme ve Bozma Kuralı.....	53
3.7.3. Düzenleme Kuralı.....	54
3.7.4. Aşılama Kuralı.....	54
3.7.5. Birlik ve Bulaşma Kuralı.....	54
3.8. Propoganda Araçları.....	55
3.9. Propoganda ve Sinema.....	56
3.9.1. Siyasi Sinema.....	56
3.9.2. Propoganda Sinema ve Siyasal Sinemanın Ayrımı.....	59
4. SİNEMADA SİYASAL PROPOGANDA İLE ‘ÖTEKİ’LEŞTİRME.....	65
4.1. Metodoloji.....	65
4.2. Ulus Devlet Modeli İçinde Etkin Olan Bir Siyasal Sistemin Diğer Siyasal Sistemleri Ötekileştirilmesi/Potemkin Zırhlı Filmi.....	67
4.2.1. Filmin Yapım Bilgileri ve Özeti.....	67
4.2.2 .Film Çözümlemesi.....	70
4.3. Ulus Devlet Modeli İçerisinde Etkin Olan Bir Etnisitenin Diğer Etnik Yapıları Ötekileştirmesi.....	72
4.3.1 .II.Dünya Savaşında Alman Sineması (Hitler’in Emriyle Çekilen Filmler/Üstün Alman İrki Söylemi)İradenin Zaferi.....	72

4.3.1.1 .Filmin Yapım Bilgileri ve Özeti.....	72
4.3.1.2. Filmin Çözümlemesi.....	74
4.3.2. Western Örneği: Cehennemden Dönüş(Posta Arabası).....	77
4.3.2.1. Filmin Yapım Bilgileri Ve Özeti.....	77
4.3.2.2. Filmin Çözümlemesi.....	80
4.4. Uluslararası Güç Olan İki Devletin Sinema Aracılığıyla Birbirlerin Ötekileşmesi.....	83
4.4.1. Hollywood Sineması(Sovyetler Birliğine Yönelik Yapılan Propogandalar/ Rambo Sovyetlerde) Rambo III.....	83
4.4.1.1. Filmin Yapım Bilgileri Ve Özeti.....	83
4.4.1.2. Filmin Çözümlemesi.....	85
4.4.2. Sovyetler Birliği Sineması(A.B.D'ye Yönelik Sinema Aracılığıyla Yapılan Propoganda) I Am CUBA(Soy Küba).....	85
4.4.2.1. Filmin Yapım Bilgileri Ve Özeti.....	85
4.4.2.2. Filmin Çözümlemesi.....	87
4.5. Ulus Devlet Modeli İçerisinde Etkin Siyasal Rejimin Devamlılığını Sağlamaya Yönelik Sinema İle Yapılan Siyasi Propoganda.....	90
4.5.1. Yeşil Bereliler Filmin Yapım Bilgileri ve Özeti.....	90
4.5.2. Filmin Çözümlemesi.....	91
SONUÇ	92
KAYNAKÇA	95
ÖZGEÇMİŞ	98

KISALTMALAR

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

S.S.C.B: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

T.C: Türkiye Cumhuriyeti

GVİK: Sovyet Devlet Sinema Enstitüsü

V.b: ve benzeri

FÜHRER: Adolf Hitler

ÇEV: Çeviren

GİRİŞ

Uluslararası İlişkiler siyaset biliminin bir dalı olarak "uluslararası sistem" içindeki aktörlerin, özellikle de uluslararası ilişkilerin temel aktörü olarak kabul edilen devletlerin, diğer devletlerle, uluslararası/bölgesel/hükümetler arası örgütler, çok uluslu şirketler, uluslararası normlar ve uluslararası toplumla olan ilişkilerini incelemektedir. Uluslar arası ilişkiler disiplinin özellikle son yıllarda üzerinde durduğu konulardan biri de “öteki” kavramı olmuştur.

Öteki, başta sosyoloji, felsefe ve psikoloji çözümleme alanları olmak üzere değişik kültür çalışmalarında, belli bir kişi ya da belli bir grup kimliği karşısında farklılık gösteren ya da alt insan olarak tanımlanan kişiler öbeği olarak tanımlanmaktadır. Öteki nitelemesi ya da terimi, belli bir konunun, durumun, varlığın tam karşısında yer alanı, karşıt ikiliğin hep değersiz görülen kanadını anlatmaktadır. Birçok siyaset teorisyenine, özellikle de Hobbes gibi toplum sözleşmecilerine göre insanın doğasından koparak ve bir takım özgürlüklerinden vazgeçerek siyasal toplumu oluşturmalarının tek amacı aksi takdirde gerçekleşmeyecek olan dirlik, düzenin sağlanmasıdır. Bu düzenin sağlanması sırasında toplum kendine farklı gelen, düzene uymayan yahut uyması istenmeyen kişi yada grupları farklılaşmaya diğer bir tabirle “ötekileşmeye” iter.

En basit anlamda başka insanlar diyebileceğimiz “Öteki”, burjuva-kapitalist ideoloji için tehditkardır ve yok edilmesi gerekir. Öteki kavramını ve sinemanın öteki’yi nasıl işlediğini inceleyebilmemiz, anlayabilmemiz için en etkin aracı psikanalitik kuram sunmuştur. Freud’un temellendirdiği ve Marcuse’ün geliştirdiği temel ve artı özbaskı kavramları ile Öteki kavramı birbirlerine sıkıca bağlantılıdır. Temel özbaskı, insan ırkının uygarlık içinde sürdürülmesi için zorunlu içgüdü değişkileridir, bize belirli olarak insanlığımızı kazandırır, hayvandan insana doğru gelişmemizi mümkün kılar, kendi yaşantımızı yönlendirip başkalarıyla bir arada varolabilmemizi sağlar. Artı özbaskı ise, belirli bir kültüre özgü olup insanların doğumlarından başlayarak, o kültür içinde önceden saptanmış roller oynamak üzere koşullandırılmaları anlamına gelir; toplumsal egemenlik tarafından zorunlu kılınmış kısıtlamalardır.

Öteki, psikanalitik açıdan hem kültürün ve kişinin tümüyle dışında kalan şeyleri, hem de kişinin içinde bastırıldığı ancak asla yok edemediği, yadsıyıp

dışlayarak kişinin sanki tamamen dışında bir şeymiş gibi nefret ettiği şeyleri temsil eder. Kişi kendi içinde bastıramadığı, yok edemediği şeyi “öteki”ne yakıştırır, onun üstüne atar. Sinema, genel itibarıyla, bu baş edilemeyen dürtü ve arzuları, “öteki”leştirir, “öteki”ne duyulan nefreti, düşmanlığı haklılaştırır

İnsanlığın ortaya çıkmasıyla birlikte varlığını başlayan propaganda günümüzün en önemli siyasal ve kültürel araçlarından biri haline gelmiştir. Temelde yatan ekonomik çıkarlar propagandanın etkinliğini ve sahasını genişletmiştir. Gelişen teknolojiyle birlikte kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması da propagandanın günlük hayattaki etkinliğini son derece arttırmıştır. Hayatın her alanında artık propaganda bir şekilde kullanılmaktadır. Gizli ya da açık bütün insanlar bir takım propaganda faaliyetlerine maruz kalmakta ve temel hedef olan kanı oluşturma çabası hızla devam etmektedir. Günlük hayatı kolaylaştırma adına insanların hayatına sokulan her yeni gelişme propaganda faaliyetlerin birer parçası olarak kullanılmaktadır.

Bütün bu propaganda faaliyetlerinin en temel amacı, insanların ve kitlelerin düşüncelerini propagandayı kullanan taraf lehine yönlendirmektir. Bu faaliyetler demokratik çerçevede yapılabildiği gibi tamamen illegal yolla yapılan propagandalar da günümüzde etkisini hissettirmektedir.

20. yüzyılda yaşanan teknolojik gelişmelerle birlikte propaganda tekniği ve uygulandığı da biçim değiştirmiş ve özellikle geniş kitlelere ulaşılabilmesi ve coğrafi sınırlılıkların ortadan kalkması propagandacıların hem işlerini kolaylaştırmış hem de onları yeni araçlar kullanmaya sevk etmiştir. Sinema, ortaya çıkışından günümüze kadar her zaman insanların ilgisini çekmiş ve geniş kitleler tarafından bir eğlence aracı olarak görülmeye başlanmıştır. İnsanların eğlenirken beyinlerine birtakım mesajlar yerleştirilebileceğini keşfeden propagandacılar bu sanat dalını bir araç olarak benimsemiş ve ilk ortaya çıktığı günden bugüne kadar sinemayı kullanmışlardır. Özellikle Dünya Savaşları döneminde sinema, ülkelerin kendi halklarına uyguladıkları propaganda araçları arasında yerini almıştır. Daha sonraki dönemlerde Amerikan Sineması Hollywood’la birlikte etkisini ortaya koymuş ve küresel anlamda propagandayı en etkili kullanan ülke olarak kendisini göstermiştir. Sovyet sinemasında savaş dönemlerinde yurtseverlik temalı filmler üretilmiş ve Nazi Almanyası’na karşı halkı bilinçlendirmek amacıyla propaganda içerikli filmler

yapılmıştır. Bu dönemde, Sovyet sineması bir ironi içinde olmuştur. Birliğe bağlı her ülkede sinema devlet tarafından daha fazla kontrol edilip daha fazla propaganda yapan filmler üretilmiştir. Sovyetler Birliğinde sinema, savaş içinde seferber edilmiş ve üretilen filmler açıkça propaganda filmleri olmuştur

Günümüzde artık çok büyük bir sektör olan sinema yapımlarına bakıldığında en büyük oranın Amerikan Hollywood kaynaklı olduğu görülmektedir. Özellikle İkinci dünya Savaşı öncesi ve sonrasında Almanya ve Sovyet Rusya'nın kendi halkına yönelik propaganda amaçlı sinema çalışmaları günümüzde Amerika tarafından küresel anlamda yapılmaktadır. Bu noktada artık sadece Amerikan halkını değil özellikle tüm dünya halkını yakından ilgilendiren Hollywood sineması belirli çevreler tarafından kontrol edilmekte ve kendi çıkarlarına yönelik yönlendirmeye maruz kalmaktadır.

Küreselleşmenin çok hızlı bir şekilde yayılan bir düşünce olduğundan hareketle, ülkeler kendilerini bir yandan bu oluşumun olumsuz etkilerinden korumaya çalışırken bir yandan da kendi içlerinde belli fikirlerin yayılması adına kitle iletişim araçlarından yararlanmaktadır. Sinema, bu propaganda faaliyetlerin arasında yerini bir vazgeçilmez olarak almıştır.

1. BÖLÜM:ÖTEKİ KAVRAMI

1.1.Öteki'nin Tanımı

Öteki Nedir, Öteki sözcüğü bir çok disiplin tarafından tartışılan ve bir çok tanımı mevcut olan bir sözcüktür.

Öteki sözcüğü sözlük anlamı bakımından, bilinenden, sözü edilenden ayrı, öbür, diğer anlamına gelir.

Bir diğer anlamı bakımından ise; tanımlanmış ve meşruiyet kazanmış olanın içinde bulunduğu dairenin dışında kalanlar,“öteki” olarak adlandırılır.

Öteki, sosyoloji ve psikoloji alanları başta olmak üzere değişik kültür çalışmalarında, belli bir kişi ya da belli bir grup kimliği karşısında farklılık gösteren ya da alt insan olarak tanımlanan kişiler öbeği olarak da tanımlanmaktadır. Bu anlamda, kadının ötekisi erkek, Doğunun ötekisi Batı, konuşmanın ötekisi yazıdır. Bu noktadan bakıldığında Öteki nitelemesi ya da terimi, belli bir konumun, durumun, varlığın tam karşısında yer alanı, karşıt ikiliğin hep değersiz görülen kanadını temsil etmektedir şeklinde yorumlanabilir.

Öteki'nin kim olduğuna ilişkin birçok yorum getirilmiştir. Felsefeden psikolojiye, edebiyattan siyaset bilimine kadar birçok çalışma ‘öteki’nin kurgulanışı ve anlamı üstüne odaklanmıştır. En somut şekilde ‘biz’ olmayanın kişileştirilmesi olan ‘öteki’ aynı zamanda birçok nitelendirmeyi de bünyesinde barındırır. Bu nitelendirmenin sonuçlarının incelenmesi sosyal bilimlerin her kolunun ilgi alanına girer.

Günümüzde daha çok siyasallaşmış anlamdaki “öteki” terimi çoğunlukla çağdaş Batı düşüncesinin kurucu filozoflarından Hegel’in felsefesi etrafında gelişmektedir. Özellikle de son iki yüz yıldır iktidar, demokrasi, yönetim, egemenlik gibi siyaset felsefesinin temel kavramları irdelenirken Hegel’in “efendi-köle” diyalektiği temel kavramların başında gelmektedir.

Fakat bütün nitelermelerine rağmen “ötekilik” ayrımsamaları veya tanımlamaları kendi başına bir anlam ifade etmekten çok bir durum, olgusal nitelik veya konum/yer saptaması veya bir diyalektik ilişki biçimi, durumsal gerçeklik olarak anlaşılmalı gerekir. Ancak sadece bu durumsal gerçekliği saptamak da kendi başına anlamlı bir çaba olmaktan uzaktır. Zira her durum ve konumda tespit edilecek “öteki” daha sonra yapılan tanımlamanın neye göre olduğunu açıklamayı gerektirir. “Öteki”yi Anlamak adlı makalesinde Toktamış Ateş: “”Öteki” söz konusu olunca, “ötekinin düşüncesinden” ve doğal olarak, düşünce özgürlüğünden söz etmek gerekir. Zira “öteki”ne katlanıyor olabilmenin temel koşulu, onun düşünce özgürlüğüne saygı göstermekle başlar. Kuramsal olarak, düşünce özgürlüğünün “sınırsız” olmasını savunuruz. Fakat “sınırsız” kavramı da tartışmaya muhtaçtır. Ve bu konuda yanlış anlaşılacak için; baştan başlayarak, “özgürlük” kavramını ele almam ve düşünce özgürlüğünün ne olduğunu ortaya koymam gerektiğini düşünüyorum.” demektedir(Ateş ,Ötekiyi anlamak). Bu durum da, “öteki”nin belirlenmesi veya bilinmesi kendi başına bir sonuç doğurmadığı gibi geriye veya ileriye dönük zincirleme bir kavram ya da düşünsel açıklama ve tanımlamaları da beraberinde ardından sürüklemektedir.

İnsanların genellikle toplu halde yaşamaları ve sosyal bir varlık olarak hayatlarını sürdürmeleriyle birlikte aralarında bir takım ilişki biçimlerinin geliştiğini bilinmektedir. Yine bu ilişkilerin en önemlilerinden olan güç ve bu güç üzerinden sağlanan egemenlik ilişkisidir. Kuşkusuz insan ilişkilerindeki tek belirleyici ögenin bütün tarih boyunca ortaya çıkan “güç ilişkisinin” olduğunu iddia edemeyiz fakat daima dikkat alanında bulundurulması gereken güç olgusunu da tarih açısından yadsıyamayız. Bu bağlamda bakıldığında “Öteki” kavramı ile “güç” olgusunun paralel olarak ilerlediğini görmekteyiz. Güç “öteki”nin belirlenmesinde ve etki altında tutulmasında önemli bir olgudur. Güç “öteki”nin alanını belirlemede önemlidir.

1.2. ÖTEKİ KAVRAMININ ÇEŞİTLİ YAKLAŞIMLAR AÇISINDAN İRDELENMESİ

‘Biz’in ‘Öteki’yi insanlık tarihinin başından beri korkulacak en azından önlem alınması gereken bir şekilde tasarlamasının nedeni hakkında çeşitli görüşler mevcuttur. Örneğin Julia Kristeva bunu Freud’un izini sürerek insanların kendi

içlerindeki yabancıya atıfta bulunarak açıklamaya çalışır. Ona göre “yabancı bizim içimizde yaşar ve her birimizdeki farklılık bilinci oluştuğunda yabancı ortaya çıkar, herkes kendini yabancı olarak değerlendirirse de kaybolur. “(Kristeva, 1991) Diğer yandan Alois Hahn modern toplumda giderek artan yalnızlık ve bireyselliğe atıfla, herkesin öteki ve yabancı olduğu durumda ‘ötekinin genelleştiğini’ iddia eder ve bunun bir evrensellik temeli oluşturduğunu savunur. Gerek Kristeva’nın gerekse Hahn’nın bireyden yola çıkışı ve bireyin kendi içindeki yalnızlığına vurgusu önemlidir, ne var ki talihsiz bazıları için bu yalnızca içsel bir durum değildir ve bunu toplumsal yaşamın her anında hissederler. Bu nedenle Hahn’ın iddia ettiği şekilde bir evrensellik temeli olduğunu söylemek zordur. Zygmunt Bauman bunu dost-düşman dikhotomisine atıfla analiz etmeye çalışır. Bauman’a göre; ‘dostlar ve düşmanlar vardır, bir de yabancılar vardır’ (Hacettepe üni. İİBF Dergisi, 2003, sy; 258) Özellikle yapısalcı yaklaşıma göre kişilerin düşünceleri dil sistemindeki karşıtlıklar yoluyla şekillenir. Bu nedenle kişiler yeni karşılaşılan durumları dost-düşman, içerisi-dışarı gibi karşıtlıklar yoluyla algılar. Ne var ki ‘öteki’yi ilk aşamada bu karşıtlıkların tekabül ettiği bir kategoriye sokmak güçtür. ‘Yabancı’ ya da ‘öteki’ kararsızlığın, muğlâklığın kişileşmesidir. ‘Modernite muğlâklığı yok etmeyi, anlamlandırma sorunlarını en aza indirmeyi ve böylece kesin olmayan olguları azaltmayı temel almaktadır’(Hacettepe üni. İİBF Dergisi, 2003,, 259) Modernitenin bu amacına uygun olarak ‘öteki’ bir kategori içine dahil edilir ve bu da ‘düşman’ kategorisi olur. Çünkü ‘Hiçbir şey olmadıklarından, her şey olabilirler. Zıtlıkların düzenleyici gücüne bir son verirler. Zıtlıklar bilgilenmeyi ve eylemi olanaklı kılarlarken, kararsızlıklar çaresizliği hedef alırlar.’ (Hacettepe üni. İİBF Dergisi, 2003, 258) Hem zıtlıkların ve kararsızlıkların yarattığı çaresizlikten hem de modern toplumun kesinliğe verdiği önemden dolayı ‘öteki’ düşman kategorisine yerleştirilir.

‘Öteki’ne yönelik bu felsefi yaklaşımların yanı sıra ‘öteki’ Günter Frankenberg’in tanımına göre, ‘başka bir ülkede doğmuş olan, sonradan gelen, devlete yabancı, vatansız, konuk, ait olmayan, mülteci ya da turistir’ (Hacettepe Üni. İİBF Dergisi, 2003, 257) Bu tanım birçok yönden yetersiz olarak gözükmektedir zira erkeklerin gözünde ötekileşen kadınları, zenginlerin gözünde ötekileşen yoksunları, batının gözünde ötekileşen doğuyu... vb. pek çok grubu dışlayan bir tanımlamadır.

Görüldüğü gibi ‘öteki’likle ilgili tanımlamalar oldukça belirsizdir. Bu tanımlamalar ışığında yaratılan ‘öteki’liğin sonuçlarına ulaşmak zor olacağından

‘öteki’ye yakıştırılan özelliklerden sonuca ulaşmak daha anlamlıdır. Bu özelliklere ve onların somut yansımalarına bakıldığında ‘öteki’nin anlamı daha net şekilde ortaya çıkacaktır.

1.3.ÖTEKİ’NİN GENEL ÖZELLİKLERİ

‘Öteki’ netice itibariyle ‘biz’in kurgusundan ibaret olduğundan ‘öteki’ne yönelik tespit edilen özellikler de yine bu kurgunun ürünüdür. Ne var ki bu kurgu yumağının yarattığı sonuçlar ‘öteki’ tarafından toplumsal hayatın her aşamasında hissedilir hale gelince bu özellikler ‘öteki’nin üstüne yapışır.

1.3.1.DÜZEN BOZAN

Birçok siyaset teorisyenine, özellikle de Hobbes gibi toplum sözleşmecilerine göre insanın doğasından koparak ve bir takım özgürlüklerinden vazgeçerek siyasal toplumu oluşturmalarının tek amacı aksi takdirde gerçekleşmeyecek olan dirlik, düzenin sağlanmasıdır. Buradan yola çıkılarak denebilir ki toplumların oluşmasında düzen arayışı temel önemdedir. O toplumu oluşturan bireylerin hâlihazırda var olan düzenin devamı için de rızaları olduğu kabul edilir. Var olan düzen bir consensus’un (oydaşma) eseridir ve koşullarda bir değişme olmadığı durumda düzen yani temel ihtiyaç da devam edecektir. Böylece iki temel bileşenden söz etmek mümkündür: Düzeni oluşturan öğeler bütünü; yasalar, gelenekler, toplumsal normlar, kültür vs., ayrıca bu öğeler bütününün devamına itirazı olmayan, onu temelden sarsacak girişimlerde bulunması riskini taşımayan ya da göreceli olarak az taşıyan bir kitle. ‘Biz’ açısından ‘öteki’yi tanımlayan en önemli özellik düzen bozma potansiyelidir. ‘Biz’ ne kadar istikrarsızlık getirmeyecek olan, düzenin yeniden üretimini sağlayan ve bu nedenle toplumun var oluş amacına uyansa ‘öteki’ de o kadar düzen bozma, istikrarsızlık getirme, düzenin işleyişini sağlayan gelenek, yasa, normların içini boşaltma potansiyeline sahip olandır, tehlikeli olandır.

‘Öteki’, ‘biz’in, yine ‘biz’in algılayışında, antitezi olma niteliğinden dolayı istikrarsızlık getiren, var olan düzeni bozandır.

1.3.1.1. ‘BİZ’İ OLUŞTURAN OLARAK ‘ÖTEKİ’

Toplumdaki sorunların sebebini ‘öteki’ sayılan grubun üzerine atmak toplumun diğer unsurları için birleştirici bir unsur haline gelir. Dominique

Schnapper'e göre;“Kendi zorluklarını başkasının üstüne atmak, bireylerin ve grupların iç çatışmalarını çözmeyi sağlayan bir savunma mekanizmasıdır. Dış düşmanın varlığının, bir grubun kaynaşmasına ne denli katkıda bulunduğu bilinir.” (Schnapper, 2005: 137) Benzer bir yaklaşım Freud'dan gelir, ona göre; “kitlelerde kuvvetli bir dayanışma duygusunun oluşabilmesi için herhangi bir yabancı azınlık grubuna belli bir düşmanlık duyulması ve bu azınlığın sayısal zayıflığının, ona zulmetmeyi teşvik edece düzeyde olması gerekir.” (Schnapper, 2005: 137) Dolayısıyla ‘biz’in birlik beraberlik içinde olmasını mümkün kılan toplumsal sorunların sorumlusu olarak işaretlenen bir gruptur, böylece ‘biz’ algısının oluşması ancak ‘öteki’nin kurgulanışıyla mümkün hale gelir.

‘Öteki’yi tanımlayan ‘biz’den uzaklığıyken ‘biz’i oluşturan da aynı zamanda ‘öteki’dir. ‘Öteki’nin mi ‘biz’i oluşturduğu yoksa tersinin mi geçerli olduğu tam anlamıyla belirgin değildir. Ne var ki Edward Said gibi bunu karşılıklı bir etkileşim şeklinde değerlendirmek uygundur. Doğu’nun batı tarafından türlü yollarla ötekileştirildiğini savunan Said’e göre şarkiyatçılık; Sark’la- Şark hakkında saptamalar yaparak, ona ilişkin görüşleri meşrulaştırarak, onu betimleyerek, öğreterek, oraya yerleşerek, onu yöneterek uğraşan ortak kurum olarak, kısacası Şark’a egemen olmakta, Şark’ı yeniden yapılandırmakta, Şark üzerinde yetke kurmakta kullanılan bir batı biçemi olarak incelenebilir, çözümlenebilir (Said, 2004: 13).

Dolayısıyla Şark’ın her ne kadar verili bir gerçekliği olsa da bunu ötekileştirerek şekillendiren Batı olmuştur. Said de Şarkiyatçılık’da Batı’nın Doğu’yu ötekileştirirken, aynı zamanda kendi kimliğini kurduğunu belirtir. Batı Doğu gibi olmayandır ve bu karşılıklılık hangisinin diğeri tarafından oluşturulduğunu bulanık hale getirir. Bu nedenle çeşitli durumlarda belirli bir taraf daha etkin olsa da ‘biz’ ve ‘öteki’nin yaratılması karşılıklı bir süreçtir.

1.3.2. HOMOJEN BİR KÜTLE OLARAK ‘ÖTEKİ’

‘Öteki’nin kendi içindeki çeşitliliği kesin bir şekilde reddedilir. Kurgulanan özellikler tüm gruba genellenir. “Birey kendi önyargısını doğrulayan şeyi bir kenara ayırıp doğrulamayı da dışlıyordu.” (Schnapper,2005: 134) Yaratılan prototipe uygun görülen veriler kabul edilirken, ‘öteki’nin homojen bir kütle olmadığı, kendi içinde çeşitliliği olduğu ya da önyargıları doğrulamadığını gösteren tüm veriler

reddedilmektedir. Bu nedenle tüm kadınlar, tüm doğulular, tüm Müslümanlar, tüm siyahlar... gibi genellemelere çok sık rastlanır. Bu genellemeleri haklı çıkaracak her deneyim ya göz ardı ya da inkâr edilir. Öteki üzerine yapılan gerçekçi analizler, onu tanımaya yönelik çabalar onun çeşitliliğini, indirgenemezliğini meydana çıkartacaktır ki bu ötekileştirme kısır döngüsünden kurtuluş için tek umuttur, ne var ki ‘biz’ bunun için çaba harcamaz ve hâlihazırda ‘öteki’ne yönelik kurulmuş, genelleştirilmiş klişelere rağbet eder.

1.3.4. ÖNYARGI

Önyargı yaratma süreci yukarıda belirtilen öteki’ne yönelik kurgulanan özelliklerin öteki’ne iliştilmesi aşamasında oldukça önemlidir. Önyargı kişilerin kategorileştirmeye olan ihtiyaçlarından bağımsız değerlendirilemez. “Kategorileştirme bilinmezi bilinir kılarak bireyin gündelik yaşantıyı yönlendirmesini, nesnelere ve deneyimleri tanımalarını sağlar.” (Schnapper,2005: 154) Bu açıdan bakıldığında oldukça doğal bir süreç gibi görünmektedir. Ne var ki kategoriler değeriştirme-değersizleştirme eğiliminde olup aşırı genelleştirmeye varınca önyargı içeren bir hal alır. Bu aşamada birey kategorilere tabi hale gelir. “Böylelikle kategorileştirme süreci algıları genelleştirmeye, gruplar arasındaki ayrılıkları vurgulamaya ve üstü açık ya da kapalı olumlu ya da olumsuz değer yargıları atfetmeye yol açar.” (Schnapper, 2005: 154)

Tamamen kurgu olan önyargı söylemleri ‘öteki’nin ‘öteki’liğe mahkûm edilmesini anahtarıdır. Bu önyargı başlayana kadar ‘öteki’nin ayrılıklarının yıkıcı bir etkisi yokken, önyargının başlamasıyla ve ‘öteki’nin düşmanlaşmasıyla geri döndürülemez yıkıcı dönüşüm başlar. “Öteki” yaşadığı toplumun tüm olumsuzluklarını taşıyan noktasına gelir. ‘Öteki’ kurnazdır, medeni olmayandır, geriliğin temsili ve sebebidir, yaşanan olumsuzluklardan ‘biz’ yerine sorumlu olandır, günah keçisidir. ‘Öteki’ kendine yakıştıranı hiçbir zaman değiştiremez artık, adı çıkandır.

1.4. ÖTEKİLİĞİN SÜREKLİLİĞİ

İnsan doğasında bilmediğine, tanımadığına karşı merakla birlikte gelen bir korku vardır. Bu korku olgusunu “öteki” kavramını incelerken diğer toplumsal katmanlarda sıklıkla görmekteyiz. Bir yandan “öteki” çeşitli yaklaşımlarla

sindirilmeye, etki altında tutulmaya çalışılırken bir yandan da ondan korku ile bahsedilir. “Beklenmeyen bir durumla karşılaştığımızda hepimizde yeniden ortaya çıkma eğilimi gösteren ve kuşkusuz sağlam psikolojik temellere dayanan en klasik tavır, kendimizle özdeşleştirdiğimiz kültürel, yani ahlaksal, dinsel, toplumsal, estetik biçimlere uzak düşen biçimlerin açıkça yadsınmasından ibarettir.” (Levi Strauss, 1997: 25) Bu nedenle önyargılar ve kategoriler bilinmeyene yönelik merak ve korku nedeniyle kaçınılmaz görünmekte, ne var ki bu merak insan doğasına göre işleyeydi ‘öteki’nin olumlu yanları da ortaya çıkabilirdi. Clause Levi Strauss karşılıklı birbirini tanıma süreciyle kaygıların aşılp kültürlerin zenginleşeceğini ortaya koymuştur. Strauss’a göre; “Bir kültür tek başına olduğu sürece asla üstün olamaz”(Levi Strauss, 1997: 54) yine bu doğrultuda “Bir insan topluluğunu yıkıp geçen ve doğasını bütünüyle gerçekleşmesini engelleyen tek bela ve tek sakatlık yalnız kalmaktır.” (Levi Strauss, 1997: 56) Demek ki merak ve korkuyla başlayan süreç birçok defa birbirini tanıma ve kabulle devam edebilmiş ve bu sayede büyük medeniyetlerin temelleri atılmıştır.

Bu durumda, merakın doğal seyrini, yani, birbirini tanıma ve kabullenmeyi sekteye uğratan bir takım yapılardan söz etmek mümkündür.

Bu bağlamda, ırkçı- milliyetçilik öteki-biz dikhotomisini (ikiliğini) yaratan en temel olguyken, Wallerstein’in şu ifadesine referans verecek olursak; ‘öteki’liğin sınıfsal anlamda işlevselleştirildiği söylenebilir; ‘Eğer ortada hiç siyah yoksa ya da bu rolü oynamak için sayıları yetersizse ‘beyaz zenci’ler icat edilebilir.(Balibar, Wallerstein, 2007: 47). Üretim ilişkilerinin yeniden üretilebilmesi için bazı kişilerin toplumun kıyısında kalması gerekmektedir. Bu kıyıda kalma işlemi de grubun ‘ötekisi’ haline gelmesinin yeniden üretimiyle mümkündür. Kapitalist üretimin sürekli askerlere ihtiyacı vardır. Geçmişte sömürgelerle, kölelerle sömürü sisteminin devamına yönelik karşılanan bu ihtiyaç günümüzde göçmenlerle, misafir işçilerle karşılanır. Bu doğrultuda Fransız düşünür J. P. Sartre; “Gelişmiş sanayi ülkeleri, yitirdikleri sömürgelerini, yabancı işçileri getirerek yeniden kazanırlar.” (Turan, 1997: 45) diyerek ötekileşme olgusunun sistemin devamı için nesnesi değişse bile kendisinin devam ettiğini gösterir. Bu yaklaşıma göre ‘öteki’lerin ‘öteki’ olarak kalması kapitalist sömürü düzeninin sürmesi için temel önemdedir. Oliver Cox 1948’de yayımlanan Caste, Class and Race kitabında etnik ve ırksal ayrımların, öncelikle kapitalist emek örgütlenmesinin ürünü olduğunu belirtir. Ona göre

amaçlanan tehlikeli sınıfların ve sömürge halklarının ırklara ayırıp bölünmesidir. Bu bağlamda bu gruplara uygulanan ‘ötekileştirme’ süreci araçsaldır. Benzer bir yaklaşım Edna Bonacich’ten emek piyasasının parçalanması kuramıyla gelir. Bu kurama göre yüksek ücret alan ya da korunan işçilerle ucuz emekçiler ki bu gruba en yeni göçmenler, ırksal, etnik azınlıklar girer piyasa da rekabet halindedirler. Bu da emek piyasasında parçalanmasına neden olarak yüksek ücretli işçilerin ırkçı söylemlere rağbet etmesine neden olur. Ucuz emekçiler yüksek emekçilere göre ötekileşirler. “Emek pazarı parçalandığı için emekçiler, çıkarlarının birbiriyle buluştuğunun bilincine varamazlar, kapitalistler de ucuz işgücünü bölerek ucuz emek gücüne ulaşırlar.”(Schnapper, 2005: 304)

1.5. ÖTEKİLİK VE İRKÇILIK

İrkçı muamele öteki’nin bu süreçte yaşadıklarının en uç noktasını oluşturur. İrkçılık adım adım ilerleyen ve sürekli ‘geliyorum’ diyen bir tehlikenin vücut bulmasıdır. Öteki kimi zaman bu ırkçılık aşamasında yok edilmeye kimi zaman aşağılanmaya maruz kalır.

İrkçı tutumlarla mücadele ırkçılığın yapısının kusursuz şekilde analizini zorunlu kılar Öteki’ne karşı uygulanan teorik olarak aynı olsa bile pratikleri farklı şekiller almaktadır. Bu noktada günümüzde uygulanan ırkçılığı 20. yüzyıl ırkçılığından ayırmak gerekir. “Miles; 19 ve 20 yüzyılda görülen ırkçılığın biyolojik ve kültürel özellikleri birleştirdiğini, ‘ötekileri’ yok etmeği amaçladığını buna karşın günümüzdekinin yalnızca aşağılamayı hedeflediklerini, fakat her durumda kavramın ırkçılaştırıldığını, dolayısıyla bir ideolojiye dönüştürüldüğünü ileri sürüyor.” (Taş, 1999: 57)

Bu farklılığın en önemli nedenlerinden biri günümüzde ırkçılığa hedef olan göçmen ‘ötekilerin’ kapitalist üretim sürecinin neferleri gibi görülmeleridir, bu nedenle yok edilmeleri rasyonel değildir, bunun yerine toplumun en alttakilerini oluşturmaları ve sunulan işleri sunulan ücret karşılığında yerine getirmelilerdir. Yeni ırkçılık olarak adlandırılan bu evrenin tanımı Etienne Balibar tarafından şu şekilde yapılır; “Yeni ırkçılık, ‘sömürgelikten kurtuluş’ çağına, eski sömürgelerle eski metropoller arasındaki nüfus hareketlerinin tersine çevrilişi, insanlığın tek bir siyasal alan içinde parçalanış çağına ait bir ırkçılıktır. Bizde göç karmaşığını merkez alan günümüz ırkçılığı ideolojik olarak, Fransa dışında, özellikle de Anglosakson

ülkelerde çoktan beridir gelişmiş olan bir ‘ırksız ırkçılık’ çerçevesi içinde yer alır: ilk bakışta bazı grup ya da halkların diğerlerine üstünlüğünü değil, ‘sadece’ sınırların kaldırılmasının sakıncasını, hayat tarzının ve geleneklerin bağdaşmazlığını savunan böyle bir ırkçılık, haklılıkla, farkçı ırkçılık olarak adlandırılabilir.” (Balibar, Wallerstein, 2007: 32)

Balibar’a göre artık ırkçıların savundukları herhangi bir ırkın üstünlüğü değildir, kültürlerin uzlaşmazlığıdır. Benzer bir yaklaşım Pierre Andre Taguieff’ten gelir. Pierre Andre Taguieff’in formüle ettiği iki ırkçılık mantığı, ötekine yaklaşımın iki temel biçimini de yansıtır. Modernizm ötekine yaklaşımı dönüştürmüştür. Modern öncesi toplumlarda doğan ırkçı yaklaşım evrenselciliğe karşı çıkararak kimliklerin karışmasını engellemeye çalışır. Öteki dışlanmanın, tasfiyenin, yok etmenin nesnesi olur. Diğer yandan modernleşmenin getirdiği evrenselleşme ilkesi ötekine yönelik ırkçılığı dönüştürür. Modernleşme sonrasında ötekine karşı yürütülen asimilasyoncu ırkçılık olmaya başlar. Özellikle Claude Levi Strauss gibi antropologlar tarafından ırk kavramının yanlışlaşması Balibar’a göre yeni ırkçılara malzeme verir ve artık ırkların hiyerarşisinden ziyade kültürlerin uzlaşmazlığına yönelirler. Bu nedenle bugün tartışılması gereken asimilasyon, entegrasyon, çok kültürlülük gibi konular olmaktadır.

1.6. ÖTEKİ’NE YÖNELİK YAPTIRIMLAR:ASİMİLASYON - ENTEGRASYON

‘Öteki’ne karşı olumsuz, düşmanca sayılacak bu tavrı değerlendirdikten sonra ona karşı alınan önlemlere geçmek gerekir. Asimilasyon çabası yüzyıllardır ‘öteki’ olanın yıkıcı etkisine karşı bir önlem olarak benimsenmeye çalışıldı. Bunda amaçlanan çoğunluğa dâhil olmayanların ya da olamayanların kendi kökenlerini geride bırakma pahasına diğerlerinin esaslarını benimsemesidir. Zygmunt Bauman’a göre “Asimilasyon, doğal düzenin yerine yapay bir düzen koymanın genel planlaması içerisinde birçok ayrıntıdan bir tanesiydi; buna biçim verenlerin, ‘uygun’ ve ‘uygun olmayanlar’, ‘değerli’ ve ‘değersiz’ olanlar arasında ayırım koymanın ve aynı zamanda, ikincisinden birincisine geçişin koşullarını ifade eden tekeli bir denemesiydi.” (Hacettepe üni. İİBF Dergisi, 2003: 262). Çeşitli asimilasyon politikaları ‘öteki’ni ne tam olarak topluma dâhil eder ne de kökenini tam olarak yaşamasına izin verir. Sonuç kötü bir yama gibidir. Asimilasyon modernitenin eseri

olan ulus devletlerin kültürel ve ideolojik tek tipleştirme çabasının eseridir. ‘Egemen güç tarafından belirlenen kültürel örneklere uymayan davranış pratikleri, yabancı ve bununla birlikte ulusal ve siyasi uyumu tehdit edici biçimde algılanmıştır.’ (Hacettepe üni. İİBF Dergisi, 2003., 262)

Ulusal çıkar söylemlerinin önem kazandığı modern devlette böyle ‘yabancıların’ asimilasyon yoluyla etkisizleştirilmesi neredeyse meşru görülür. Ötekilere, yalnızca çoğunluk toplumunun yararı ve çıkarlarına orantılı olarak ve belirli sınırlamalar içinde yaşama olanağı verilmektedir. Bu çıkarlara uymadığı durumda kolayca yok sayılabilecek bir kitledir.

Asimilasyon ile entegrasyonu birbirinden ayırmak gerekir. Asimilasyon tek taraflı işleyen bir süreçken entegrasyon karşılıklı etkileşimi ifade eder. Entegrasyon çoğunluk olmayanın gelenek ve kökenini yadsımadığı gibi alıp verme şeklinde gelişen bir etkileşimde mevcuttur. Entegrasyonda bir kabul söz konusudur. Bu nedenle de entegrasyonla asimilasyon aynı yerde var olamazlar.

Entegre olamayan ya da olması engellenen gruplar ‘öteki’leşirler. Tolerans ve hoşgörü sözleri entegrasyon ile özdeşleşmez, çünkü kabulün olduğu durumda hoş görülecek şey ortadan kalkar. Çoğunluk olmayana gösterilen kabul artık onun öğelerini çoğunluğun öğeleri yapar. Ne var ki entegrasyon eşitler arasında öngörülen bir süreci ifade ettiğinden öteki entegrasyonun bir tarafı olamaz. Karşılıklı alıp vermeye ve kabule dayalı bir ilişki oluşturabilmek bir diğer deyişle entegrasyonun önkoşullarını oluşturabilmek öteki yapısının kırılmasını gerektirir. Bu yapının kırılabilir olup olmadığı ve ne zaman kırılabileceği net değildir, fakat kesin olan öteki yapısının çözülmesine bağlı olan entegrasyonun günümüzde her türlü göçmen sorununa reçete olarak sunulamayacak kadar çetrefilli ve uzun zaman alacak bir süreç olmasıdır.

2.SİNEMA SANATININ TANIMI VE KISA TARİHÇESİ

2.1.Sinema Sanatı Nedir ve Tarihi

Sinema ile ilgili bir çok tanım yapılmıştır. Sinema, herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini belirleme ve sonra bunları gösterici yardımıyla karanlık bir yerde, bir perde üzerinde yansıtarak hareketi yeniden oluşturma işidir.

Ayrıca Sinemanın bir diğer tanımı da ; bir ışık kaynağından çıkan ışınları, üzerinde resimler bulunan bir film şeridinden geçirecek, gerçekte olduğu gibi hareketli görüntüler meydana getirme işi ve bu şekilde meydana gelmiş olan görüntü.

Bir projeksiyon makinesi özelliğinde olan sinema makinesinde, film üzerinde bulunan resimler, saniyede en az on oniki, ortalama olarak onaltı defa değiştirmek suretiyle, bu hareketi görüntülerin meydana gelmesini sağlamış olur.

Bu hareketli görüntü, gözün aldanmasından meydana gelen bir görüntüdür. Saniyede ortalama olarak, aynı ekran üzerinde 16 defa değişen ve hareketlerinin birer devamı özelliğinde olmak kaydı ile çekilmiş filimler, sinema makinesinden geçerek, sahnede bulunan bir perde üzerine aksettiklerinde, ayrı ayrı olan bu resimlerin ayrılığı, göz tarafından fark edilmez: böylece, perdede, gerçekte olduğu gibi hareket eden görüntüler meydana gelmiş olur. Film göstermeye yarayan özel bir makineyle görüntülerin beyaz perdeye yansıtıldığı salon veya yapıya da sinema denir.

Sinemanın temelinde yatan yanılsama, beynin gözün ağtabakası üzerine düşen görüntüyü kaybolmasından sonra da kısa bir süre algılamayı sürdürmesi ve ardışık ağtabaka görüntülerini, hareket eder biçimde algılaması olgularına dayanır. Bu yüzden insan gözü, bir perde üzerinde belirli bir hızla (genellikle sessiz sinemada saniyede 16, sesli sinemada saniyede 24 kare,televizyon da ise saniyede 25 kare) art arda yansıtılan film karelerindeki görüntüleri kesintisiz bir hareket içinde görür.

Gözün sinemaya temel oluşturan bu özelliği fotoğrafın bulunmasından çok önce biliniyordu, örneğin her sayfasına bir resim çizilmiş kitapların hızla çevrilmesiyle hareket izlenimi yaratılabiliyordu. 1832 de yapılan phenakistoscope ve 1834'te gerçekleştirilen zoetrope gibi optik aletlerle aynı temele dayanarak hareketli görüntüler oluşturulmuştu. 1839'da fotoğrafın bulunmasından sonra, hareketi eşit ve çok kısa aralarla sabit fotoğraflar olarak saptayan yöntemler geliştirilmiştir.

Eadweard Muybriagef, yan yana dizdiği fotoğraf makineleriyle koşan bir atın görüntülerini saptadı ve dönen bir disk içine yerleştirdiği bu fotoğraflarla hareketli bir görüntü yaratmayı başardı (1877). Fransız fizyolog Etienne Jules Marey 1882'de kuşların uçuşunu incelemek amacıyla, saniyede 12 fotoğraf çeken ve kamera takılmış bir makineli tüfeğe benzeyen bir aygıt geliştirdi. 1887'de ABD'li Hannibal Goodwin'in fotoğraf çekiminde selüloit film kullanması, bir yıl sonra da George Eastman'ın bu uygulamayı geliştirerek makaraya sarı selüloit film şeridinin seri üretimini başlatması, sinema filminin gerçekleştirilmesi için bütün ön koşulları hazırlamış oldu. Thomas Alva Edison ile yardımcısı William Kennedy Laurie Dickson'ın yaptıkları kinetograf, kameranın ilk biçimi olarak ortaya çıktı. Bu aygıtla, kenarlarına düzenli delikler açılmış 15 m'lik filmler üzerine saniyede 40 görüntü saptanabiliyordu. Edison kinetoskop adını verdiği bir gösterim aygıtı aracılığıyla da bu görüntüleri hareketli bir biçimde yansıtmayı başardı. Ama bu aygıt, gözlerini iki küçük deliğe dayayan tek bir izleyici tarafından kullanılabiliyordu.

Kinetoskopların ticari olarak satışa sunulmasıyla birlikte Edison, kitlesel film çekimi yapılabilen ve güneşin durumuna göre tekerlekler üzerinde döndürülen ilk film stüdyosu Black Maria'yı inşa etti. Kinetoskopu Paris'te bir sergide gören Auguste ve Louis Lumiere, sinematografi adı verilen aygıtı geliştirdiler. Elle çalıştırılabilen bu aygıt film çekimi ve gösterimi yapabiliyor ve 10 kg dolayındaki ağırlığı sayesinde de, istenen yere taşınabiliyordu. Lumiere Kardeşler ilk gösterilerini 28 Aralık 1895'te Paris'te, Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafö'de gerçekleştirdiler ve bu gösteri sinemanın başlangıcı olarak kabul edilir.

Edison'ın filmleri genellikle stüdyoda çekilmiş sirk ve vodvil gösterileriyken, Lumiere Kardeşler'in filmleri dünyanın çeşitli yörelerine gönderilmiş kameramanların saptadıkları belgeseller ya da haber filmleriydi. Sinemanın kendine özgü anlatım olanaklarından yararlanma ve sinema aracılığıyla bir öykü anlatma

dönemi, temel olarak Fransız yönetmen Georges Méliès'le başladı. Méliès, fantastik sinema ve bilimkurgu sinemasının da öncüsü sayılan filmlerinde sinemanın yanlışla yaratma gücünü zekice kullanarak film "hile"leri uyguladı. Ama Méliès'in filmlerinde kamera sabit bir noktada duruyor ve öyküyü, tiyatro sahnesindeymiş gibi görüntülüyordu. Daha sonra sinema dilinin temel öğeleri olacak değişik çekim ölçeklerini ve kamera açılarını kullanan ve bunları öykünün gelişimine göre değişik biçim ve ritimlerde kurgulayan ilk sinemacı ABD'li Edwin S. Porter oldu. Özellikle The Great Train Robbery (1903; Büyük Tren Soygunu) filminde Porter, hareketli ve gerilimli sahnelerde yakın ve kısa çekimler kullanarak, kamerayı hareket ettirerek ve arkadaki bir perdeye yansıtılmış görüntülerle öndeki bir mizansenin birleştirilmesine dayanan arka gösterim tekniğini uygulayarak, gerçekçi sinemanın temellerini attı.

Daha ilk gösterimlerden başlayarak kitlelerin ilgisini çeken ve yaygın bir eğlence aracına dönüşen sinema, 20. yüzyılın ilk 10 yılında başlı basma bir sanayi ve ticaret dalı haline geldi, önceleri dünya pazarına Fransız sinemacıları egemendi ve Charles Pathe ilk uluslararası sinema imparatorluğunu kurmuştu. ABD'de ise Nickelodeon adı verilen sinema salonlarının hızla yayılması, başlıca Doğu kentlerinde art arda film yapım şirketlerinin kurulmasına yol açtı. Yapımcı şirketlerin 1908'de kurduktan Motion Picture Patents Company'nin yürüttüğü mücadele karşısında bazı sinemacılar Baö'ya giderek orada etkinlik göstermeye başladılar ve böylece Hollywood'un temellerini attılar.

2.1.1.Sessiz sinema:

Sinema alanında başlayan amansız rekabet yapımcıları kitlelerin ilgisini çekecek yeni filmler yapmaya itti. On dakika süren tek makaralık filmlerin yanı sıra birkaç makaralık uzun filmler de yapılmaya başladı. ABD'de orta sınıfa yakın öyküler ve romanlar art arda perdeye aktarıldı ve adları çevresinde efsaneler oluşturulan sinema yıldızları ortaya çıkmaya başladı. I. Dünya Savaşı öncesinde Avrupa'da Fransız ve İtalyan sinemaları önde geliyordu. Fransız Ferdinand Zecca, daha ABD'de sessiz sinema komedyenlerini derinden etkileyecek komedi türünü (comique) geliştirdi. Louis Feuillade Les vampires (1915; Vampirler) ve Judex'te (1916) hem cinayet korku sinemasını geliştirdi, hem de seri film uygulamasını

başlattı. Bir yandan gene Fransa'da, sahne oyunlarının karmaşık sinema uyarlamaları olan sanat filmi (film d'art) uygulamaları görüldü. İtalyan sineması ise 1908 ve 1913'te iki kez çevrilen *Ultimi giorni di Pompei* (Pompei'nin Son Günleri), *Quo Vadis?* (1912) ve *Cabirkl*(1914) gibi, çok sayıda figüranın ve dev dekorların kullanıldığı, uzunluğu 612 makara arasında değişen destan-tarihsel filmlerle dikkati çekti.

Sinemayı ilginç bir eğlence düzeyinden başlı başına bir anlatım aracı konumuna yükselten en önemli sinemacı Griffith oldu. Söze ve yazıya başvurmadan yalnızca sinemanın anlatım olanaklarıyla izleyiciyi etkileyen, duygu ve düşünceleri en çarpıcı biçimde perdeye yansıtan Griffith, günümüzde artık klasikleşmiş olan sinema tekniklerini uyguladığı gibi, film yapım sürecinin de temel aşamalarını yerleştirdi ve bütün bu aşamaları uyumlu biçimde yürüten yönetmenin önemini ortaya koydu. I. Dünya Savaşı sonrasında yorgun ve yıkık Avrupa'da sinema alanındaki en önemli gelişmelerden biri, savaştan yenik çıkmış olan Almanya'dan geldi. Savaştan sonra özel denetime verilmiş olan UFA adlı şirket öncülüğünde Alman sineması Weimar Cumhuriyeti döneminde (1919-33) altın çağını yaşadı. UFA'nın ilk yapımından Ernst Lubitsch'in *Madame Du Barry* (1919) ve *Anna Boleyn'i* (1920) gibi gösterişli, kostümlü tarihsel filmlerdi. Ama Almanya sinema sanatına en büyük katkıyı, Robert Wiene'nin, *Das Kabinen des Dr. Caligari* (1919; Doktor Caligari'nin Muayenehanesi) filmiyle başlayan dışavurumcu sinemayla yaptı. Bu filmde mizansenler kahramanlarının iç dünyalarını yansıtacak gibi düzenlenmiş, mimari, dekor, ışık vb öğeler filmin temalarını ve duygu tonlarını yansıtacak biçimde, adeta plastik bir malzeme gibi yoğrulmuştu. 1920'lerde gelişiminin doruğuna varan Alman dışavurumculuğu, dünya sinema sahnesine Fritz Lang ve F.W. Murnau gibi iki usta çıkardı. 1925'te iflasın eşiğine gelen UFA, büyük Amerikan film şirketlerinin yardımıyla kurtarıldı ve bu yardım karşılığında Alman yönetmenler ve teknik elemanlar ABD'ye giderek orada çalıştı. Daha sonra Hitler'in iktidara gelmesiyle de çok sayıda Alman sinemacı ABD'ye yerleşerek Hollywood sinemasının estetik temellerini atacaktı.

1920'lerin ikinci yarısında Alman sineması, savaşın yarattığı toplumsal çöküntüsünde etkisiyle, dışavurumcu psikolojik temalardan, yaşamı olduğu gibi

aktaran gerçekçi filmlere yöneldi. Yeni nesnelcilik (neue Sachlichkeit) adı verilen bu yönelimin en önemli temsilcisi G.W. Pabst oldu.

Savaş sonrasında sinema alanındaki en önemli gelişmelerden biri de SSCB’de ortaya çıktı. Ajitasyon ve propaganda için sinemaya özel bir önem veren Sovyet hükümeti, dünyanın ilk sinema okulu olan Devlet Sinema Enstitüsü’nü (VGİK) kurdu ve ajitasyon ve sinema sözcüklerinden oluşturulan agitki sözcüğüyle tanımlanan filmlerin yapımına hız verdi. Olanaklar son derece kıt olduğundan agitkiler, çarlık döneminde çekilmiş eski filmlerin, yeni yönetimin propagandasını yapacak biçimde yeniden kurgulanmasıyla hazırlanıyordu. Bu zorunluluk SSCB’de kurgu üzerine geniş çalışmalar yapılmasına ve kuramlar geliştirilmesine yol açtı. Lev Vladimiroviç Kuleşov, boş kamerayla deneyler yaptı ve yalnızca görüntülerin değişik biçimde sıralanmasıyla çok değişik duygu ve izlenimler yaratılabileceğini ortaya koydu.

Kuleşov’un, sinemaya önemli estetik katkılarda bulunacak iki izleyicisi ise Sergey Aizenştayn ve Vsevolod İllaryonoviç Pudovkin oldu. Griffith gibi yaşamı boyunca az sayıda film çekebilen Aizenştayn, algılama psikolojisi ile Marksist diyalektiği birleştiren bir kurgu kuramı geliştirdi ve uyguladı. Pudovkin ise Aizenştayn gibi diyalektik çatışmaya değil anlamsal bağlantıya dayanan bir kurgu anlayışını savunuyordu. Dönemin bir başka önemli sinemacısı, görüntülerinin resimsel kusursuzluğu, şiirselliği ve doğallığıyla dikkati çeken Aleksandr Dovjenko’ydu. Dziga Vertov ise kurmaca sinemaya karşı çıkarak belgesel görüntülerin düzenlenmesine dayanan sinemağöz (kinoglaz) kuramını ortaya attı ve bu görüşü doğrultusunda, KinoPravda (SinemaGerçek) adı verilen ve gerçeği olduğu gibi saptayan bir dizi film çekti.

ABD’de savaş sonrasında film yapımı, dağıtımı ve gösterimi en önemli sanayi dallarından biri olmuş ve çok geniş bir kitlenin ilgisini çeker hale gelmişti. Sinemanın belli başlı türleri de bu dönemde oluştu. Bunlar arasında en çok ilgi göreni komediydi. Mack Sennett’in Keystone Stüdyosu’nda üretilen ve Keystone komedileri olarak tanınan bu filmler Charlie Chaplin, Harry Langdon, Fatty Arbuckle, Mabel Normand ve Harold Lloyd gibi yeteneklerin ortaya çıkmasını sağladı. Örneğin Chaplin ünlü Şarlo tipini bu tür komedilerde yaratmıştı.

1920'lerin başlarında haftada 40 milyon ABD'li sinemaya gidiyordu. Sinemanın yaygın etkisi ve o yıllarda Hollywood'da materyalizm, sinizm ve cinsel serbestlik yönelimleriyle kendini gösteren Caz Çağı, filmlerin denetim altına alınması yönünde tepkilere neden oldu. Hükümetin müdahalesini önlemek için yapımcılar, (başında bulunan kişinin adıyla) Hays Bürosu olarak anılan Amerikan Sinema Yapımcıları ve Dağıtımçıları adlı örgütü kurdular. Bu büro filmlerde yapılmaması ya da dikkat edilmesi gerekli noktaları belirledi. Sonunda suçluların cezalandırılması koşuluyla genel değerlere aykırı davranışların filmlerde gösterilebileceğine karar verdi. Bu olanaktan en çok yararlanan yönetmen ise, tarihsel ve çağdaş konulu filmlerinde cinselliğe ve şiddete oldukça yer veren ve gösterişli anlatımıyla dikkati çeken Cecil B. deMille oldu. Alman göçmeni Ernst Lubitsch ise cinsel dokundurmalı komedileriyle öne çıktı. O dönemin Hollywood'unun en aykırı yönetmeni ise Avusturya'dan gelmiş olan Erich von Stroheim'di. Filmlerinde yerleşik ahlak kurallarını karşısına alarak bu sınırların dışına taşan Stroheim, yapıtlarının geniş izleyici kitlesi tarafından beğenilmesine karşın, hem aykırı tutumu, hem de set ve kostümler için çok para harcaması yüzünden yapımcıların tepkisini çekiyordu.

Sessiz sinemanın son yıllarında ise ABD sinemasında gittikçe artan tekelleşme ve Büyük Bunalım'ın ilk izlerinin belirmesi yapımcı şirketlerin riskten kaçınmalarına yol açtı ve bunun sonucunda Griffith, Sennett, Chaplin, Keaton ve Stroheim gibi yenilikçi sinemacıların stüdyolarla çalışma olanağı iyice azaldı.

2.1.2. II. Dünya Savaşı öncesinde sesli sinema.

Sesle görüntüyü birleştirmek sinemanın icadından beri düşünülen bir şeydi. 1919'da Lee De Forest, sesi optik olarak film üzerine kaydeden bir aygıt geliştirdi ve fonofilm adıyla patentini aldığı bu aygıtla 1923-27 arasında, özel olarak hazırlanmış salonlarda bir dizi sesli film gösterisi yaptı. Ama büyük yapım şirketleri pahalı olduğu gerekçesiyle bu yeniliğe ilgi göstermediler. O dönemde küçük bir yapım şirketi olan Warner Bros. 1925'te Western Electric'in geliştirdiği bir ses kayıt sistemiyle ilgilendi. Şirketin amacı filmleri müzikli olarak gösterime çıkarmaktı. Alan Crosland'ın yönettiği ve John Barrymore'un oynadığı Don Juan ilk kez 6 Ağustos 1926'da müzikli olarak gösterildi. Bunu, orkestra müziğinin yanı sıra,

popüler şarkıların ve konuşmaların da yer aldığı ve gene Crosland'ın yönettiği, sinemanın ilk sesli filmi The Jazz Singer (1927; Caz Şarkıcısı) izledi.

“Konuşan filmler”in izleyici sayısını önemli ölçüde artırması üzerine, 1927-29 arasında 15 ay içinde Amerikan sinema sanayisi sesli sinemaya geçti. Ama sesli sinema bir dizi teknik ve estetik sorunu da birlikte getirdi. Mikrofonların ağır ve hareket olanaklarının sınırlı oluşu, çekim sırasında motor sesinin de kaydedilmesini önlemek için kameraların büyük kabinlere konması zorunluluğu filmlerdeki hareket olanağını kısıtlıyordu, öykünün ve duyguların diyaloglarla daha kolay aktarılması filmlerin gittikçe durağan ve çok konuşmalı yapımlar halini almasına yol açtı. Yönetmenler de çekim sırasında oyunculara ve teknik ekibe talimat verme olanağını yitirdiler. Öte yandan ya diyalogları ezberleyemediklerinden, ya yabancı aksanları çok belli olduğundan ya da sesleri perdedeki görüntülerine uymadığından birçok yıldız sesli sinema döneminde ününü yitirdi.

Buna karşılık, oyuncu yönetiminde ustalaşmış yönetmenlerle tiyatro deneyimi ve yeteneği olan oyuncular öne çıktı. Filmlerin çekimden sonra seslendirilmesine dayanan dublaj uygulaması da sesli sinemanın getirdiği teknik kısıtlamaları büyük ölçüde ortadan kaldırdı. King Vidor'ın dublajı ilk kez uyguladığı Hallelujah! (1929) filminden sonra bu uygulama yaygınlaştı. 1933'e gelindiğinde sesli çekimin birçok sorunu çözülmüştü.

Sesli sinemayla birlikte yeni türler de ortaya çıktı. Sesin sağladığı gerçeklik duygusu, katı toplumsal gerçeklere değinen filmlerin yolunu açtı. Bunların başında, kent argosunun ve çatışma sahnelerinin gerçeğe uygun biçimde kullanıldığı gangster filmleri geliyordu. Ünlü kişilerin yaşamlarına dayanan biyografik filmler de yeni bir tür olarak ortaya çıktı. Sessiz sinemanın hareketi temel alan komedisinin yerini, Manc kardeşlerin, W.C. Fields'ın ve Frank Capra'nın söze dayanan komedileri almaya başladı. Sesle birlikte gözde olan bir başka tür de müzikaldi. Walt Disney Skeleton Dance'la (1929; İskelet Dansı) canlandırma müzikalleri türünü başlattı. Sesin gelmesiyle inandırıcılık kazanan çizgi filmlerin üretimi de bu dönemde artmaya başladı. Üstelik çizgi filmlerde iki ya da üç renk kullanılabilirdi.

Renkli film sesli sinemayla birlikte başladı. Ama sinemanın ilk yıllarında elle ya da şablonla boyama yöntemiyle bazı renkli filmler yapılmıştı. Technicolor

Corporation tarafından geliştirilen Technicolor fotografik renklendirme yöntemi ilk kez 1922'de uygulanmıştı. Ama üç temel renk kullanımına olanak sağlayan yöntem 1929-32 arasında geliştirildi ve uygulamaya kondu. Bu yöntem, Disney'in kısa canlandırma filmi The Three Little Pigs (1933; Üç Küçük Domuz) ve kısa canlı film La Cucaracha' dan (1934) sonra giderek yaygınlaşmaya başladı.

Sesli sinemayla birlikte izleyici sayısındaki artış, ABD'de büyük şirketlerin egemenliğini ve bu şirketlerin kitlesel olarak film çektikleri stüdyo sistemini güçlendirdi. 1930-45 arasında 7.500 film stüdyo sistemi içinde çekilirken, şirketler de belli tarzlarda uzmanlaştılar. Bebek doğumundan tutkulu öpüşmelere kadar birçok olay ve konunun filmlerde gösterilmesini yasaklayan ve kendi mührünü taşımayan filmlerin dağıtımını yasaklayan Yapım Yönetmeliği'nin çıkarılmasından (1934) sonra stüdyo sistemi daha da güçlendi ve bu sistem dışında yenilikçi yapımlar gerçekleştirmek neredeyse olanaksızlaştı.

Josef von Sternberg, Marlene Dietrich, Erich Maria Remarque Gene de stüdyo sistemi içinde Capra, Josef von Sternberg, John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, William Wyler, George Cukor gibi yönetmenler kendi özgün tarzlarını geliştirip uygulayabildiler. Sistemin içinden çıkan en olağanüstü sinemacı ise, daha sonra sistemle çatışmaya girip çalışma olanaklarını yitirecek olan Orson Welles'ti. Welles, filmlerinde yeni görüntü ve çekim biçimleri uyguladığı gibi, sinemanın anlatım öğelerini değişik düzlemlerde bir arada ve uyum içinde kullandı.

Sesli sinema döneminde uluslararası alanda en parlak gelişmeyi Fransız sineması gösterdi. Pathé Freres ve Gaumont Pictures gibi büyük şirketlerin güçlerinin azalması ve genellikle tek bir film için kurulan küçük şirketlerin bunların olanaklarını kiralayarak film yapmaları, Fransız sinemasında yenilikçi ve yaratıcı yapıtların ortaya çıkmasını sağladı. Fransız sinemasının 1930'lardaki "Altın Çağ"ının simge haline gelmiş üç yönetmeni, sesi ve görüntüyü akışkan ve rahat bir anlatımla kullanan Rene Clair, toplumsal sisteme kökten karşı çıkan şiirsel iki filmiyle sinema tarihine geçen Jean Vigo ve izlenimcilikten köklü toplumsal eleştiriye kadar değişik tutumları son derece ince işlenmiş bir anlatımla perdeye yansıtan Jean Renoir'dı.

Almanya'da sessiz sinema döneminin başarılı yönetmenleri 1930'lar başlarında sesi ustaca kullandıktan filmler çektiler. Ama Hitler'in iktidara gelmesi bu

yönetmenlerin çalışma olanaklarını yok etti. Alman sineması Leni Riefenstahl'ın çalışmaları gibi propaganda filmleri üretmeye başladı. Aynı biçimde SSCB'de de sessiz dönemin önemli sinemacılarının çalışmaları bürokrasinin engellemeleriyle karşılaşırken, toplumcu gerçekçilik adına ulusal kahramanların yaşamlarını anlatan ajitatif filmler desteklendi.

Japonya ise sesli sinemaya oldukça geç geçti. Bunun önemli bir nedeni bensî uygulamasıydı. Bensî, sessiz film gösterilirken, filmde olanları Kabuki tiyatrosu üslubunda izleyiciye aktaran bir yorumcuydu ve bu uygulama izleyiciler tarafından çok tutulmuştu. Gene de sesli filmlerle birlikte Japon sinema sanayisi tekelleşmeye ve kitlesel film üretmeye başladı. Buna karşılık Yasuciro Ozu ve Kenti Mizoguci gibi yönetmenler toplumsal eleştiri taşıyan ilk filmlerim de bu dönemde çektiler. Hükümet ise, savaş boyunca da yürürlükte kalacak katı bir sansür uygulamaya başladı. Sesli sinemanın ortaya çıkışı ile birlikte Hindistan'da da bir film patlaması yaşandı. Yılda, çoğu mitolojik ve tarihsel konulan ele alan, sözlü, danslı ve şarkılı ortalama 230 film gösterime çıkıyordu.

2.1.3. Savaş yılları ve II. Dünya Savaşı sonrası eğilimleri.

Savaş yıllarında ABD'li sinemacılar savaşın değişik cephelerini tanıtan filmler yaptılar. Savaştan sonra ise stüdyo sistemi gerilemeye başladı. Bunun başlıca nedenlerinden biri antitröst yasalarının stüdyoların dayandığı yapım ve dağıtım tekellerini zayıflatmasıydı. Bazı stüdyolar finansman güçlükleri yüzünden gösterişli müzikaller ve tarihsel filmler yerine küçük bütçeli filmlere yöneldiler. Böylece toplumsal bilinç sineması olarak adlandırılan ve savaş sonrasının düş kırıklıklarına, ırkçılığa, alkolizme, gerçek polisiye olaylara değinen filmler çekildi.

1947'de Amerika'ya Karşı Etkinlikleri Soruşturma Komitesi'nin "komünist etkiler"i araştırmaya başlamasıyla birlikte karalama ve temizlik kampanyaları Hollywood'u da içine aldı. Uzlaşmayı reddeden sinemacılar çalışma olanağından yoksun kalırken, yenilikçi düşüncelerden ve tartışmalı konulardan uzak kalmaya özen gösteren tutucu filmler çekildi. Sinemanın inişe geçmesine neden olan bir başka önemli neden de televizyonun yaygınlaşmasıydı. Hollywood sinemaskop, Vista Vision gibi geniş ekran uygulamalarıyla, üç boyutlu filmlerle ve üstün yapımlarla televizyonun rekabetine dayanmaya çalıştı. Öte yandan televizyon filmlerinin

etkisiyle küçük bütçeli, siyah-beyaz gerçekçi filmlere bir dönüş yaşandı. 1960'larda ise stüdyoların çöküşü ve Yapım Yönetmeliği'nin geçerliliğini yitirmesiyle birlikte küçük, bağımsız şirketlerin etkinliği arttı.

Uluslararası alanda, savaşın hemen ardından İtalyan sineması yeni gerçekçilik akımıyla dikkatleri üstüne çekti. Bu akımın yaratıcısı sinemacılar, Mussolini'nin kurduğu Deneysel Sinema Merkezi'nde öğrenim görmüş, ama dönemin "beyaz telefon filmleri" olarak adlandırılan yapay salon filmlerine ilgi göstermeyip toplumsal temalara yönelmişlerdi. Luchino Visconti'nin 1942'de çektiği *Ossessione* (Tutku), gerçek yaşama ilişkin bir öyküyü gerçek mekânlarda yansıtışıyla yeni akımın öncüsü oldu ve sansürün hışmına uğradı. Savaşın sona ermesiyle birlikte İtalyan sinemacılar, kıt olanakların da zorlamasıyla, dönemin toplumsal gerçeklerini gerçek mekânlarda ve profesyonel olmayan oyuncularla perdeye getirdiler. Yeni gerçekçiliğin en önemli temsilcileri Vittorio de Sica'yla Roberto Rossellini'ydi. Önceleri bu akımın içinde yer alan Visconti, kendine özgü barok nitelikli bir sinemaya yöneldi. Gene ilk filmlerinde yeni gerçekçilik akımının izleri görülen Federico Fellini ve Michelangelo Antonioni daha sonra, sinemaya modern katkılarda bulunan başlı başına birer okul haline geldiler. 1960'larda ve 1970'lerde ilk filmlerini yapan savaş sonrasının ikinci kuşağından Ermanno Olmi, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Francesco Rosi, Marco Bellocchio, Marco Ferreri, Paolo ve Vittorio Taviani, Lina Wertmüller gibi yönetmenler, çağdaş toplumu ve tarihi çeşitli açılardan sorgulayan filmlerinde özgün üsluplarını geliştirdiler.

Pier Paolo Pasolini Fransa'da yenileşme dönemi Yeni Dalga hareketiyle başladı. Akımın temsilcileri, Alexandre Astuc'ün 1948'de ortaya attığı, sinemacının ışıkla yazan bir yazar olması gerektiğini savunan kamera-kalem (camerastylo) kuramıyla Andre Bazin'in Cahiers du Cinema dergisinde savunduğu, kurgudan çok görüntünün iç düzenlenişine, yani mizansene önem veren görüşlerini birleştirerek yaratıcı sinemacılar kuramını geliştirdiler. Klasik Fransız ve Hollywood anlatım kalıplarına karşı çıkan bu sinemacılar, filmlerin de aynı romanlar gibi yaratıcılarının kesin damgasını taşıması gerektiğini savundular. Akımın önemli temsilcileri François Truffaut, Alain Resnais, Jean Luc Godard, Claude Chabrol, Louis Malle, Eric Rohmer, Agnes Varda ve Jacques Rivette giderek kendi özgün çizgilerinde ilerlediler. 1970'lerin sonlarına değin Fransız sinemasının gelişiminin belirlediği gibi,

“Yeni Dalga” terimi ülke sinemalarındaki yenilikçi karşı çıkışları tanımlar oldu. Bu hareket ayrıca sinemanın bir sanat dalı olarak kuramsal düzeyde tartışılmasına da büyük katkıda bulundu.

İngiltere’de etkili gerçekçiliğiyle dikkati çeken savaş dönemi belgesellerinin ardından kültürel açıdan tutucu bir çizgi sinemaya egemen oldu. Buna tepki olarak genç sinemacılar 1950’lerin başında, Lindsay Anderson, Karel Reisz ve Tony Richardson’ın öncülüğünde Özgür Sinema hareketini geliştirdiler. Günlük yaşamı olanca gerçekliğiyle saptayan belgesellerle başlayan bu akım, gündelik yaşama önem veren ve bu çerçevede çalışan insanların sorunlarını ele alan konulu filmlerle devam etti. İngiltere’deki film stüdyolarının gelişkin düzeyi 1960’larda birçok yabancı yönetmenin bu ülkede film çekmesine yol açtı. 1970’lerin bol özel efektli filmlerinin bir bölümü de İngiltere’de çekildi. 1980’lerde ise özerk televizyon kanalı Channel Four’un bağımsız yönetmenlere film yaptırması sonucunda küçük bütçeli, ama son derece ilginç filmler üretildi. Bu gelişmeyi bazıları İngiliz rönesansı olarak adlandırdı.

Savaşın hemen ardından yeniden kitlesel film üretimine başlayan Japon sineması 1950’lerde uluslararası alanda ilgi gören ve önemli ödüller kazanan filmleriyle en parlak dönemini yaşadı. Evrensel anlatım biçimleriyle Japon kültürünü birleştiren Akira Kurosava’yla biçim ve içerik bakımından daha “Japon” olan Mizoguci ve Ozu en önemli yapıtlarını bu dönemde verdiler. Bu yönetmenleri, ikinci kuşak sayılan Masaki Kabayaşi, Kon İcikava ve Kaneto Şindo’nun başını çektiği grup, onları da Hiroşi Teşigara, Yasuzo Masumura, Şohei İmamura, Masahiro Şinoda ve Nagisa Oşima’nın içinde yer aldığı üçüncü kuşak izledi. Ama 1980’lerde televizyonun ve ABD yapımlarının rekabeti karşısında bir bunalım yaşayan Japon sinemasında şiddet filmlerinin sayısı giderek artmaya başladı; yaratıcı yönetmenler ülkelerinde çalışma olanağını bulamadılar.

Hindistan’da ise uluslararası bir dille ülkesine özgü temaları ve anlatım biçimlerini birleştiren Satyacit Ray yenilikçi çıkışın öncüsü ve simgesi oldu. Onu 1960’ların sonlarından itibaren Mrinal Sen ve Mani Kaul gibi yönetmenler izledi.

1970’lerin başına değin sinema sanayisinden yoksun olan Avustralya’da 1975’te uygulanmaya başlayan geliştirme programının ardından bir nitelikli film

patlaması yaşandı. Uluslararası düzeyde filmler çeken Peter Weir, Bruce Beresford, Fred Schepisi ve George Miller gibi yönetmenler 1980'lerde ABD'de çalışmaya başlayarak, bu ülke sinemasına taze kan getirdiler.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra en büyük durgunluğu SSCB sineması yaşadı. Uygulanan katı sansür Stalin'in ölümünden sonra da etkisini sürdürdü. 1960'lar da ise Devlet Sinema Enstitüsü'nden, çoğu Rus olmayan birçok yetenekli sinemacı mezun oldu. Bunların en ilgi çekenleri Ermeni asıllı Gürcü Sergey Paradjanov ile Rus Andrey Tarkovski'ydi. Ama onların da çalışmaları bürokrasinin baskısıyla karşılaştı. 1980'lerin ortalarında ise giasnosfnın etkisiyle, yıllarca yasaklanmış filmler gösterime çıktı. Bu umulmadık özgürleşmeyi Stalin dönemini eleştirel açıdan ele alan filmler, bunları da günümüz Sovyet toplumunun değer karmaşasını ve kuşklarını yansıtan çağdaş yapımlar izledi.

Arnavutluk ve Doğu Almanya dışındaki Doğu Avrupa ülkelerinde, toplumsal muhalefetin ve liberalleşmenin yükselişine bağlı olarak sinema alanında da yaratıcı çabalar görüldü. Bu ülkelerin başında II. Dünya Savaşı'ndan sonra ülke içinde komünist yönetimden bağımsız konumunu korumaya çalışan ve uluslararası sinemaya önemli katkılarda bulunan Polonya sineması geliyordu. Polonya okulu adı verilen bu akımın üyeleri Jerzy Kawalerowicz, Andrzej Munk, Andrzej Wajda ile onları izleyen Roman Polanski, Jerzy Skolimowski, Krzysztof Zanussi ve daha yeni kuşaktan Krzysztof Kieslowski, Agnieszka Holland ve Feh'ks Faik, toplumsal sorunları gelişkin bir anlatımla perdeye yansıtırlken, "toplumsal huzursuzluk" sinemasının da yaratıcısı oldular.

Krzysztof KieslowskiÇekoslovakya'da, Polonya okulunun etkisiyle 1962-68 arasında Çek Yeni Dalgası adı verilen bir canlanma yaşandı. Vera Chytilova, János Kádâr, Milos Forman, Jifi Menzel, Jan NSmec gibi genç sinemacıların başını çektiği bu hareket 1968 Sovyet işgaliyle birlikte sona erdi.

Bağımsız çizgisini belli ölçülerde koruyabilen ve 1955'ten sonra uluslararası alanda geniş ilgi gören filmler üreten bir sinema da Macar sinemasıydı. Zoltân Fâbri, Miklos Jancsö, István Szâbo, István Gaâl, Peter Bacsö, Pál Gâbor ve Marta Meszâros gibi yönetmenler ülkenin geçmişini ve bugünü sorgulayan, görsel bakımdan gelişkin filmler çektiler.

Yugoslavya'da Dusan Makavejev 1960'lann sonu ve 1970'lerin başlarında yaptığı filmlerinde döneme göre çok radikal bir tutum aldı. 1970'lerin ortalarından sonra ise, Prag'daki sinema okulundan mezun olan Emir Kusturica, Goran Markoviç ve Srdjan Karanoviç gibi genç sinemacılar Yugoslav sinemasında yeni bir canlanma yarattılar. ADC'de 1960'ların ilk yarısında çekilmiş ve yasaklanmış olan bir dizi ilginç film ancak 1990'da izleyici karşısına çıkabildi. 1960'ların en önemli gelişmesi, Üçüncü Dünya ülkeleri sinemalarının yükselişiydi. Özellikle Güney Amerika ve Afrika ülkelerinde sinemacılar, sömürgeciliğe ve emperyalizme karşı radikal bir tutum geliştirdiler. ABD sinemasının kalıplarına karşı çıkarken, alışılmış üretim sisteminden ayrı, bağımsız olarak gerçekleştirdikleri filmlerinde ülkelerinin anlatı geleneğinden de yararlanan, ulusal bilince seslenen, öfkeli ve şiirsel filmler çektiler. Üçüncü Dünya ülkelerindeki en güçlü akım olan Güney Amerika'daki Yeni Sinema hareketi 1970'lerin sonlarına doğru askeri cuntaların baskısı karşısında gücünü yitirdi. 1980'lerde ise eskinin radikal yönetmenleri muhalif konumlarını korumakla birlikte, uluslararası anlatım biçimlerine daha yakın, olgun yapıtlar verdiler.

İspanyol Luis Bunuel ise 1950'lerde Meksika'da, 1960'ların ortasından sonra Fransa'da çektiği filmlerle burjuva Hristiyan kültürüne ve Batı uygarlığına en iğneleyici eleştirileri yönelterek benzersiz çizgisini korudu. Kendine özgü bir çizgi sürdüren bir başka yaratıcı yönetmen de, çağdaş insanın ruhunun derinliklerinde dolaşan İsveçli Ingmar Bergman oldu.

2.1.3.1. ABD sinemasında yeni eğilimler.

1960'larda yaşanan toplumsal değişim ve çatışmalar ABD sinemasını da etkiledi. Arthur Penn, Stanley Kubrick, Sam Peckinpah, Robert Altman, Dennis Hopper gibi sinemacılar filmlerinde cinsellik, şiddet, militarizm ve Amerikalılık gibi kavranılan yerleşik sınırların dışında ele aldılar. Öte yandan kalıplaşmış Hollywood anlatımının dışında teknikler ve üsluplar kullandılar. 1960'ların karşıkültür hareketlerinin izlerini taşıyan bu filmlerin yerini 1970'lerde, sinema okullarından mezun olmuş Francis Ford Coppola, Paul Schrader, Martin Scorsese, George Lucas ve Steven Spielberg'in gösterişli çalışmaları aldı. Bu filmlerin bir bölümü, toplumsal sorunlar karşısında ailenin konumunu vurgular ve yeni bir ahlak anlayışı ararken, bir bölümü de klasik serüven, gerilim ve bilimkurgu öykülerini son derece gelişmiş görsel efektlerle perdeye getirdi. Bu filmler (Star Wars, Indiana Jones, Jaws)

izleyiciyi, özellikle de yaş ortalaması küçük bir kitleyi yeniden sinema salonlarına çekerek sinema tarihinin en yüksek gişe gelirlerini sağladı.

1980'lerde videonun yaygınlaşmasıyla birlikte "elektronik sinema" önem kazandı. Video pazarının yarattığı talep nedeniyle büyük şirketler kadar bağımsız küçük şirketler de film yapma olanağı buldu. Bunun bir yan etkisi olarak bağımsız yenilikçi sinema canlandı.

3. PROPAGANDA KAVRAMI,TANIMI VE TARİHÇESİ

3.1. Propaganda Kavramı

Propaganda kavramı insanın var olduğu, ilk insandan beri her yerde ve her zamanda karşımıza çıkan bir olgudur. İlk insanlarla birlikte propaganda olgusu da kendine has özellikler göstererek varlığını sürdürmüs, insanlığın ilerlemesi ve yeni teknolojilerin gelişmesiyle kendisini geliştirmiştir. Günümüzde propaganda artık insanoğlunun günlük hayatında her alana nüfuz etmiştir. Kitleleri veya bireyleri etkilemek için başvurulan propaganda, özellikle siyasal alanda sistemli ve etkili bir biçimde kullanılmaktadır. Bununla beraber insanların kendi aralarındaki iletişim süreçleri de bazı propaganda unsurlarını bünyesinde barındırabilir. Bu noktada denilebilir ki; propaganda insanların kendi aralarında iletişime geçtikleri dönemden itibaren kullanılmaya başlamıştır.

Kamuoyu kavramının ortaya çıkmasıyla birlikte propaganda da insan hayatındaki etkinliğini artırmış ve özellikle dışarıdan bir kaynak yoluyla insanların görüşlerini etkileme yolu olarak kendisini göstermiştir. Günümüzde özellikle kamuoyu oluşturmaya yönelik yapılan propaganda bireylere dışarıdan etkiye bulunarak fikir ve düşüncelerinde etkili olmayı amaçlamaktadır. Bu noktada kamuoyunu oluşturabilmenin iki yolu karşımıza çıkmaktadır; bunlardan birincisi yukarıda bahsedilen ve dışarıdan etki etme yoluyla kamuoyu oluşturmak, bir diğeri de kamuoyunun her türlü etkiden soyutlanarak organik şekilde kendisinin oluşturmasını sağlamaktır (Özsoy, 1998:5). Modern toplumlarda insanların düşüncelerine etki eden birçok faktör olduğu göz önüne alındığında, organik şekilde bir kamuoyu oluşması son derece zor gözükmektedir. Bu açıdan propaganda kavramının günlük hayatta birey ve toplum üzerindeki etkisi yadsınamaz.

Propaganda kavramına kelime anlamı açısından bakıldığında Latince “propagare” kökünden geldiğini ve bu kelimenin anlamının “dikilecek fidan” olarak karşılık bulduğu görülmektedir. Mecaz bir anlam taşıyan bu kelimenin daha çok gelecek kuşaklar, soy anlamında kullanıldığı da bilinmektedir. Bu kökten türeyen propagator genişletici, yayıcı anlamında kullanılmaktayken; propagatio yayma, dağıtma, çoğaltma anlamına gelmektedir (Kabaagaç, 1995:483).

3.2. Propagandanın Tanımı

Propagandanın mevcut birçok tanımı bulunmaktadır. Tanım açısından bu kadar çok çeşitlilik göstermesi kavramın ilikside bulunduğu disiplinlerin sayısı ile doğru orantılıdır. Özellikle siyaset, iletişim, sosyoloji disiplinleriyle son derece yakın ilikside bulunması tanımların fazla olmasının sebeplerindedir. Temel olarak ele aldığımızda propaganda tanımı: “Bir öğretiy, düşünce ya da inancı başkalarına tanıtmaya, benimsetmeye ve yayma amacıyla söz, yazı gibi yollarla gerçekleştirilen çalışmaya” (TDK Sözlük 1998:549) olarak karşımıza çıkmaktadır. Tanımdan da anlaşılacağı gibi propagandanın özünde belli bir etkilenme söz konusudur.

Propagandayı yapan ve propagandaya maruz kalan arasındaki bu etkileşim çalışmanın özellikleriyle belirlenmektedir. En temel noktada yapılan bu tanımlamanın yanı sıra propaganda kavramı birçok şekilde daha tanımlanabilmektedir. Toplulukları etkileme aracı olarak propaganda; onların duyguyu düşünce davranış ve hareketlerini etki altında tutabilmeyi amaçlamaktadır ve bu yönde yayınlanan bilgi, belge, doktrinler propagandanın temel araçları olarak karşımıza çıkmaktadır (Tarhan2004:36). En temel anlamda bir topluluğu veya bireyi etkileme amacıyla yapılan propaganda kendi içerisinde birçok türe ayrılmakla beraber her birindeki ortak nokta ise etkileşimdir.

Propaganda iletişim biliminde bir etkileşim süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal etkileşimin bir sonucu olarak meydana gelen propaganda, bireylerin çevrelerinden aldıkları mesajlar ve bu mesajların yönlendirilmesini ifade etmektedir. Propaganda belirli bir erek güdülenerek, bilinçli bir biçimde kişilerin tutum, davranış ve inançlarını değiştirmeye yönelik davranışlar olarak tanımlanabileceği gibi; iletişim açısından bakıldığında dinsel, düşünsel, toplumsal ve siyasal alanlarda düşünce aktarımında kullanılan ikna edici iletişim türü olarak da tanımlanabilir. Bir diğer yandan propaganda siyasal partilerin halkın beğenisini kazanma ve böylece oy oranını arttırma ya da yalnızca seçimi kazanma ereğiyle yaptıkları tanıtım, reklâm, etkileme ve yönlendirme etkinlikleridir (Güz 2002:286).

Bir diğer tanımlamayla propaganda, örgütlü inandırma etkinliği; çeşitli inandırıcı ya da ikna edici araçlarla fikirlerin ve değerlerin yayılması (Mutlu 2004:239) olarak gösterilebilir. Özellikle kitle iletişim araçlarının propaganda

sürecinde ki önemine vurgu yapan yapan bu tanımlama daha çok iletişim ve propaganda kavramlarının birbirlerini etkileme durumunu ortaya koymaktadır.

Sosyal bilimler açısından bakıldığında ise propaganda herhangi bir düşünceyi halka yaymak ve asılamak için çeşitli araçlardan yararlanılarak yapılan telkin olarak tanımlanmaktadır.

Propagandanın en genel tanımı ise bir fikrin her çeşit vasıttan istifade etmek suretiyle hedef kitleye telkin edilmesidir (Özsoy 1998:6). Bu tanımlamayla birlikte propaganda sürecinde her çeşit vasıtanın kullanılabileceği belirtilmiş ve bir fikrin belli bir kesime telkin edilmesi vurgulanmıştır. Propagandanın daha çok siyasal alanlarda etkinliğinin ortaya çıkarıldığı bir başka tanımlama ise tek taraflı olarak belli bir siyasi düşüncenin kabul ettirilmesi amacıyla belli verilere dayandırılarak hedef kitleye yönlendirilmesi (Aziz 2003:14) olarak ortaya konulabilir. Siyasi propagandanın insanları etkilemeye yönelik olan amacı diğer tanımlardaki etkileşim unsurunun bir yansımasıdır.

Bütün bu tanımlamalardan da anlaşılacağı gibi propaganda kavramı birçok alanda kullanılmakta ve her alanda kendine göre bir tanımı bulmaktadır. Temel noktalara bakıldığında ise propaganda kavramı içerisinde belli başlı noktalar göze çarpmaktadır. Bunların en başında belli bir fikri kabul ettirme çabası gelmektedir. Propagandanın temelinde, bu çabanın yanı sıra fikrin yayılması noktasında kullanılacak araçlar ve ulaşılması hedeflenen kitle kendisini göstermektedir. etkileşim kavramı ise propagandanın tanımlarındaki bir diğer esas noktadır. Propaganda kavramsal olarak, bireylerin ve grupların düşünce ve tutumlarını belirli araçları kullanarak propagandayı yapan tarafın istekleri ve beklentileri doğrultusunda değiştirme ve yönlendirme doğrultusundaki bilinçli davranışlarıdır (Özsoy1998:5). Bu açıdan yaklaşıldığında propaganda belirli bir grubun ya da bireyin kendi görüşlerini diğer grup ya da kişilere kabul ettirme çabasıdır.

Daha geniş bir yaklaşımla propaganda kavramı; belli çıkarları olan propagandacının, başkalarının düşünce ve kanaatlerini etkilemek amacıyla planlı bir şekilde ve önceden tasarlayarak ikna amaçlı faaliyetlerini kapsamaktadır (Bektaş 2002:20). Bu faaliyet doğrultusunda kavram içerisinde ikna yöntemleri ve kullanılan

araçların nitelikleri dâhil olmaktadır. Özellikle kitle iletişim araçlarının propaganda faaliyetleri noktasında etkin bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Kitle iletişim araçlarının kullanılması bağlamında propaganda kavramının içerisinde barındırdığı bir takım özelliklerin ortaya çıkması kaçınılmazdır, özellikle bir takım semboller, söz, hareket, jest, müzik ve diğer bir takım araçlar propagandanın kitle iletişim araçlarındaki kullanımını ve etkisini artırmaktadır.

Propaganda kavramının kitlelere ulaşma hedefi taşıması kitle iletişim araçlarıyla olan ilişkisinin önemini artırmaktadır. Yapısı gereği geniş kitlelere çok hızlı bir şekilde ulaşabilen kitle iletişim araçları da günümüzde en etkin propaganda araçları haline gelmişlerdir (Chomsky 2002:18). Neredeyse dünya üzerindeki bütün insanlara ulaşabilen kitle iletişim araçları propagandanın kendine has tekniklerini insanlara yansıtarak etkili olmaktadır.

Siyaset bilimi açısından ele alındığında ise propaganda kendine çok daha geniş kullanım alanları bulabilmektedir. Özellikle belli bir siyasi düşüncenin halk bazında yayılabilmesi için vazgeçilmez bir öneme sahip olan kavram, günümüz siyasetinde belirleyici rol oynamaktadır. Propaganda yaparken kullanılan yöntemler siyasal iletişimde seçim zamanlarında kullanılan seçim kampanyalarının yöntem ve tekniği ile propaganda olgu ve süreci karşılaştırılabilir. Her ikisinde de amaçları ve kullandıkları söylem açısından, arada bazı farkların olmasına karşılık, benzerlikler vardır.

Ancak bazı otoriter yönetim biçimlerinde siyasal iletişimin siyasal propagandaya dönüşme durumu söz konusudur. Günümüz siyasetinde propaganda yoluyla kitleleri etkilemek ve iktidara ulaşmak temel amaç olarak durmaktadır. Bu bağlamda siyasal propaganda siyasi bir kurum tarafından, hedeflenen kitlenin kendine karşı olan tutumunu etkilemek ve değiştirmek için uygulanan bir teknik içermektedir. Temel hedef, iktidarı ele geçirmek ve ele geçirilen iktidarı mümkün olduğunca kendinde tutmaktır. Bu noktada siyasal sistemlere göre farklı propaganda teknikleri geliştirilmektedir (Bektas 2002:221). Siyasal sistemin ne olduğu propagandanın tekniklerini, yoğunluğunu, aktarım biçimini ve kullandığı araçları da belirlemektedir. Gerek içerik, gerek biçim ve gerekse uygulama bakımından çeşitli biçimler alabilen propagandanın kuskusuz ki en önemli özelliği siyasal nitelik taşımasından kaynaklanmaktadır.

Her türlü siyasal yapı, kurum, normlar, roller etkileşimi ve yine her türlü siyasal kaynak ve değerlerin bir bileşeni olan siyasal sistemler, kendi iletişim örüntüsü içinde saptadıkları siyasaları planlı olarak gerçekleştirirken, buna ek olarak da, meşruiyet, düzen ve devamı sağlayabilmek için propaganda kaynaklarına başvurumaktadırlar (Armagan1999:421). Tarihsel süreç içerisinde birçok farklı propaganda teknikleri kullanılmış ve hepsi de halk üzerinde belli etkinliğe sahip olmuştur. Her ne kadar kullanılan teknikler özellikle teknolojik gelişmeler sonrasında çeşitlilik göstermiş olsa da temel amaç her zaman aynı kalmıştır. Propaganda, şartları değiştiremez, sadece bu şartlar altındaki inançları değiştirebilir; insanları inançlarını değiştirmeye zorlayamaz; fakat sadece, onları böyle yapmaya ikna edebilir.

3.3. Propaganda'nın Kısa Tarihçesi

3.3.1.Propagandanın Doğuş Süreci

İnsanların düşüncelerini belirlemek ve kendi düşünceleri doğrultusunda başkalarının görüşlerini yönlendirmek ihtiyacı insanoğlunun var olusundan beri süregelmiştir. Propagandanın tarihi yazılı tarihten daha eskidir ve konuşmanın gelişmesiyle birlikte başladığı kabul edilir. Özellikle iktidar mücadelesi verilen dönemlerde bu durum bir ihtiyaç haline almış, bu mücadele içerisinde bulunan birey ya da gruplar propagandayı etkin bir biçimde kullanmaya çalışmıştır. Grup halinde yaşamaya başlayan insanlar arasında kendiliğinden ortaya çıkan liderlik olgusu bireyler arası mücadeleleri beraberinde getirmiş ve bu yolda propagandanın ilk örnekleri verilmeye başlanmıştır. Topluluk halinde yaşamaya başlanmasıyla birlikte insanlar, kendi aralarında is bölümü yapmışlardır. Liderlik sorunu da is bölümünün bir sonucu olarak kendini göstermeye başlamış ve grubu kimin idare edeceği bir sorun olarak belirlemiştir. Etrafında en fazla yandaşı olan grup liderliğini de eline geçirmeye başlamış ve yandaş bulmak için de ilk propaganda örnekleri sergilenmeye başlanmıştır (Özsoy 1998:23). Her ne kadar bu dönemde yapılan propaganda belli tekniklere dayanan ve sistematik bir özellik göstermese de temel amaçları bakımından tarihteki ilk propaganda çalışmaları olarak gösterilebilir.

3.3.2.Eski Yunan ve Roma Dönemi

Eski Yunan medeniyetinde sistematik propaganda çalışmalarının ilk örneklerini görebiliriz. Özellikle Yunan site devletlerinde ve Roma medeniyetlerinde

bu çerçevede yapılan etkinlikler söz konusudur (Bektas 2000:145). Propaganda amaçlı faaliyetler bu medeniyetlerde kendisini etkin bir biçimde göstermiş ve iktidara ulaşma yolunda önemli bir etkiye sahip olmuştur. Şiir, felsefe ve tiyatro sanatlarının çok yaygın olarak uygulanması Eski Yunan'da dilin önemini de arttırmış ve günlük yaşamın bir parçası olan siyasi gelimseler de bu sanat dallarının birer konusu olarak yerini almıştır. Filozoflar ve hitabeti güçlü insanlar bu tür gösterilerde halk üzerinde etkilerini kullanarak propagandanın sistemli bir şekilde gelişmesine öncü olmuşlardır.

Eski Yunan şehirlerinde vatandaşlar özellikle pazar yerlerinde toplanırlar, devlet işlerini ve siyasi gelişmeleri aralarında tartışırlardı. Bu toplanma yerlerinde hitabı güçlü kişiler toplulukları etkilemek ve onları kendi tarafına çekebilmek amacıyla onlara seslenirler ve bir anlamda propaganda yaparlardı. Eski Yunan'da propaganda sözlü ifadeler ve topluluklara hitap etme yoluyla gerçekleşmekteydi (Özsoy 1998:23). Hitabet sanatını etkili kullanan siyasetçiler Yunan medeniyetinde halkı etkilemek için birbirleriyle yarışmış ve bu konuda başarılı olanlar siyasi hayatlarında da önemli noktalara gelmiştir.

Bu devirde Yunan dili en önemli propaganda aracı haline gelmiş ve sofist denilen gezici öğretmenler hitabeti halkı etkileme aracı olarak kullanma tekniklerinin en iyi uygulayıcıları olmuştur. Eski Roma'da ise propaganda daha sistemli ve planlı bir şekilde uygulanmıştır.

En çok arenalarda insanları coşturmak ve belirli bir tarafı desteklemelerini sağlamak amacıyla kullanılan propaganda halk üzerinde çok etkili olmuştur. Çiçero gibi hatiplerin siyasi hayattaki etkisi bu dönemde ileri dereceye ulaşmıştı. Neron bu amaçla 5000 kişiden oluşan bir teşkilat kurmuş ve Hıristiyanların katledilmesi için halktan etkili destek sağlanması amacıyla bu teşkilatı kullanmıştır. Bunun yanı sıra Eski Yunan medeniyetinin Roma medeniyetini etkilemesiyle halka hitap etmek de kullanılan diğer bir propaganda tekniğiydi. Ayrıca Roma İmparatorluğunda teşkilatlanmış ve merkezileştirilmiş bir haber alma sistemi ve özellikle ticari amaçlı reklam ve ilan sistemi de mevcuttu (Özsoy1998:24).

Özellikle Roma'da eyaletleri birbirine bağlayan yolların etkin bir biçimde kullanılması haberlerin aktarılması için son derece önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca

Roma İmparatorluğu kendi varlığını ve gücünü sürdürebilmek için propaganda tekniklerini kullanarak kendisine bir imaj yaratmış ve bu imaj özellikle barbar kavimler arasında son derece etkili olmuştur. Savaştan dönen askerler için düzenlenen karşılama törenleri, büyük şehirlerin imarında kullanılan heykeller ve devasa su kanalları da birer propaganda tekniği olarak Roma'nın erişilmezliğini simgelemiştir. Sezar'ın madeni para basarak imparatorluğun büyük bir bölümüne dağıtması ilk kitlesel propaganda aracı olarak kabul edilebilir (Bektas 2002:71). Sezar'ın uyguladığı propaganda teknikleri kendisinden sonra gelen imparatorlar tarafından da uygulanmış ve imparatorlukların bağımsızlık sembolü haline gelmiştir. Mısır'daki Piramitler, Roma'nın Lejyonlarında düzen ve gösterişlilik, Kuzey Amerika'daki kabilelerin totemlerle süslü ağaçtan sütunları, bu topluluklardaki liderliklerin güçlü görünmelerini pekiştirmek, topluluk üyelerinin aidiyet duygusunu güçlendirmek için kullanılmış propaganda düzenekleriydi.

3.3.3. Ortaçağ'daki Gelişimi ve Napolyon Dönemi

İlerleyen dönemlerde propagandanın etkin kullanımı Ortaçağ'da Kilise tarafından sergilenmiş ve insanlar dini konularda yönlendirilmeye başlanmıştır. 1622 yılında Papa XV. Gregory, Protestan Reform Hareketi'nin etkilerine karşı mücadele edebilmek ve Kilise kurumunun saygınlığını arttırmak için Sacra Congregatio de Propaganda Fide (İnancı Yayma Cemaati)'ni kurdu. Roma Katolik Kilisesi'nin resmi bir organı olan bu kuruluş Katolik kilisesinin inancını yaymakla görevlendirildi (Atabek 2003:6). Propaganda amaçlı bir örgütün kilise tarafından kurulması da propagandaya olumsuz bir anlam yüklemesine neden olmuştur. Hıristiyan ülkelerdeki etkinliğinin yanı sıra Ortaçağ'da yenedünya olarak adlandırılan Amerika kıtası halkları üzerinde de belli yönlendirilmeler propaganda yoluyla yapılmış ve bu çabalar son derece etkili olmuştur. Napolyon da önderleri sevdiren, büyük adamları tanrılaştıran yolların bilincindeydi ve bir hükümetin her şeyden önce kamuoyunun onayını sağlamaya çalışması gerektiğini söyledi ifade etmekteydi: "*Haklı olanı anlamak için, iyi olanı yapmak yetmez, bir de yönetilenlerin buna inanmaları gerekir. Güç, kamuoyuna dayanır. Hükümet dediğimiz şey nedir? Kamuoyunu kendinden yana çekememişse, hiçbir şey.*" (Bektas 2000:148-149). Napolyon propaganda tekniklerini çok etkili ve sistematik bir biçimde kullanmış ve ilk olarak gazeteyi propaganda aracı olarak görmüştür. Bu amaçla Moniteur Universel adlı

gazetesi vasıtasıyla askeri ve siyasi amaçlarla propaganda yapmaya başlamıştır. Napolyon kazandığı zaferleri ve siyasi görüşlerini bu vasıtayla halka duyurmuş ve son derece etkili olmuştur (Özsoy 1998:49). İstila ettiği ülkelerde de propagandayı yaygın olarak kullanan Napolyon, İtalya’da ve Osmanlı topraklarında toplumu lehine çevirmiştir. 19. yy. basına dek propaganda, bir propagandacı tarafından edilgen kişiler üzerinde uygulanırken, 1789 Fransız Devrimi ile birlikte bu etkileyen/etkilenen ilişkisinde ortaya çıkan değişme sonucunda, propaganda “propagandacının amacı” ile etkilenmek istenen kişinin “gereksinimi” arasındaki çakışmanın bir sonucu olmaya başlamıştır. Propaganda daha sonraki dönemlerde ulusların özgürlük savaşları ve bağımsızlık mücadelelerinde büyük rol oynamıştır. 19. yy baslarında Yunan, Sırp ve Bulgar ayaklanmaları ve Faşizm, Nazizm ve Bolşevik İhtilalının her biri kapsamlı birer propaganda ürünü sonucu ortaya çıkmıştır (Özsoy 1998:51). Sistematik biçimde propaganda yöntemleri ise özellikle 19. yüzyıl ortalarında kendisini gösteren iki temel olayla birlikte genişlemiştir. Bir yandan gerek yapı, gerekse de anlayış bakımından ulusların ortaya çıkması, diğer bir yandan da nüfus ve konut alanındaki devrim bu süreçte etkin olmuştur. Nüfusun kentlerde yoğunlaşmasıyla birlikte yaşanan önce sanayi devrimi sonra nüfus yoğunlaşması ve beraberinde getirdiği teknolojik devrimler hem propaganda tekniklerini etkin hale getirmiş hem de halk kitlelerini propagandaya daha açık kılmıştır. Bu süreçte etkili olan gelişmeler ise basılı yayının yayılması, mikrofonla beraber sözün yayılması ve görüntünün yayılması olarak sıralanabilir.

3.3.4. I. ve II. Dünya Savaşı Dönemi

20. yüzyıla gelindiğinde propaganda etkinliğinin çok daha büyük kitleler üzerinde kullanılabileceği çalimsalar başlatılmıştı. Bu dönemde propaganda üzerine kavramsal çalimsalar yoğunlaşmıştır. Farklı bilim dalları propagandaya farklı bakış açılarıyla yaklaşmış ve bilimsel araştırmalar propaganda kavramının daha geniş bir bakış açısıyla ele alınmasına olanak vermiştir (Bektas, 2002:17). Bunun yanı sıra Sanayi Devrimi’nin getirdiği koşullarda propagandanın özellikle kullanılış tekniği üzerinde oldukça etkili sonuçlar doğurmuş ve kitlesel propaganda daha hızlı ve kolay bir şekilde uygulanabilmiştir. Propaganda doktrininin oluşmasında asıl etkiyi yapan Lenin olmuştur. Lenin 1902’deki “Ne Yapmalı” adlı kitabında bunun devrimci değerini anlatmıştı. Stalin, 1910 yılına kadar yoğun bir şekilde propaganda bürosunu

yönetmekteydi. 1917 Ekim Devrimi başarısından sonra enformasyonu ve iletişim araçlarını da kontrol altına alan Ajitasyon ve Propaganda Departmanı kurulmuştu (Akarcalı 2003:202). Lenin propagandayı başarılı bir şekilde kullanarak bir devrim gerçekleştirmiş ve bunun sonucunda da Sovyetler Birliği'ni kurmuştur. Biraz da bu gelişmelerin bir sonucu olarak tarihsel süreç içerisinde gelişen Dünya savaşları da propagandanın etkinliğini bir kademe daha artırmış ve artık özellikle siyasi sistemler içerisinde propaganda vazgeçilmez bir unsur olarak yerini sağlamlaştırmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nda propaganda teknikleri özellikle basılı broşürler aracılığıyla Almanya, Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere ve Fransa gibi ülkeler tarafından kullanılmış ancak o dönemki teknolojinin sınırlılıkları propagandanın etkisini de bir nebze sınırlandırmıştır. Fakat propagandanın bu tür sınırlamalara rağmen savaşın kaderi açısından ne derece önemli olduğu ülkeler tarafından kavranmıştır.

Propagandanın etki ve önemini en belirgin biçimde ortaya koyan ilk örnek Birinci Dünya Savaşı olmuştur. Savaşın baslarında hiçbir ülkenin belli merkezden yönetilen bir propaganda teşkilatı yokken savaş sürecinde elde edilen tecrübelerle birlikte karşılaşılan zorunluluklar sonucunda bütün ülkeler bir şekilde propaganda teşkilatlarını kurmaya başlamışlardır. Propaganda bir araç olarak ilk defa bu savaşla birlikte kullanılmaya başlanmıştır.

Diğer bir bakış açısıyla Birinci Dünya Savaşı propagandanın gücünü kanıtlamıştır, iki dünya savaşı arası dönemde yaşanan barış yıllarında ise propaganda bir hükmetme yöntemi olarak kullanılmaya başlanmış ve İkinci Dünya Savaşına doğru propaganda stratejileri radyonun uluslararasılaşmasına yön vermiştir. İkinci Dünya Savaşıyla birlikte teknolojik gelişmeler de belli bir noktaya ulaştığı için propaganda teknikleri de değişmiş ve artık doğru ve yanlış bilgiler vermek üzere radyo vericileri aracılığıyla hem kendi toplumlarına hem de düşman ülkelerdeki topluluklara ulaşılmıştır. Bu dönemde propaganda özellikle müttefik kazanmak, savaş sırasında tarafsızlığını ilan eden ülkelerle ilişkileri canlı ve iyi tutmak bu ülkelerin gözünde düşman ülkelerin itibarını zedelemek ve onu zayıf düşürmek amacıyla kullanılmıştır. savaş sürecinde propaganda silahlı kuvvetlerle beraber ülkelerin savaş kazanmalarında oldukça etkili olmuş ve bazı durumlarda onlardan daha önemli roller oynamıştır. İngilizler, BBC yayınları yoluyla Alman halkına

ulaşmaya çalışmış ve özellikle savaşın sonlarına doğru son derece etkili olmuştur.Buna karşılık tarihte propagandaya esas damgasını vuran kişi kuskusuz Adolf Hitler'dir. Hitler ve onun Propaganda Bakanı Joseph Goebbels sayesinde propaganda,kendine özgü yasaları olan bir sanat haline gelmiştir. Almanlar kendi halklarının moralini yüksek tutabilmek için yayınlar yapmış ve bu konuyla ilgili görevlendirmeleri en st düzeyde tutmuşlardır. Goebbels ve Hitler'in düzenli konuşmaları bu noktada son derece etkin olmuştur (Akarcalı 2003:98). Hitler Almanya'sında propaganda diğer savaş silahlarıyla es değerde görülmüş ve üzerinde son derece önemle durulmuştur. Hitler,ideolojisini anlatmak ve kamuoyu tarafından kabul görebilmek için etkin bir yöntem kullanmış, bakanlık düzeyinde propaganda faaliyetleri yrtmştir. Goebbels bu konuda çok sistematik bir biçimde, propaganda için özel eğitilmış elemanlardan kurulu bir ekiple çalışmış ve çoğu kez yüz yüze ve ağırlıklı olarak da radyoyu kullanarak propaganda faaliyetlerini yrtmştir Almanlar kendi halklarına yönelik propagandanın yanı sıra diğer ülkelere yönelik propagandayı da etkin bir biçimde kullandılar. Eğer bir ülkeye saldırı olacaksa, etkili kişiler kime rüşvet verilebileceğini araştırdılar ve Alman ajanları bunları başarıyla uyguladılar. Temel olarak su söylenebilir ki, devlet tarafından yapılan propaganda sistemli bir şekilde uygulanır ve kararlılık sağlanırsa halk üzerinde çok büyük etkiler yaratabilir. Hitler rneği bu durumu gözler önüne sermektedir.

3.3.5 Soğuk Savaş Dönemi

Her ne kadar Naziler propagandayı etkili bir biçimde kullanmış olsa da propagandanın ne kadar önemli bir araç olduğunu çok daha önce 1902'de Lenin anlamıştı. Yayınladığı "Ne Yapmalı" isimli kitabında Lenin devrim açısından propagandanın ne kadar önemli bir araç olduğunu ayrıntılarıyla anlatmıştır.

Sovyet Rusya'nın Avrupa'nın doğusundaki ülkeleri egemenliği altına alması sürecinde de kendini hissettiren propaganda faaliyetleri demir perde ülkelerinin yönetimleri açısından hayati bir noktada yer edinmiş, buna karsın Demokratik lkeler olarak nitelendirilen karşıt gruptaki ülkelerin de karsı propaganda faaliyetleri hız kazanmıştır. Bu sürecin sonucunda demir perde ülkeleri bir bir dağılma sürecine girmiş, en sonunda Sovyet Rusya'nın da dağılmasıyla birlikte dünya yeni bir düzenle karsı karsıya kalmıştır. Bu noktada propaganda faaliyetlerinin etkisi de son derece önemli bir konumdadır. Küreselleşme rzēarıyla

birlikte artık propaganda faaliyetleri toplumsal kültür yayılımını kendine hedef edinmiş, bu doğrultuda da en büyük yardımı kitle iletişim araçlarından almıştır. Birinci ve İkinci Dünya savaşları sonrasında uzun yıllar devam eden Soğuk savaş döneminde propaganda daha çok karşıt ülkelerin bireylerine uygulanan ve olumsuz anlamlar taşıyan bir teknik halini almıştır.

Sovyetler Birliği propaganda yaparken bazı temel teknikler üzerinde yoğunlaşmışlardır. Bunlar sırasıyla sinema, miting, afis, radyo olarak sıralanabilir. Özellikle belgesel filmler ve Sovyet anlayışını içeren öğelerle süslü tanıtım filmleriyle cahil olarak görülen halk bilinçlendirilmeye çalışılmıştır. (Akarcalı 2003:216). Ayrıca Stalin döneminde çok yoğun ve sert propaganda teknikleri kullanılmış ve halkın Sovyet sisteminin bir dilsisi olduğu üzerinde durulmuştur. İki kutuplu dünya düzeninde Sovyet propagandasına karşı Amerika Birleşik Devletleri de karşı propaganda sistemini geliştirmiş ve mücadele içerisinde kendisine yer bulmuştur. Özellikle Hollywood filmlerini kullanarak halk üzerinde etkinlik kurmaya çalışan Amerika Birleşik Devletleri, bu noktada Sovyetlere oranla daha büyük ve küresel kitlelere ulaşmış ve insanları etkilemeyi başarmıştır. Bu dönemde teknoloji, etkin bir propaganda yardımcısı olarak görülmüştür. Bu dönemde yaşanan iki önemli savaş, değişik propaganda stratejilerinin uygulanmasına sahne olmuştur. İlki 1950-1953 yılları arasında gerçekleşen Kore Savaşı'dır. Kuzey Kore ve Güney Kore arasındaki savaş, Amerika ve müttefiklerinin, daha sonra da Çin Halk Cumhuriyeti'nin müdahalesiyle uluslar arası bir boyut kazanmıştır. Öncekilerden farklı olarak, bu propaganda savaşı dünya kamuoyu arenasında gerçekleşiyordu ve izleyici kitlesini komünizm ve kapitalizm arasında kesin ideolojik çizgilerle ayrılmış iki kamp oluşturuyordu (Bektas 2002:174). ABD önderliğindeki Batı ülkeleri ve Sovyetler Birliği liderliğindeki Komünist Blok arasında o dönemde yoğun propaganda savaşı yaşanıyordu. Bu nedenle, basının Kore Savaşı'na yaklaşımı da bu durumdan etkilendi. savaş süresince her gelimse hatta esir değiş tokuşları bile taraflar için birer propaganda konusu olarak kullanılmıştır (Bektas 2002:174). Bunun yanında bu savaş sonrasında literatüre propaganda ile eşanlamli kullanılacak yeni bir sözcük girmiştir: Beyin Yıkama. Baskı ve şiddet uygulanarak düşmanı dost haline dönüştürme olarak günümüzde bilinen bu yöntem, Kore Savaşı'nda en ağır sekliyle uygulanmıştır. O dönemde herkes, Kore savaşları sırasında Komünistlerin eline düşenlerin, gerçekten birtakım olağanüstü ve tüyler ürpertici gizli metotlara hedef

olduğuna inanmaya başlamıştı. Beyin yıkama kelimesiyle kastedilen aslında, Çinliler tarafından yüzyıllardan beri kullanılan sistemli, tutarlı ve psikolojik metotlardan akıllıca yararlanılan bir metottu. Bu metotlardan ayrıca arlık Rusya'sı siyasi polisi de yararlanılmaktaydı. Bir diğer Soğuk savaş dönemi savaşı ise Vietnam Savaşı'dır. Bu savaş, 1955-1975 yılları arasında Kuzey ve Güney Vietnam ve müttefikleri arasında yaşanmıştır. Gerek Sovyetler Birliği gerekse Çin Halk Cumhuriyeti, Kuzey ve Güney Vietnam arasındaki çatışmayı birbiri aleyhine propaganda yapmak ve kendi ulusal çıkarlarını savunmak için kullandılar. Vietnam Savaşı, medyanın, özellikle de televizyonun savaş zamanında kamuoyunu oluşturma ve etkileme ulusal konsensüs sağlama gücünü göstermiştir. "Soğuk savaş" ideolojisinin de etkisiyle önceleri Vietnam Savaşı'nı destekleyen Amerikan Basını, savaşın seyrini değiştiren Tet saldırısından sonra yavaş yavaş tavır değiştirerek, savaş karştı bir politika izlemiştir. Bunun yanında basın ve kamuoyu arasında bilgilenme konusunda tam bir güven bunalımı yaşanmıştır. Vietnam Savaşı'nda Amerika Birleşik Devletleri kendi halkına yönelik propagandayı teknolojik desteklerle sunmuş ve belli ölçüde başarılı olmuştur. Ancak savaşın kaçınılmaz sonucunu değiştirememiştir. Vietnam Savaşı basının desteği alınmadan, bir savaş kazanmanın zorluğunu hatta imkânsızlığını daha iyi kanıtlamıştır. Bu nedenle Amerika Birleşik Devletleri yönetimi, gelecekte Amerika'nın katılacağı savaşlarda basını cepheden uzak tutmak ve enformasyon akısını sınırlandırmak yoluna gittiler. Bunun en ilginç örneği Körfez Savaşı'nda yasandı (Mutlu 2003:193). İlerleyen dönemlerde dünya soğuk savaş dönemini bitirmiş ve 1990'lı yıllarla birlikte yeni propaganda teknikleri kendisini göstermeye başlamıştır.

3.4. Propagandanın Özellikleri

Etkili bir propaganda yapabilmek için propagandacının bir takım özellikleri yerine getirebilmesi gerekir; bunlar su şekilde sıralanabilir (Tarhan 2004:55):

İlk olarak propaganda dikkat çekici olmalıdır. Hedef kitlenin yapılan propagandadan istenilen şekilde etkilenebilmesi ve amaçlanan sonuca ulaşılabilmesi için kitlenin ilgisi iyi tespit edilmeli ve buna göre bir propaganda tarzı belirlenmelidir. Dikkat çekici bir propaganda yapabilmek için propagandanın sade ve kısa olması önemlidir, uzun ve anlaşılmaz cümlelerle kurulan bir propagandanın anlaşılması zorlaşır ve hedef kitlenin dikkati tam olarak toplanamaz. Ayrıca hedef

kitlenin sosyal düzeyi ve inançları da bu noktada göz önünde bulundurulmalıdır. Bu açıdan propaganda yapan kişinin hedefini ve amacını tam olarak belirlemesi gerekir (Özsoy 1998:95). Etkili propagandanın bir diğer özelliği ise beden dilinin etkili kullanılmasıdır. Ağızdan yapılan propaganda her zaman için daha etkilidir. Kitle iletişim araçlarının avantajlarıyla birlikte ses tonunun ve beden dilinin uygun kullanılması propagandacının inandırıcı ve etkili olmasını sağlar. Hedef kitle karşısındaki duruşu ve hitabet şekli propagandanın amacına ulaşması yolunda son derece önemli bir özelliktir. Propagandacı görevi gereği karşısındakine (propagandaya maruz kalan kişiye) nazik ve etkileyici bir dil kullanmalıdır.

İlgi uyandırıcı nitelikte olması propagandanın bir diğer özelliğidir. İnsanlar ilgilerini çeken konulara daha çok eğilim gösterirler. Propagandacı öncelikle hedef kitlesinin ilgi duyduğu konuları çok iyi belirlemeli ve stratejisini bu noktada oluşturmalıdır. doğru tespitler propaganda faaliyetinin başarısını olumlu yönde etkileyecektir. Algılanması için propaganda kitlenin ilgi ve dikkatini çeken bir nitelikte olmalıdır aksi takdirde başarılı olabilmesi son derece zordur (Akarcalı 2003:66). Propagandanın diğer bir özelliği istek uyandırıcı nitelikte olması gerekliliğidir. Zor ikna edilebilecek hedef kitlelere öncelikle onların neye istekli oldukları tespit edilerek yaklaşılmalıdır. İstek uyandırıcı propaganda özellikle reklâmcılık alanında sıklıkla kullanılmaktadır. Bilgiler ve görsel öğeler bir arada kullanılarak kitlenin üzerinde propagandası yapılan konuya yönelik bir istek uyandırılır ve kitlenin bu yönde harekete geçmesi sağlanır. Propaganda tekniği uygulanırken göz ardı edilmemesi gereken bir diğer özellik ise halkın gözünde evrensel değerlerin kabul edildiğini vurgulamak olacaktır. Özellikle konuşma, yazma, toplantı, gösteri, din ve vicdan özgürlüklerine vurgu yapmak hedef kitle üzerinde inandırıcı ve ikna edici bir etki bırakacaktır (Tarhan 2004:56). Propagandanın etkili olmasında başkalarıyla ilişkisi kurarken toplumsal gereksinmelere ve grup normlarına uygun amaçların belirlenmesi son derece önemlidir. Mesajlar grup normlarına ve karşısındaki kişinin inançlarına göre düzenlenmelidir.

Etkin bir propaganda uygulamasının nasıl olması gerektiği konusunda birçok sınıflandırma mevcuttur. Temelde ise etkin bir propaganda hizmet ettiği

siyasanın lehinde davranış değişikliği yaratabildiği ölçüde etkin sayılır. Bu anlayışa göre etkin bir propaganda için (aktaran Oskay 2000:270):

1. Propaganda dikkati sağlamış olmalıdır.

2. Kitlelerin güveni sağlanmış olmalıdır.

3. Kitlelerin eğilimleri göz önünde tutulmalı ve propagandanın yaratmak istediği değişiklikler, kitlelerin içinde bulunduğu anda beslediği umut ve beklentiler karşısında bile hoş görünen alternatifler olarak sunulmuş olmalıdır.

4. Kitlelerin içinde bulunduğu ortam, beklenti yapısındaki değişimin gerektireceği eylem yönünde harekete geçmeye elverişli olmalıdır.

Propagandacının bu aşamaları kullanırken dikkat etmesi gereken bir diğer önemli nokta ise yaptığı işin propaganda olduğunu hissettirmemektir. Propagandanın en başarılısı, verilmek istenen mesajın propaganda olduğu izlenimini oluşturmadan yapılabilenidir.

3.5. Propagandanın Teknikleri

Propaganda kavramının 1. Dünya Savaşı sonrası önemi anlaşılınca kavrama olan ilgi de büyümüş ve iki dünya savaşı arasındaki dönemde çeşitli propaganda teknikleri geliştirilmiştir. Amerika Birleşik Devletleri, 1. Dünya Savaşı sırasında son derece etkin olarak kullandığı propaganda tekniklerinin kendisine karşı kullanılabileceğinden endişe duymuş ve buna karşı önlemler almak istemiştir. Bu amaçla, 1937 yılında Columbia Üniversitesi profesörlerinden Clyde R. Miller tarafından Propaganda Analizi Enstitüsü kuruldu. Daha çok Almanya'da Nazi propagandası ve Amerika'ya yönelik olası etkileri üzerine yoğunlaşan enstitüde özellikle savaş yıllarında örgencilerin propagandayı tanıyıp reddedebilmeleri için, eğitim amaçlı genel ilkeler saptanarak birçok inceleme yapılmıştır. Bu enstitünün en ünlü yayını, Alfred McClung Lee ve Elizabeth Briant Lee tarafından derlenen The Fine Art Of Propaganda (Propagandanın Güzel Sanatı) isimli eserdir. Bu eserde propaganda teknikleri üzerine yeni yaklaşımlar ele alınmış ve yedi teknik üzerinde durulmuştur. Bunlar (Bektas 2002:149);

- Ad takma (name calling): Genel olarak sevilmeyen bir etiketin kullanımı. Örneğin ad takmanın iki güncel ifadesi ‘terörist ve terörizm’ dir.
- Gösterişli genelleme (glittering generality): Genel olarak ‘iyi’ kabul edilen bir deyim kullanma. Bu tür genelleme kullanımı o kadar yaygındır ki, bu nedenle güçlkle farkına varılır. Gösterişli genelleme siyasette de kolaylıkla kullanılabilir. Örneğin, bir yasa tasarısını “çalışma hakkı yasası” olarak nitelemek bunu kanun haline getirtmenin etkin yolu olabilir.
- Transfer: Genel olarak saygı duyulan sembolleri kullanma. Transfer çağrışım süreciyle isler. Yani “çağrışım yoluyla hayranlık” duyurmayı amaçlar. Transfer bazen iki insanın yalnızca birlikte görünmesiyle de meydana gelebilir. Önemli bir kişi ile çektirilen bir resim, film ya da video bandı aracılığıyla büyük kitlelere kolayca ulaşılır ve etkinlik sağlanır.
- Tanıklık (testimonial): Saygın kişilerin desteğini kullanma. Tanıklık reklâmcılık ve politik kampanyalarda en çok kullanılır. Ünlü saygın kişinin desteği propagandaya etkinlik sağlar.
- Halktan biri (plain folks): İzleyicilerle aynı gruptan olan bir bireyin ortalama bir kişi olduğunu vurgulamak. Özellikle siyasette sık sık propagandası yapılan kişilerin de aslında “halktan biri” olduğunu ve birçok şeyi ortalama insanlarla paylaştıkları yaklaşımı kullanılır. Seçim dönemlerinde çok sık rastlanılan bir uygulamadır.
- Kağıt derme (card stacking): Tamamen inandırıcı bir tezi ortaya çıkartmak için en yararlı olacak olgu ve fikirleri seçmek. Bir anlamda kağıt derme, bir düşünce, program, kişi ya da bir ürünün en iyisi ya da en kötüsü olduğunu ortaya koymak amacıyla gerçeklerin ya da yalanların, mantıklı veya mantıksız ifadelerin seçimi ve kullanımını kapsar.
- Herkes yapıyor (band vagon): Evrensel destek temasının vurgulanması. Bir şeyi herkesin yaptığını ifade edilmesidir. Propagandacı, herkesin kabul ettiği bir şeyi kalabalığı izlemek için hedefin de kabul etmesi gerektiğini vurgular.

Enstitü 1941 Ekim’i sonlarında Amerika Birleşik Devletleri’nin kısa süre içerisinde savaşa gireceği belli olunca faaliyetine son verdi ve bir daha yeniden canlandırılmadı.

3.6. Propaganda Türleri

Propaganda türleri, propagandanın faaliyet gösterdiği alanlara göre değişiklik göstermektedir. Genel anlamda bakıldığında belli başlı tasnifler yapılabilir. Bunun için propaganda çeşitli tasniflere ayrılarak değerlendirilmelidir. Buna göre öncelikle siyasi propagandanın faaliyet gösterdiği alan bakımından bir tasnif mümkündür:

3.6.1. İç ve Dış Propaganda

Sahası bakımından propaganda, iç ve dış olarak ikiye ayrılmaktadır. dış propaganda, genellikle devletin etkin olduğu bir propaganda türüdür. Devletin belli bir durusu ve politikası vardır. İktidara gelen parti hangi siyasi görüşte olursa olsun devlet politikasındaki temel noktalar sabit kalır. Bu noktada dış propaganda faaliyetleri devletin politik durusuna göre ve belirli bir stratejiye göre sekilenir. dış propaganda daha ağır baslı ve resmidir (Özsoy 1998:16). Siyasal alan içerisinde değerlendirilen bu tür propaganda genellikle siyasi, kültürel ve ekonomik alanlarda yapılmaktadır. Bu tür propagandada belli bir amaç vardır ve bu amaç ulusal çıkarlar doğrultusunda şekillenmiştir. Hedef genellikle iliksi içerisinde bulunan diğer ülkelerdir.

İç propaganda ise daha çok ülke içindeki iktidar mücadelesi alanında kendisini göstermektedir. Demokratik ülkelerde iktidara sahip olan partiler seçim döneminde iyi iç propaganda yapan partilerdir. Kendi programlarını halka ne kadar iyi anlatabilirlerse seçimlerdeki şansları o derece artmaktadır. İktidara geldikten sonra da iç propaganda faaliyetleri devam etmektedir. Hükümetin icraatları ve yapacağı çalimsalar halka anlatılır ve bu noktada desteğin sürdürülmesi amaçlanmaktadır. İç propaganda da en fazla kullanılan araç basındır. Basın aracılığıyla daha geniş halk kitlelerine ulaşılmakta ve icraatlar daha rahat anlatılmaktadır.

3.6.2. Genel, Sınırlı ve Ferdi Propaganda

Kapsam bakımından propaganda genel propaganda, sınırlı propaganda ve ferdi propaganda olmak üzere üçe ayrılır. Genel propaganda, geniş halk kitlelerine etki etmek amacıyla yapılan propaganda türüdür. Sınırlı propaganda ise bir ülkedeki

belli bir bölgeyi hedef alan propaganda türüdür. Sınırlı bir bölgedeki hoşnutsuzluğu gidermek amacıyla yapılmaktadır. Ferdi propaganda ise daha önceden belirlenen kişilere yapılır. Genellikle dış alanda yapılan bir propaganda türüdür. Genellikle diplomatlar tarafından ülke çıkarları doğrultusunda yapılan bir faaliyettir (Özsoy 2000:19).

Bütün bu propaganda türlerinde temel amaç ülke çıkarlarını gözetmek ve belirli bir amaç doğrultusunda karşı tarafta daha önceden hedeflenen birey, grup ya da toplumların görüşlerini değiştirmektedir.

3.6.3. Siyasi, Ekonomik, Kültürel, Askeri Propaganda

Konusu bakımından propaganda türleri ise siyasi propaganda, ekonomik propaganda, kültürel propaganda ve askeri propaganda olarak tasniflendirilir. Siyasi propaganda devletlerin örgütlenmeye başlamasıyla birlikte kendisini gösteren bir faaliyettir. İlk devletin kuruluşundan bu yana siyasi propaganda faaliyetleri devlet yapılanması içerisinde kendisini göstermiştir. Genellikle belli bir devlet anlayışı söz konusudur ve propaganda faaliyeti bu görüşü yaymak doğrultusunda çalışmaktadır. Siyasi rejimlerin sahip olduğu ideolojilerini yayma amacı da siyasal ideoloji propaganda kavramının doğmasına yol açmıştır. İnsan ruhundaki bütün unsurları istismar eden, hareket halindeki siyasetin ifadesi olan istilacı ve inanç değiştirici bir arzu ile çalışan bu propaganda ideolojik bir renk taşımaktadır. İhtilallarda ve savaşlarda ideolojik propagandanın ne kadar önem kazandığının örneklerini tarihte görmekteyiz. 1789 Büyük Fransız Devrimiyle başlayan ideolojik propaganda savası Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarında ve bu savaşlardan önce de bol bol kullanılmıştır. Siyasi propaganda türleri ikinci dünya savası öncesi ve sırasında yaşanan Hitler türü propaganda ve Rusya'da yaşanan 1917 devrimi öncesi ve devamında uygulanan Lenin türü propaganda olarak temel iki noktada toparlanabilir. Özellikle İkinci Dünya Savası sırasında yaşanan Hitler türü propaganda Alman halkı üzerinde son derece etkili olmuş ve sonuçları tüm dünyayı etkilemiştir. Goebbels ve Hitlerin propaganda çalışmaları propagandayı kendine özgü yasaları olan bir sanat haline getirmiştir. savaş sırasında Nazi Almanya'sında özellikle radyo etkin bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. savaş ile ilgili kararların ve Nazi Ordusu lehine olan gelişmelerin duyurulması halkın moralini yüksek tuttuğundan Hitler

tarafından yoğun olarak kullanılmıştır. Ayrıca Hitler bizzat radyo aracılığıyla halka sıkça seslenmiştir.

Buna göre Hitler tarzı propagandada öncelikle propagandacı olaylar ve kamuoyu hakkında bilgi sahibi olmalıdır. Propaganda, sadece tek bir merkez tarafından planlanmalı ve uygulanmalıdır; diğer yandan propaganda, düşmanın politikasını ve eylemini etkilemelidir. Hitler türü propagandada bütün bunların yanı sıra kampanyanın tam olarak uygulanabilmesi için sınıflandırılmış ve kitlenin dikkatini çekecek nitelikteki operasyon el enformasyon el altında bulunmalıdır. Ayrıca bu tür propagandada lider çok önemli bir rol oynamaktadır ve prestij sahibi liderler propagandanın isini kolaylaştırmaktadır (Akarcalı 2003:60-70).

Lenin türü propaganda ise 1917 devrimiyle birlikte kendisini göstermiş ve iki temel terimde varlığını bulmuştur. Bunlardan biri açıklama bir diğeri ise paroladır. Açıklamada egemen sınıfların çıkarlarını korumak amacıyla halka sundukları enformasyonun yanıltıcı olduğunu ve bu anlamda halkı yanlış bilgilendirdiklerini kitlelere bildirmek esastır. Parolada ise daha çok propagandanın savaşı ve kurucu niteliği ön plana çıkmaktadır. İçinde bulunulan durumun amacı açık ve şiirsel bir dille halka aktarılmakta ve yapılan mücadelenin ne için yapıldığı propagandayı yapan kişinin vereceği mesajlar çerçevesinde oluşturulmaktadır. Her ne kadar son yüzyıl içerisinde ortaya çıkmış olmasa da Napolyon tarzı propaganda da kendi döneminde son derece etkili olmuş ve kitleleri etkilemeyi başarmış bir propaganda türüdür. Özellikle basın yoluyla propaganda kullanımı ilk olarak Napolyon tarafından uygulanmıştır. Hatta bu açıdan bakıldığında sistematik olarak propagandanın ilk Napolyon tarafından uygulandığı söylenebilir. Bunun yanı sıra bir takım sembol ve objelerin propaganda amacıyla kullanılması da Napolyon tarzı propaganda türünde mevcuttur. Napolyon'un kullandığı bir diğer propaganda yöntemi ise halkoyuydu. Buna göre halk sonuçları önceden belirlenmiş bir konuda oy vermeye çağırılmakta ve sonuçlar Napolyon'un halk karşısında daha önce savunduğu görüşler doğrultusunda çıkmaktadır. Bunun sonucunda halk gözünde lidere olan güven ve saygı artmaktadır.

Ekonomik propaganda ise ticari alanda faaliyet gösteren şirket veya grupların yaptığı reklâmlardan daha farklıdır. Genellikle milletlerarası ilişkilerde bir

ülkenin genel menfaati göz önüne alınarak yapılan ve o ülkenin ekonomik politikasını yansıtan propaganda türüdür.

Kültürel propaganda günümüzde yaşanan siyasi gelişmelerin de bir sonucu olarak en fazla kullanılan propaganda türüdür. Temelde bir ülkenin kendi ilke ve inançlarını diğer milletler üzerinde yayma çabasına dayanır. Son yıllarda yaşanan küreselleşme süreciyle birlikte devletlerin stratejilerinde son derece önemli bir yer edinmiş olan kültürel propaganda aslında küreselleşmenin de bir sonucudur (Tomlinson 1999:146) Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ve sınır kavramının günümüzde önemini yitirmeye başlamasıyla özellikle egemen milletler kendi kültürlerini diğer ülkeler üzerinde egemen kılmaya çalışmakta ve bunun bir sonucu olarak da kültürel propaganda faaliyetlerine hız vermektedirler. Gelişmiş ülkelerin diğer ülkelerde yürüttüğü bir takım propaganda faaliyetleri bu kapsamda değerlendirilmelidir.

Konusu bakımından propaganda türlerinden bir diğeri de askeri propagandadır. Bu propaganda türünde hem iç hem de dış sahaya yönelik stratejiler mevcuttur. savaş dönemlerinde kullanıldığı gibi barış dönemlerinde de mevcut durumun korunması yolunda kullanılmaktadır. Silahlı kuvvetlerin özellikle dünya savaşlarında yetersiz kaldığı noktalarda propaganda teknikleri kullanılmış ve elde edilen başarılar bu tekniklerin savaş sonrası dönemlerde de kullanılmasını sağlamıştır. Askeri propaganda en temel anlamıyla devletlerin silahlı kuvvetleri desteklemek ve caydırıcı gücünü dış tehditlere karşı kullanmak bağlamında yaptığı propagandadır. Bunun yanında bir başka sınıflandırmada ise propaganda çeşitleri şöyledir.

3.6.4. Kişisel Propaganda ve Kitlesele Propaganda

Propaganda iki türlü yapılabilir, birinde yüz yüze iletişime geçilerek tek tek bireyler hedef alınır ve propaganda yapılır. diğer tür propaganda da ise kitlelere hitap edilir ve hedef olarak geniş bir halk yığını alınır. Bu tür propagandada kitle iletişim araçları sıklıkla kullanılmaktadır.

3.6.5. Politik Propaganda ve Sosyolojik Propaganda

Politik propaganda, belirli bir yönetim, siyasi parti veya bir kurum tarafından, hedef kitlenin düşüncelerini kendi istediği yönde şekillendirmek amacıyla yapılan propaganda türüdür. Hedefler açık ve seçik bir biçimde ortaya konmuş olmakla birlikte, belirli bir alana sınırlanmıştır. Sosyolojik propagandada ise daha kapsamlı ve belirsiz bir çalışma yürütülür. Bu tür propagandada toplumsal çerçeve kullanılarak, belirli bir yaşam felsefesi ve bu yolla ilgili düşünce tarzı hedef kitleye benimsetilmeye çalışılır. Sosyolojik propaganda çeşitli biçimlerde ortaya çıkabilir. Örneğin bir toplumda üretilen ürünlerin reklâmı, sosyolojik propagandanın bir bölümünü oluşturabilir. Toplumlar bu yolla bir ulusal saygınlık sağlamakta, Amerika Birleşik Devletleri örneğinde olduğu gibi bir yaşam biçimi ve felsefesi dış satımından bile söz edilebilmektedir. Aynı doğrultuda sinema da çoğu kez bir sosyolojik propaganda aracı niteliği taşır. Her Amerikalı yönetmen, filmlerini isteyerek veya istemeyerek Amerikan yaşam biçimi ile çerçevlendirmektedir. Bu filmlerden çok sayıda örnek gördükten sonra, algılanan yaşam biçimi ve örtülü olarak belirtilen yaşam felsefesi benimsenmeye, öykünmeye başlanacaktır.

İnsanların sosyolojik propaganda aracılığıyla önce yaşam tarzı değiştirilerek yeni tarz somutlaştırılır ve ardından zamanla bu yolla kişinin düşünceleri ve inançları da istenilen değişime uğrar. Etkisi oldukça yavaş gelişen sosyolojik propaganda, bir bunalım anında kitleleri hızla eyleme sürükleme gücüne sahip değildir. düşünceleri doğrudan etkileme olanağına sahip olmadığı için ancak zamanla hedefine ulaşabilen bir propaganda türüdür.

3.6.6. Karışıklık Propagandası ve Bütünleşme Propagandası

Karışıklık propagandası daha çok yıkıcı ve karışıklık niteliği taşıyan propaganda türüdür. Genellikle kitleleri başkaldırmaya kışkırtan bir faaliyettir, ancak bu propaganda sadece yönetimi devirmek amaçlı görmek yanlış olur. Genellikle ufak tefek provokasyonlar yaratarak halkın gözünde kahramanlığa oynamak da bu tür propagandalardan beklenen amaçlar arasına girebilir. Bütünleşme propagandası ise toplumun belli bir refah ve kültür seviyesine ulaşmasıyla kullanılabilir. Bu tür propagandanın başarı sansı toplumun refah seviyesiyle doğru orantılıdır.

3.6.7. Dikey Propaganda ve Yatay Propaganda

Dikey propaganda geniş bir örgütün basında yer alan, yönettiği kitleden daha üstün olduğu varsayılan bir siyasal propaganda türüdür. Genellikle kitle iletişim araç ve teknikleri kullanılır. Etkisi kısa sürede ve kolay kaybolur. Yatay propagandada ise grup içerisindeki bütün bireylerin eşit seviyede ve aynı düzeyde ele alınması temel amaçtır. Bu tür propaganda türünde lider yoktur. Temel hedef grubu oluşturan bütün bireylerin üzerinde eğitici bir etki bırakmasıdır. Bu özelliği ile daha çok öğretici ve eğitsel bir nitelik taşımaktadır.

3.6.8. Akılcı Propaganda ve Duygusal Propaganda

Günümüzde yapılan propagandaların birçoğu akılcı propaganda tekniğiyle yapılır. Hedef kitleye daha akılcı, mantıklı ve kesin veriler sunularak etki artırılmaya çalışılır. Uzun dönemde etkinlik ancak akılcı propaganda yoluyla sağlanır. Duygusal propagandada ise daha çok coşkulu duygular ön plandadır ve özellikle dünya savaşları döneminde sıkça kullanılan bir propaganda türüdür.

Propaganda türlerinin sınıflandırmasında bir diğer önemli etken de propagandanın geldiği kaynağın türüdür. Kaynakları açısından propaganda ise üç çeşitte incelenebilir (Özsoy 1998:20)

3.6.9. Beyaz veya Açık Propaganda

Bu tür propagandalarda kaynak açık ve resmidir. Bilgilerin geldiği kaynak tamamen açıktır ve gizlilikten sakınmaktadır. Bunun en büyük sebebi ise hedef kitlenin bu tür propagandaya olan güvenlerinin oldukça yüksek olmasıdır. Hedef kitle bilginin geldiği kaynak noktasında tereddüde düşerse inandırıcılık zayıflayacaktır dolayısıyla propagandayı yapan taraf kaynağın kimliğini açık bir şekilde vermeyi tercih eder.

3.6.10. Gri veya Bulanık Propaganda

Bilgiler hedef kitleye aktarılırken yanlış ve doğru bilgiler iç içe verilir. Genellikle rivayet ve şayialara dayanır. Kaynak gizlenir ve bilginin kaynağının dost mu yoksa düşman mı olduğu tam olarak bilinmez. Hadiseler genellikle çarpıtılır ve

abartılarak verilir. Bu tür propaganda da verilen bilgilerin ilgi çekici ve zihinleri kurcalayacak türde olmasına özen gösterilir.

3.6.11. Kara veya Sinsi Propaganda

Bu tür propagandada kaynak tamamen gizlidir ve asıl kaynak yerine hedef kitleyi yanıltıcı sahte kaynak kullanılır. Haber başka bir kaynaktan çıkıyormuş gibi gösterilir. Asıl amaç kaynağın gizlenmesi ve başka bir kaynaktan çıkıyormuş hissini hedef üzerinde uyandırmaktır. Gerçeği çarpıtmak, ortalığı karıştırmak ve inançları sarsmak amacıyla yapılır. Her türlü gayri meşru araçlar vasıtasıyla ve düşman üzerinde uygulanır.

Propaganda türlerinin sınıflandırılmasında kullanışı bakımından propaganda türleri de ele alınabilir (Tarhan 2004:49).

3.6.12. Stratejik Propaganda

Genellikle uzun vadede etkisini gösteren ve kıtalararası kullanılan bir propaganda türüdür. Propagandaya çok erken başlanır ve bu süreç içerisinde yoğunluk azaltılmadan propaganda faaliyetlerine devam edilir. Halk kitlelerinin inanmak istediği konular üzerinde yoğunlaşmak bu propagandanın temel tekniğidir. Hedeflediği amaçlar, dost güçlerin moralini yüksek tutmak, tarafsız milletlerin desteğini elde etmek, düşman milletlerin moralini bozmak ve manen onları yıkmak, ırk, din, sosyal ve politik çatışmaları körüklemek şeklinde sıralanabilir.

Stratejik propagandada kullanılan tekniklerin basında iç ve dış basın gelmektedir. Özellikle yanıltıcı bilgiler basın yoluyla halka sunulmakta ve bu yönde tutum sergilemeleri beklenmektedir.

3.6.13. Taktik Propaganda

Stratejik propagandanın küçük bir tekrarıyla birlikte temelde onun tamamlayıcısı olarak uygulanır. Sonuçları stratejik propagandaya oranla daha kısa vadede alınır. düşmanın eksikleri, geçmiş yenilgileri ve morallerini bozabilecek unsurlar kullanılır. Genellikle mücadeleye gönülsüz katılan ırk ve azınlıklar hedef alınır. Ortaya çıkan bir eksiklik yapılan çalışmalarla abartılarak çok daha yaygınlaştırılarak kullanılır. Bu tür propagandanın hedefleri arasında hedef toplumun

moralini bozmak, liderlere güveni azaltmak, gerektiğinde karşı tarafın kendilerine sığınmalarını sağlamak gösterilebilir. savaş bandoları, müzikler bu propagandanın kullandığı temel araçlar arasında yer almaktadır.

3.6.14. İşgal Propagandası

İdari propaganda veya destekleyici propaganda olarak da tanımlanabilir. Yeniden organizasyon ve ele geçirilen yerlerde kabullenmeyi sağlamak amacıyla kullanılır.

İşgal edilen bölgelerdeki karşı propagandayı etkisiz hale getirmek ve mevcut güçlere karşı oluşabilecek kin ve nefreti engellemek amacıyla kullanılır. Bu tür propagandanın hedefleri arasında eğitim ve eğlence birimleri ile ibadethaneler bulunur. Kültürel propaganda sıkça kullanılır. Kullanılan araçlar arasında ise kitle iletişim araçları, hoparlör, beyannameler, afisler, hediyeler ve pankartlar mevcuttur.

3.6.15. Karşı Propaganda

düşman tarafından yapılan propagandanın yalan ve yönlendirici olduğunu kanıtlamak amacıyla kullanılan propaganda türüdür. Karşı tarafın kullanabileceği konular önceden belirlenmeli ve halk nezdinde bu konular diğer güçlerden önce islenmelidir. Bu doğrultuda kullanılacak bir diğer teknik de düşman propagandasını tamamen reddetmektir. Bu yönde bir teknik kullanılabileceği gibi yapılan propagandayı önemsemez, bir tavır takınılarak etkinliğini azaltma yoluna gidilebilir. Bu doğrultuda halkın dikkati farklı bir yöne çekilerek yapılacak propaganda etkisizleştirilmeye çalışılır.

Bu tür propagandanın hedefleri arasında askerler, siviller ve düşman işgali altındaki dost gruplar, emir komuta zinciri içerisinde bulunan gruplar gösterilebilir. diğer taraftan, özellikle siyasette, her propagandanın bir karşı-propagandası bulunur. Kendi görüşlerini yaymak isteyenler, bir yandan da karşıdakilerin görüşlerini çürütmeye çalışırlar (Bektas 2002:209). Ayrıca J.M. Domenach da karşı propagandanın kendine özgü ve ikinci derecede kurallarla nitelenebileceğini belirtmiştir. Bunlar;

- Karşıtın İzleklerini Bulmak

düşman propagandasının kurucu öğeleri tek tek ayrılır. Karşıtın izleklerini birbirinden ayrılıp önem sırasına göre sınıflandırılması çürütülmesini kolaylaştırır. Kendilerini etkili kılan söz ve simgelerden sıyrıldıkları zaman, genellikle yoksul, hatta kimi zaman da çelişkinin olan mantıksal özlerine indirgenmiş olurlar. Böylelikle teker teker çürütülebilir, hatta birbirlerine karşı çıkarılabilirler.

- Zayıf Noktalara Saldırmak

Her türlü stratejinin temel kuralı budur. Bir karşıtlar koalisyonu karşısında, saldırı en zayıf, en çekingen olana yöneltilir, propaganda da ilkin onun üzerinde yoğunlaştırılacaktır. Karşıtın zayıf noktasını bulup kullanmak her türlü karşı propagandanın temel kuralıdır. savaş propagandası bu yöntemi düzenli olarak kullanmıştır.

- Güçlü Durumda Olan düşman Propagandasına Hiçbir Zaman Karsıdan Saldırmamak

Bir görüşü yıkmak için onunla savaşmak, dikine saldırmak yerine bu görüşü kendisinden yola çıkmak, bir ortak alan bulmak gerekir. Çağdaş propagandaların karşılaştığı başarısızlıkların yüzde doksanı bu kurala uymamaktan ileri gelmektedir. Bu kurala uyulmadığı takdirde propagandaya fazla inanmış kişilerin kanıları daha da sağlamlaşır, bu da açık kapıları zorlamaya yarar. İse karşıta hak tanımakla başladıktan sonra, onu yavaş yavaş kendi sonuçlarına karşıt sonuçlara götüren bu yöntem, genel toplantılardaki itirazcılar ve kapı kapı dolaşma uzmanlarınca çok kullanılır.

- karşıt Saldırmak, Küçük düşürmek

Bu kuralda kişisel kanıt, akılsak kanıttan çok daha büyük bir etki sağlar. İsi “kişiliğe dökme” eski bir silahtır. Özel yaşam, politik tutumdaki değişiklikler, kuşkulu ilişkiler de bunun alışılmış gereçleridir. Bir savın savunucusunu küçük düşürmekle bu savı tartışmak çabasından kurtuluruz. Etki çok daha büyük olur ve bu saldırıya maruz bırakılan kişi ya da parti gözden düşmekle kalmaz, düşüncelerini, açıklamaları, davranışlarını doğrulamaları da gerekir.

- Karşıtın Propagandasını Olaylarla çeliksiz Duruma düşürmek:

Bir tek noktada bile olsa, karşıt kanıtlamayı yalanlayan bir fotoğraf ya da bir tanık ortaya ıkarılabiliyorsa, bu kanıtlama tümüyle değerdan düşer. Tartışma götürmez bir kanıt sağlamak çoğu zaman güçtür ama ne olursa olsun, olaylar yoluyla, elden geldiğince kesin ve kuru bir dille hazırlanmış yalanlamalardan daha güçlü karsı propaganda silahı yoktur.

- karşıtı Gülün düşürmek

Hem maddi, hem de ruhsal nedenler bakımından, üstünlüğu karşıta kaptırmamak ve kendi yararına bir birlik izlenimi yaratmak açısından karşıtın en değerli yanından vurulmasına çalışılır: Simgelerinin birincisine, yani taşıdığı ada saldırılır. Adlandırma olgusu eski çağlardan beri süregelen büyüsel değerini sürdürmekte olduğu için son derece önem taşımaktadır. Örneğin Gaulle'cüler komünistlere “bölücüler” adını vermişler, onlar da kendilerine “gogolar(alıklar)” sözcüğüyle karşılık vermişlerdir.

Bütün bu propaganda türlerinin çeşitliliğine rağmen hepsinin temelinde halkın veya kitlenin tutum ve davranışlarının yönlendirilmesi yatmaktadır. dış güçler tarafından yapılan propaganda faaliyetleri farklı bir toplumun görüş ve tutumlarını propagandayı yapan tarafın çıkarları doğrultusunda yönlendirme çalışması olarak görülebilmek, ülke içerisinde kendi halkına yönelik yapılan i propaganda faaliyetleri ise toplumun tutum ve davranışlarını belli bir i güç lehinde yönlendirme çalışması olarak görülebilmek. Bunların yanı sıra yapılan karsı propaganda faaliyetleri de yine bir propaganda faaliyetini etkisiz kılma amacına hizmet ederken halkı kendi istediği yönde yönlendirmeyi hedef edinmiştir. Sonuç olarak propaganda faaliyetleri ne şekilde olursa olsun belli bir kesimin istekleri doğrultusunda kitle veya toplumun yönlendirilmesini amaç edinmiştir (Domenach 2003:80-82).

3.7. Propagandanın Kuralları

Etkili bir propagandanın belli baslı kuralları vardır. J. M. Domenach'a göre propagandanın beş temel kuralı vardır. Bunlar yalınlık ve tek düşman kuralı, büyütme ve bozma kuralı, düzenleme kuralı, asılama kuralı ve birlik ve bulaşma kuralı olarak sıralanmaktadır.

3.7.1. Yalnlık ve Tek Düşman Kuralı:

Propaganda, bütün alanlarda, her sedyen önce yalnlığı sağlamaya çalışır. Öğretisini, kanıtlamasını elden geldiğince açık bir biçimde belirlenecek birkaç noktaya ayırmak ister. Propagandanın ABC sini oluşturan, hala yasamasıyla da ilkelerinin canlılığını ortaya koyan *İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi* hayranlık verici bir açıklıkla yazılmıştır. Kısa ve uyumlu tümcelerden kuruludur, bunun sonucu olarak kolayca akılda tutulabilir. Zamanla daha büyük bir yalınlaştırmaya doğru ilerletildi. Elden geldiğince kısa ve oturmuş olmaları gereken *parola* ile *slogan* propagandada ön plana çıktı. Parola erişilmek istenen ereği özetlerken, slogan ise doğrudan doğruya politik tutkulara, coşkunluğa ve kine seslenir. “Toprak ve barış” bir paroladır; “Tek Kültür, Tek Devlet, Tek Lider” ise bir slogandır. Daha sonra simgeler bu sürece katılmıştır. Bu simgeler bir öğreti ya da bir yönetim biçimini özetlemektedir. Yazısal simge, görüntüsel simge, plastik simge ve müziksel simge olmak üzere kendi içinde ayrılmaktadır.

Yazısal simgede vurgulanmak istenen olgunun bas harfleri büyük harfle yazılmaktadır. Görüntüsel simgede ise bayrak, flama, hayvan ya da nesne biçimlerinde çeşitli amblem ve işaretler kullanılmaktadır. Plastik simgede ise beden hareketleri ve selamlama sekilerli ön plana çıkmaktadır. Müziksel simgede de ulusal marslar ve coşkulu müzikler tercih edilmektedir. Böylelikle insanlar tarih boyunca öğretilerini akılda tutulabilecek, çarpıcı birkaç kalıba, birkaç simgeye sığdırmaya çalıştılar. Karşıtın bireyselleştirilmesi de büyük yararlar sağlar. İnsanlar karanlık güçlerden çok gözle görülür kişilerle karşı karşıya gelmekten hoşlanırlar. Hele bunlar gerçek düşmanlarının su parti ya da su ulus seklinde değil de bu parti ya da bu ulusun önderi olduğuna inandırılırlarsa propaganda çok daha etkili olur. Bu noktada tek düşman kuralı propagandanın önemli kurallarından biri olarak kendini göstermektedir.

3.7.2. Büyütme ve Bozma Kuralı

Büyütme kuralında iletilmek istenen her türlü mesajın büyütülmesi, abartılması ve şişirilmesi söz konusudur. Propagandada iletilecek mesajlar bu kurala göre mesaja maruz kalacak kişilerin en alt seviyedeki düşünme yeteneğine sahip olan bireyine göre sekilendirilmelidir. Böylece hedef kitlenin mesajı algılaması

propagandacının istediği doğrultuda gerekleŖecektir. Bozma kuralı ise, mesajın içeriğinin ve anlamının bozularak propagandacının istediği Ŗekilde yeniden düzenlenmesini ifade etmektedir.

3.7.3. Düzenleme Kuralı

DeđiŖik biçimlerde dzenlenmiŖ ve yinelenen bir mesaj propaganda kampanyasının üstün niteliklerinden birisidir. Bir mesaj hedef kitleye uygun olarak düzenlendiği ve yinlendiği lde baŖarılı olacaktır. Belirli bir mesajın islenmesi ve bu mesajın deđiŖik kitlelere göre dzenlenmiŖ ve elden geldiğince eŖitli biçimler içinde, bütün propaganda organlarınca yinelenmesi bu kuralın temel niteliğini oluŖturmaktadır. Sürekli duyulan Ŗey dođruymuŖ gibi insanların bilinçaltına yerleŖebilir. Bu yüzden yineleme hedef kitle üzerinde etkili olmaktadır. Hangi durumda olursa olsun iyi bir düzenlemenin temel koŖulu propagandanın tonunu ve kanıtlamayı deđiŖik kitlelere uygun biçimde hazırlamaktır (Domenach 2003:61-67).

3.7.4. AŖılama Kuralı

Bu kurala göre propagandaya maruz kalacak insanların beğenilerini kimi zaman da bunların en bulanık en saçma olanlarını bulup kullanmak önemlidir. İnsanların ruhunda bilinçli ya da bilinçsiz bir takım duygular vardır, propaganda da bunları bulup kullanır ve bu Ŗekilde insanların zihnine iletmek istediği mesajları aŖılamıŖ olur. Özellikle gazeteciler okurlarında güven uyandırmak, kanılarını daha da pekiŖtirmek için kamuoyuna yalnızca seilmiŖ, sindirilmiŖ haberler sunarlar. Bunda amaç; “hiç kuŖkum yoktu”, “sylemiŖtim zaten”, “bahse girebilirdim” gibi tümcelerle dile getirilen rahatlatıcı duygular vermektir (Domenach 2003:67-69).

3.7.5. Birlik ve BulaŖma Kuralı

Birlik kuralı propagandacıların bir bireyin dŖncesini toplumun genel kanısıymıŖ gibi yansıtmasını ifade eder. Bireyi çevresindeki kimselerin neredeyse tümünün paylaŖır göründüğü politik dŖnceleri paylaŖmaya yönelten coŖkunlukla, yaygın korkuyla yođrulmuŖ duyguyu yaratmak söz konusudur. Bu birlik duygusunu yaratmak için birtakım ögelere ihtiyaç vardır. Bunlar; *bayraklar ve sancaklar*,

amblemler ve belirtkeler, yazılar ve dövizler, üniformalar, müzik, projektörler ve meşaleler, selamlar, yaşa sesleri ve saygı duruşları olarak sıralanır.

3.8. Propaganda Araçları

Propagandanın ne ölçüde etkin olduğunu belirleyen en önemli unsurlardan birisi de propaganda yapılırken kullanılan araçlardır. Hedef kitle üzerinde uygulanacak propaganda tekniğini bir anlamda kullanılacak araca göre belirlemektedir. Özellikle son yüzyılda ortaya çıkan kitle iletişim araçları, propaganda yapanlar için çok önemli bir gelişme olarak nitelendirilebilir. Küreselleşme süreci de propaganda kavramını yakından ilgilendirmektedir. Bu doğrultuda küreselleşme sürecinin ortaya çıkardığı gelişmeler sonrasında yaşanan sıçramalar, kitle iletişim araçlarının kullanım alanlarını genişletmiş ve yeni araçlar üretmiştir. Bu durum yeni kullanım alanlarının ortaya çıkmasına neden olmuş sonuç olarak da kitle iletişim araçları bireylerin ve toplumların yaşam şekillerine daha fazla etki etmeye başlamıştır. Büyük kitlelere ulaşabilmek adına bu araçların kullanımı hem etkinliğin artması hem de hitap edilen kitle üzerindeki sonuçları açısından devrim niteliği taşımaktadır. Tüm bunların yanı sıra kitle üzerinde devamlı bir şekilde yapılacak olan bombardıman yine bu kitle iletişim araçlarının ortaya çıkmasıyla sağlanabilmiştir. Propagandayı geniş boyutlu bir toplumsal denetim olgusu içinde ele alırsak kitle iletişim araçlarının bu denetlemedeki yerini de belirlemeliyiz (Akarcalı 2003:40-43).

Propagandayı yapan tarafından kullanılacağı aracı tanımak son derece önemlidir. Bunun yanı sıra propagandaya maruz kalan kitle veya birey için de propagandanın yapılacağı araç ile olan ilişkisi de propagandacı tarafından çok iyi bilinmelidir. Bu noktada incelenecek araçlar mesaj iletebilir nitelikte olmakla beraber kitlelere mesaj iletebilir nitelikte olmalıdır.

Kitle iletişim araçları olarak gazete, radyo, televizyon, afis, resim, kitap, tiyatro, internet ve sinema ele alınarak propaganda amaçlı kullanımları ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

3.9. Propaganda ve Sinema

Sinema bir propaganda aracı olarak çeşitli rejimler tarafından yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Ancak, propaganda sinemasına geçmeden önce propaganda sineması ile siyasal sinema arasındaki ayrımı belirtmek gerekmektedir.

3.9.1. Siyasi Sinema

Sinema 20. yüzyılın teknolojik gelişmelerinin en önemli ürünlerinden biridir. 1895 yılından başlayarak Georges Melies, Lumiere kardeşler tarafından fark edilen sinema tekniği, birçok deneme filmi çekildikten sonra 1902 yılında çekilen Aya Seyahat, ticari değer taşıyan ilk gösteri filmi olarak kabul edilmiştir. Bugün de kullanılmakta olan sinema tekniklerinden pek çoğunu Georges Melies'e borçlu olduğunu ifade eden Betton (1990: 7), ilk yıllarda sadece insanları eğlendirmek için yapılan sinema faaliyetlerinin, daha sonra toplumsal-ekonomik ve siyasal alanlar gibi hayatın çeşitli alanlarıyla ilgilenmeye başladığını belirtmektedir. 1930 yıllarından sonra sesli sinemanın gelişmesiyle birlikte sesle görüntünün bir arada kullanılması gerek bir kitle iletişim aracı olarak gerekse bir sanat dalı olarak sinemayı en güçlü araç haline getirmiştir. Sinemada ses ve görüntünün bir arada kullanılması bu aracı etkileme açısından diğer kitle iletişim araçlarının önüne geçirmiştir. Bir sanat alanı olarak sinema diğer, sanat dalarının birleşimi ile var olmuştur. Sinema tüm sanatların bileşkesi olan bir sanattır. Tüm sanat dalları üzerindeki etkiler sinema sanatında da kendini göstermiştir. Bildiğimiz gibi sanat, toplumsal bir faaliyettir ve toplumdaki gelişmelerle doğrudan ilişki içerisindedir. Dolayısıyla bir sanat dalı olarak sinema sanatı da 20. yüzyılın toplumsal-ekonomik ve siyasal gelişmelerinden etkilenmiş ve çeşitli dönemlerde çeşitli sinema akımları ortaya çıkmıştır. Ünlü sinema yönetmenleri yaşanan toplumsal-ekonomik ve siyasal gelişmelerin etkisinde kalarak kendi akımlarını geliştirmişlerdir. Resim müzik şiir sanat alanları gibi çağdaş bir sanat dalı olmasına rağmen sinema siyasal, ekonomik, sosyal ve kültürel etkilenimlerden doğan akımlar ve ekollere bağlı kalmıştır. Değişik dönemlerin siyasal, ekonomik ve sosyal değişimlerin etkisiyle gelişen sinema akımları “Dışavurumcu Alman sineması”(Expressionism), “Şairane Gerçekçilik” (Realisme Poetique), “Yeni Gerçekçilik” (Neo-Realismo), Yeni Dalga (Nouvelle Vague), “Özgür Sinema” (Free Cinema), “Yeni Sinema” (Cinema Novo) ve “DeneySEL Sinema” olarak sıralanabilmektedir. 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan

sinema gerek bir kitle iletişim aracı olarak gerekse bir sanat dalı olarak günümüzde konu itibarıyla değişik türlere ayrılmaktadır. Sinema filminde konu ve konunun işleniş biçimi çok önemlidir. Filmler bu özellikleriyle düşünüldüğünde belli gruplamalar yapmak zorunluluğu doğmuş, böylelikle sinematografik türler ortaya çıkmıştır. Film türlerinin arasında ayrılması zor olsa da siyasal sinema adı altında geniş konuları içeren sinema filmleri vardır. Siyasal sinemayı aslında anlatmak kolay değildir, çünkü her sinema filminde siyasal içerikli mesajlar vardır. Sinema bizzatihi siyasal bir olaydır, siyasal bir yapısı / etkisi olan bir sanat dalıdır. Sinemanın siyasetle kolay ayrılmaz ve iç içe girmiş bir ilişkisi vardır ve her film sonuç olarak biraz da siyasal bir tüketim maddesidir. Sinema da diğer sanat alanları gibi toplumları ve dünyayı değiştirme uğraşısı olan siyasete katkıda bulunmaktadır. Gerçi yaşadığımız küresel dünyada egemen kültürün etkisiyle sinemanın de kapitalist sistem içinde görkemli bir üretim, sanayi ve ticaret alanına dönüştüğü ve filmlerin çoğunluğu aynı şeyleri tekrarlamakta olduğu görülmektedir. Ancak en tutucu ve statükocu amaçlar için yapılmış gözükten bir film bile, sonuç olarak içinde, yapısında, belki kolay görülmez biçimde, insanı ve dünyayı değiştirme öğeleri taşıyabilir (Dorsay, 1998: 27 - 28). Bir sanat olayı olarak sinema doğrudan doğruya içinde bulunduğu toplumun yaşam biçimi ve kültürel faaliyetleri ile ilişki içerisinde olduğu için o toplumun yaşadığı ekonomik – sosyal gelişmelerini beyaz perdeye taşıırken bu gelişmelerin gerçekleşmesinde belirleyici rol oynayan siyasal olaylarıyla de ilişki içerisine girmek zorundadır. Onun için hangi türden olursa olsun çekilen sinema filmlerinde az da olsa siyasal olgular bulunmaktadır. Ancak tür olarak siyasal sinema kapsamına girebilecek filmlerin belli özellikleri vardır. Özünü siyasetin incelenmesinde oluşturan, kesin olarak siyasal mesajlar veren ve sinemasal malzemeyi kullanım biçimini belirlerken, siyasal amaçlarını göz önünde bulunduran yapıtlar “siyasal sinema” kapsamına girmektedir.

Dolaylı bir yana bırakıp doğrudan doğruya siyasal içerik edinmeyi deneyen, seyircisinin dünya görüşünü, giderek siyasal seçimin belli bir doğrultuda hızlandıracak bir şok yaratmayı amaçlayan bir sinema siyasal sinema, bir sınıfsal gerçeğe onu tahrik amacıyla ve tam bir tarafsızlıkla yaklaşan sinemadır. Bunu yaparken, toplumsal temele oturmayan, kesinlikle özel durumları yansıtan tüm görünümleri bir yana itmek ve işin uluslar arası anlaşılmayı kolaylaştıracak, diğer yandan basit didaktizmin tuzaklarına düşmeye önleyecek bir üslupla yapmak

zorundadır (Dorsay, 1998: 32 - 33). Dorsay'ın bu açıklamalarına bakıldığında, siyasal değeri taşıyan bir sinema filminin, belli bir siyasal düşünce, görüş veya olayı aktarırken içine sanatsal estetiği de katarak hiçbir egemen gücün etkisi altında kalmadan yapılması gerektiği anlaşılmaktadır.

Dorsay (1998) ve Mirmehmetoğlu (1993), siyasal sinemayı genellikle dört ana grup içinde incelemektedirler. Bunlar:

a) Doğrudan doğruya gerçek bir olayı konu edinen filmler; yakın geçmişin bilinen bir siyasal olayını anlatan filmlerdir. Örneğin, ilk önemli siyasal Fransız filmi sayılan Costa – Gavras'ın Z'ı 1960 başlarında Yunanistan'da önemli bir gücü temsil eden solcu milletvekili Lambrakis'in sağcı örgütler tarafından öldürülmesi olayını işlemektedir.

b) Olayların düşsel olarak verilmesi; olayların anlatım biçim düşseldir ve düşüncelerin verilmesi için araç olarak kullanılmaktadırlar. Yönetmen yaratıcılık özelliğini kullanarak olayları belli bir sorun ışığında anlatır. Kimi yönetmen bir siyasal sorunu bir kahramanın kişiliğinde ele alarak çözümler. Godard, bunu olayların arasında yerleştirdiği kahramanların karşı karşıya gelerek siyasal kanılarını birbirlerine uzak diyaloglar boyunca anlattıkları uzun statik bölümlerle gerçekleştirmektedir.

c) Belgesel niteliğinde anlatılan siyasal filmler; bu tür filmlerde konunun görüntülere yorum katmadan güçlü anlatımlar taşıyacak biçimde sunulmasıdır. Çekilmiş görüntüler izleyici üzerine genellikle hiçbir yorum gerek bırakmadan güçlü bir etki yapmaktadır.

d) Hiciv ve alay yoluyla yapılan fantezi siyasal filmler; politik kişilikleri olabildiğince gülünçleştirerek yapılan filmlerdir. Genellikle Amerikan sinemasında sıkça rastlanan ve siyasal kişilikleri çeşitli hayvanlar biçiminde karikatürize edilmesidir.

Sinema görüntü dilini ustalıkla kullanan, insana dönük ve insanı anlatan bir sanat dalıdır. Dolayısıyla bambaşka imgeler topluluğuna ve sinematografik dile sahiptir. Bu özelliğiyle sinemanın insanlık için her devirde işlevler vermeye devam edeceğini belirten Mirahmetoğlu (1993: 17-23),

Siyasal sinemanın ise birtakım ek işlevlerinin olduğunu ve bu işlevler sanatsal ve toplumsal olmak üzere iki bölümde incelenebildiğini ifade etmektedir. Sanatsal olarak sinemanın yüksek estetik gücünü kullanan siyasi filmler etkili anlatım biçimleriyle estetik açıdan katkıda bulunmuşlardır.

Rusya’da Dziga Vertov ile haber ve dökümanter film kavramı sinemaya girmiş, sinema estetiğine kuramsal bir boyut getirilmiştir. Vertov’un başlattığı bu yapılanma, sinemaya yaygınsal dinamiği getiren Eisenstein ile belirginleşmiştir (...) kurgu, siyasi filmlerde sıkça kullanılan bir yöntem olmuştur. Eisenstein bu yöntemi çok iyi bir şekilde kullanılan en iyi yönetmen olmuştur. Siyasi sinema açısından kurgunun etkinliği daha sonraki dönemlerde de devam etmiştir. Siyasi sinemanın toplumsal işlevleri ise, haber ve bilgi vermek, güdüleme (motivasyon), toplumsallaştırma, kültürel gelişmeye katkıda bulunma ve tartışma ortamı yaratma olarak sıralanabilmektedir.

3.9.2. Propaganda Sinema ve Siyasi Sinemanın Ayrımı

Siyasal sinemanın dışında, siyasi olayları anlatan, ancak belli bir görüş ve ya ideolojiyi anlatırken izleyici etkilemeye ve beynini yıkamaya çalışan propaganda filmleri vardır. Bu tür filmler propaganda sineması kapsamına girmektedir. Propaganda amaçlı çekilen sinema filmleri siyasi sinemasının kapsamına girmez, çünkü siyasi filmler hiçbir siyasi otoritenin etkisinin altında kalmadan yapılan filmler olup siyasi olayları ve olguları anlatırken içinde sanatsal özellikleri de taşımaktadır. Ancak propaganda sinemasında iktidarlar, kendi görüş, düşünüş ve yaşam tarzlarını aktarmak ve empoze etmek isterken sinemayı kullanırlar. Siyaset ile katı propaganda olgularını içeren propaganda sineması birbirinden ayrı şeylerdir. "Siyaset, insanın, insan özgürlüğünün varlığıdır. Oysa propaganda sineması, insan korkusunu, insan özgürlüğü korkusunu içerir. Totaliter yönetimlerin saklanmış zayıflığını ortaya koyar. İdeolojinin güçsüzlüğünün itirafıdır bu. Propaganda sinemasının Nazi Almanyası’nda, işgal Fransa’sında ve Stalin dönemi Rusya’sında görülmesi, hiç de şaşırtıcı değildir". Propaganda sineması, görüldüğü üzere, sanatın asıl ve öz işlevlerine ters düşen bir sinemadır, çünkü insana sırt çevirmiştir bu sinema; insanın, kitlelerin tutsaklığını, kör bağıllığını, gerçeklerden uzaklığını sağlamaktadır. Her türlü ideoloji, sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmayı düşünmüş ve bunu denemiştir. "Siyasal sinema, propaganda sineması değildir." Bu

sinema yapan sinemacının ilk ilkesi, sanatı siyasete feda etmemek olmalıdır. “Propaganda sineması, bir tek kez, bir tek olayda işe yarayacak olan bir sinemadır. Onu en az ilgilendiren şey, sinemadır.

Yaratıcının kişiliği önem taşımaz. Filmi yapanlar, asıl savaşı yapanlarla karışmayı denemelidirler ve filmin teknik öğeleri, örneğin Franco Solanas’ın filmleri gibi, ayrıca şiirsel boyut da kazanıyorsa, bu neredeyse bir kazadır ve böyle bir kaza, sinemada çok az gerçekleşir” (Dorsay: 41).

Hedef kitlenin gereksinimlerini, duygu, düşünce ve tutkularını etkileme ve biçimlendirmek açısından kitle iletişim araçlarının arasında en üstün olanı sinema filmleridir. Propaganda yapanlar sinemanın bu özelliğini iyi kavramış ve çeşitli dönemlerde çeşitli iktidarlar sinemayı propaganda aracı olarak kullanmışlardır. Özellikle 1930lar’dan sonra, Avrupa’da ortaya çıkan totaliter rejimler, filmciliği de bir siyasal propaganda aracı haline getirmişlerdir. Bu nedenle filmin kamuoyu oluşturma aracı olarak rolü ve önemi artmıştır. Duygulara hitap eden sinema filmleri yüksek etkileme gücüyle sadece kişilerin tutum ve kanılarını değiştirmekle yetinmeyip değerlerin kökleşmesine de yardım eder. Özellikle güncel filmler propaganda için son derece elverişlidir (Bektaş, 2002: 103).

Rusya’da Devrimden sonra iktidara gelen komünist partinin lideri Lenin ve Almanya’da iktidara gelen Nazi partisinin lideri Hitler, sinemaya çok önem vermişlerdir. İki lider de sinemanın gerek bir kitle iletişim aracı olarak gerekse bir sanat dalı olarak etkileme gücünden yoğun bir biçimde yararlanmışlardır. Hem Rusya’da Lenin, hem de Nazi Almanya’sında Hitler, sinemanın resimden çok daha güçlü bir etkileme aracı olduğunun farkına varmışlardır.

Sinema’nın propaganda malzemesi olarak en etkili biçimde kullanıldığı dönemlerden birisi de 2. Dünya Savaşı yılları olmuştur. Savaşın her cephesinde yer alan uluslar, cephe gerisinde kendilerine destek bulmak ve moral değerleri yukarılara çıkartmak için propaganda filmleri yapmışlar ve bu filmler kitleler arasında önemli etkiler uyandırmıştır. Nazi Almanya’sı döneminde “Propaganda ve Halkı Aydınlatma Bakanlığı”nın başına geçen Goebbels, sinemanın etkili bir araç olduğunun farkına varmış ve özellikle sinemayla ilgilenmiştir. Filmi devlet ve savaş için etkili bir araç olarak değerlendirmiş ve 1933’de film bürosunun kurulmasından sonra Alman Film

Endüstrisi'ni devletleştirerek amaçlarına büyük ölçüde sorumluluk vermiştir (Aktaran Akarcalı, 2003: 102). Bu dönemde özellikle belgesel filmlerin yapılmasına önem verilmiş ve bu tür filmlerinin yapılmasının nedeni ise Hitlerin imajını yüceltmek ve Nazi ideolojisinin yayması olmuştur. Goebbels “Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı”na atanmadan önce bir süre gazetecilik de yapmıştır. Bakanlık süresince usta bir demagog olduğunu gösteren Goebbels, Demagojiye ve koşullandırmaya dayalı faşist propagandayı ustalıkla kullanmıştır. Naziler çok güçlü bir kitle iletişim aracı olarak sinemayı kabul etmiş ve sinemada çalışan oyuncular, yönetmenler, kameramanlar, teknisyenler Führer'e bağlılık yemini etmişlerdir. Goebbels III. Reich zamanında yapılan bütün filmlerle özel olarak ilgilenmiş ve filmlere ilaveler ve değişiklikler yapmak için sık sık müdahale etmiştir (Akarcalı, 2003: 103).

Nazi Almanya'sı döneminde pek çok propaganda filmi yapılmış ve en iyi film olarak Leni Riefenstahl'ın 1934 yılında Nurmperg Mitingini konu edinen ve belgesel bir nitelik taşıyan Triumph des Willens (İradenin Zaferi) filmi bilinmektedir

Sinemayı en etkili biçimde propaganda için kullanan diğer bir rejim ise, Sovyetler Birliği olmuştur. Devrimden sonra film üretimi otorite tarafından kontrol edilmiştir. Hemen hepsinde Lenin'in kahraman olduğu bu öncü Sovyet filmlerinde “devrim” temel temayı oluşturmuştur. Sovyetler Birliği yönetimi için sinema çok önemli bir araç olmuştur. Devlet sinemayla özellikle ilgilenmiş ve sinema eğitimine önem vermiştir. Lenin sinemayı Bolşevik devrim ideolojisini yayan bir araç olarak görmüştür. Bunun için Komünist Partisinin 17. Kongresinde içinde sinemanın da bulunduğu sanatlara komünizmi yürütme görevi verilerek Ağustos ayında Sovyet Sineması millileştirilerek parti ve devletin denetimi altına alınmıştır (Akarcalı, 2003: 204).

Devrimin ilk yıllarında devlet halka komünizm ideolojisini benimsetmek için uğraşmış ve bu doğrultuda elindeki bütün olanakları yeni kültürün yayılması için kullanmıştır. Sanatçılar çağırılmış, kitleleri eğitecek, onların manevi gelişmesini sağlayacak önlemler alınmış ve kısacası kültür devrimini gerçekleştirecek her şey yapılmıştır. 27 Ağustos kararıyla yeni bir boyut kazanan Sovyet sineması gerçekleri ve genç Sovyet yaşam biçimini haber filmleriyle perdeye yansıtmıştır. Bu dönemde Sovyet sineması eğitsel ve ideolojik bir boyut kazanmıştır. Sinemanın önemini

kavrayan Sovyet Birliği döneminde dünyada ilk kez Moskova'da sinema okulu açılmıştır. Sinema üzerine geniş kapsamlı eğitim veren Devlet Sinema Okulu (GSK, 1919), daha sonraları sırasıyla, Devlet Sinema Teknik Okulu (GTK, 1923), Sovyetler Birliği Devlet Sinema Enstitüsü (VGİK, 1928), Devlet Yüksek Sinema Enstitüsü (VGİK, 1934) ve son olarak da Tüm Rusya Devlet Sinema Enstitüsü (VGİK, 1992) adlarını almıştır. Bu okulda ünlü ve usta yönetmenler yetiştirilmiştir. 1961 yıldan itibaren bu okul tarafından festivaller düzenlenmiştir. Gençlerin yeteneğini sergilemek amacıyla düzenlenen bu festivallerde VGİK öğrencileri ve dünyanın birçok ülkesinden gelen gençler katılmıştır. Büyük donanım ve kaliteli eğitim kapasitesine sahip olan bu okul, ilk yıllarda teknik ekipman yoğunluğuna rağmen önemli sinemacıların yetişmesine olanak sağlamıştır. Bu okul, Sovyet teori geleneğini yerleştirmiş ve dünyaca ünlü birçok sinema ustalarını yetiştirmiştir. Eğitime yönelik çalışmalarının yanı sıra araştırma ve geliştirme çalışmalarını da sürdürmüştür.

1920'li yılları Sovyet sinemasının yükselip deneyim kazandığını ve belgesel filmin propaganda için öneminin kavrandığı yıllar olarak belirten Akarcalı (2003: 204), Dziga Vertov'unun bu yılların en iyi film yapımcıları olduğunu ve ilk kez güncel olayların analizini formüle ederek görüntülerini oluşturduğunu ve bu yaklaşımla çektiği filmlerin "Kino Pravda" gerçek sinemaya örnek olarak gösterildiğini ifade etmektedir. Akarcalı ayrıca, Sergie Eisenstein'i Sovyet sinemasının teknisyeni olarak tanımlamaktadır. Sovyet sinemasına damgasını vuran Bronenosets Potyomkin, 1925 (Potemkin Zırhlısı), Eisenstein'in ilk kez kurgu yöntemini kullanarak arda arda pekiştirdiği görüntü parçalarından izleyiciye bir bütünü gösterdiği bir başyapıt olarak dünya sinema tarihinde yerini almıştır. Eisenstein'in bu filmi 1958 yılında Belçika'da yüze yakın sinema tarihçisi tarafından dünyanın en iyi filmi olarak seçilmiştir.

Sovyet sinemasında savaş dönemlerinde yurtseverlik temalı filmler üretilmiş ve Nazi Almanya'sına karşı halkı bilinçlendirmek amacıyla propaganda içerikli filmler yapılmıştır. Bu dönemde, Sovyet sineması bir ironi içinde olmuştur. Birliğe bağlı her ülkede sinema devlet tarafından daha fazla kontrol edilip daha fazla propaganda yapan filmler üretilmiştir. Sovyetler Birliğinde sinema, savaş içinde seferber edilmiş ve üretilen filmler açıkça propaganda filmleri olmuştur

(Baygaliyeva, 2003: 28). Sinema, Sovyet savaş mücadelesinde çok önemli rol oynamıştır ve Nazi işgalinden üç gün sonra ilk haber filmler (News reel) cepheden gelmeye başlamış ve haber kameramanları savaşı tüm cepheden görüntüleyerek aktarmaya başlamışlardır. Moskova'daki büyük metro istasyonlarına film oyuncuları yerleştirilmiştir (Akarcalı, 2003: 206).

Lenin'in ölümünden sonra iktidara gelen Joseph Stalin Sovyetler Birliğinde sıkı bir diktatörlük dönemini başlatmıştır. Bu dönemde kırsal kesimlerde zorunlu kolektifleşmeler söz konusu olmuştur. Sanatçılar ise yeni düzene uygun ilkeler ve yöntemlerle çalışmaya zorlanmışlardır. Bolşevikler sinemayı kendi mesajlarını halka iletmenin kusursuz bir aracı sayarak "yeni sosyalist insanı" yaratmak için, diğer sanatsal araçlardan çok sinemayı kullanmışlardır. Sanatsal açıdan başarılı ve komünist ruhla yapılan filmler, geniş bir izleyici kitlesi için çekici olmamıştır.

Sinemaya Faşist dönem İtalya'sında da önem verilmiştir. Mussolini döneminde sinema okulları kurulsa da İtalya'da Nazi Almanya'sı ve Sovyetler Birliği kadar sinema propaganda aracı olarak etkili olamamıştır. Faşist iktidarın sonlarında doğru film şirketleri çoğunlukla özel kesimde kalmıştır. Bu İtalya halkının politik ve ciddi filmlere olan ilgisizliği ile açıklanabilir. Sadece devlet sinemayı sansür yoluyla denetlemekle yetinmiştir.

Amerikan sinemasında ise, Hollywood'un özel kesimin elinde olması nedeniyle daha çok ticari amaçlı film üretilmiştir. Ancak savaş döneminde de Hollywood sineması Nazi Almanya'sına karşı bir takım propaganda içerikli filmler üretmiştir. II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla film yapımcıları savaş görüntülerini Amerikan sinema perdesine taşımıştır. Herbert Kline ve Alexander Rammid (1939), Nazilerin işkencelerini göstererek kamuoyunu aynı şeyin bir gün Amerikalılara da olabileceği konusunda uyarmıştır.

1939-1941 yılları arasında Nazi karşıtı birkaç film çekilmiştir (Akarcalı, 2003: 252). ve daha çok sanatsal faaliyetlerini sürdürmüştür. Bektaş (2002: 106) bunu şöyle aktarmaktadır: "Kısaca Radyo ve özellikle televizyonun tüketim toplumunun toplumsal ve ekonomik koşullarına uyan hızlı gelişimi sonucunda sinema, McLuhan'ın özlü bir biçimde belirlediği gibi, eskimekte ve giderek bir sanata

dönüşmektedir. Başlangıçta bir olayı yansıtmak, haber vermek işlevi gören, belgesel ürünlerin ve haber filmlerini ağır bastığı sinema, bu görevini radyo ve televizyon kanallarına terk ederek büyük kâr amacına yönelik stüdyo – gösterim salonu dağıtım zincirlerinden oluşan bir sanayi haline dönüşmüştür. Bunun yanı sıra sinema, “sanatsal” katkılarda bulunan senaryo yazarlarından, yönetmenlerinden, oyuncularından oluşan bir sanat dalı görünümünü almış ve siyasal etkinliğini daha çok televizyona devretmiştir.”

Ancak sinema ne kadar bir sanat dalı olarak görülürse de günümüzde de pek çok Amerikan sineması ve dünya sinemasında propaganda içerikli filmlere rastlanmak mümkündür, çünkü sanat da sonuç itibarıyla toplumsal bir faaliyettir ve insanların toplumsal – ekonomik ve siyasal ilişkileriyle doğrudan ilgilenmektedir. Dolayısıyla sinema da bir sanat dalı olarak bu ilişkilerin etkilenmesinde önemli rol oynamaktadır.

4.SİNEMADA SİYASAL PROPAGANDA İLE “ÖTEKİ”LEŞTİRME

4.1.Metodoloji

Bu çalışmada, filmlerinin çözümlemesinde, A. J. Gremias isimli araştırmacının “göstergebilimsel dörtgen” adı verilen metin / anlatı çözümleme yöntemi kullanılacaktır. Ayrıca filmler, filmsel anlatının somut düzeyinde bulunan zaman, uzam ve kişiler açısından da bir çözülemeye tabi tutulacaktır. Göstergebilimsel dörtgen yöntemi ilk kez A. J. Gremias’ın 1970 tarihli Du Dens (Anlam Üzerinde) isimli kitabında ortaya konmuştur (Ateş, 2005: 7). Bu yöntemde önce, bir anlamsal eksen seçimi yapılmaktadır. Seçilen anlamsal eksenin ayırıcı özellikli olması gerekmektedir. Metin / anlatıda tek anlamsal eksen bulunacağı gibi birden fazla eksenle karşılaşılabılır. Bu yöntemin en belirgin özelliği, film çözümlemesinde göstergebilimsel dörtgen kullanılarak, elde edilen bulguların geniş bir yorumlama olanağı sağlanmasıdır.

Bir metinde anlamın üretilme sürecinde değişik düzeyler bulunmaktadır. Bu düzeyler birbirlerine göre, basitten karmaşığa, soyuttan somuta giden “üretici süreç” içersinde yer almaktadır. Üretici süreç aşağıdaki şekilde şemalaştırılarak açıklanmaktadır.

ÜRETİCİ SÜREÇ

	Dizimsel bileşke	Anlamsal Bileşke
ANLATISAL YAPILAR	Derin Yapı:Temel Sözdizimi Göstergebilimsel Dörtgen	Temel Anlam
	Yüzeysel Yapı:Anlatsal Sözdizimi(eyleyenlerin şeması ve işleyişi)	Anlatsal Anlam
	Sözdizimsel söylem Söylemselleşme Oyunculaşma	

	Zamansallaşma	
	Uzamsallaşma	

Kaynak: Ayşe kıran, Zeynel kıran(2003: 137)

Yukarıda şemada görüldüğü gibi Ayşe Kıran - Zeynel Kıran (2003: 137 - 274), üretici süreç içerisinde en soyut düzeyde çelişkinlik ve içerme gibi göstergebilimsel dörtgen üzerinde eklenen temel mantıksal- anlamsal ilişkilerin yer aldığını belirtmektedir. Göstergebilimsel dörtgenle gerçekleşen terimlere dayanan olumluluk ve olumsuzluk gibi temel sözdizimsel işlemler bulunmaktadır. Üretici süreç içerisinde en somut düzey, derin yapıda yer almaktadır. En soyut düzeyden sonra anlatsal düzey gelmektedir. Bu düzey içerik düzlemini, anlam eksenindeki dönüşümleri, eyleyenleri başka bir deyişle anlatı şemasını içermektedir. En somut düzey ise, söylemsel düzeydir. Burada oyuncuların gerçekleştirdikleri eylemlerin uzamsallığı ve zamansallığıyla, oynadıkları betisel (figüratif) ve izleksel (tematik) roller söz konusudur.

A.J. Greimas, bu soyutlama biçimini mantıksal ve anlambilimsel bakış açısıyla, karşılıklı ilişkileri göz önünde bulundurarak, mantıksal ve anlamsal bir biçimle açıklamaktadır. Bu soyut derin düzeyde, göstergebilimsel dörtgenle gerçekleşen terimlere dayanan olumluluk ve olumsuzluk gibi temel sözdizimsel işlemler yer almaktadır. Bir anlatının genel yapısı çelişkin içerikleri ekleyen bir anlam eksenini üzerinde yer almaktadır. Anlamın temel yapısını temsil eden bu anlam eksenini göstergebilimsel dörtgen biçiminde gösterilebilmektedir.

Göstergebilimsel dörtgen, tüm kavramsal karşıtlıkları zorunlu kılan ilişkilerin görsel bir biçimde yeniden sunumudur. Öncelikle, göstergebilimsel dörtgenin iki özelliğini ortaya koymak gerekir. Birinci özelliğiyle dörtgen birçok anlam izlenimi yaratan durağan, bir başka deyişle statik ilişkilerin eklenmesi ile incelenebilir. Bu durumda, ilişkiler gösterge birimciklerin değerleri arasındaki bir dizgeyle açıklanabilir. Bu dörtgenin sınıflandırılmış ve durağan özelliğidir söz konusu dörtgendeki ilişkiler karşıtlık (< ----- >) / çelişkinlik (☒--☒) ve içerme (bütünlük: | - --->) ilişkileriyle açıklanır.

A. J. Greimas bu genel bakış açısını aşağıdaki örnek gibi işlemselleştirmiştir. Bir polis, oluşu ve görüntüsüyle (üniformasıyla) bir polis ise, bu değerlendirme / gerçeklik / anlam eksenini üzerinde (A) ile kavramlaştırılır. A.J. Greimas bu /

gerçekliğin / iki karşıt gösterge birimcikten oluştuğunu belirtir. Bu iki gösterge birimcik hem karşıttır, hem de birbirini tamamlar, aralarında “ve....ve” bağıntısı vardır.

A
a1 \bar{a} ----- \bar{a} a2
/olmak/ /görünmek/
a1 ve a2: A= anlam eksenini: /gerçeklik / eksenini.
↓↓
olmak görünmek

Bu kişi bir polistir (olmak) ve giysileri (görünmek) de onun polis olduğunu göstermektedir. Yukarıda verilen iki karşıt gösterge birimcikte (a1 ve a2) kendileriyle çelişkin durumda olan iki terimin varlığını belirler.

a1 < ----- > a2

$\bar{a}2$ < ----- > $\bar{a}1$

a1 olmayan ($\bar{a}1$), a2 olmayan ($\bar{a}2$); bir başka deyişle, / olmamak / ($\bar{a}1$) ve / görünmemek / ($\bar{a}2$). Bu terimler çelişkindir, çünkü bir varlık hem olur hem olmaz, hem görünür hem görünmez değildir. Kısacası çelişkin terimler birbirini bütünlemezler, aralarında “ya o, ya da bu” ilişki vardır. Bu nedenle, a2 ve a1 ($\bar{a}2$ < ----- > $\bar{a}1$) ilişkisini “ne o ne o” olarak sözlere dökümleriz.

4.2.Ulus Devlet modeli içerisinde etkin olan bir siyasal sistemin diğer siyasal rejimleri ötekileştirmesi.

-Sergey M. Eisenstein’in “Potemkin Zırhlısı” (Sosyalist rejimin Çarlık rejimine yönelik eleştirisi)

4.2.1. Filmin Yapım Bilgileri ve Özeti

Yönetmen Sergey Eisenstein

Yapımcı Yakov Blyoh

Senarist Nina Agadjanova, Nikolay Aseyev, Sergey Eyzenşteyn, Sergey Tretyakov

Türü Dram-Savaş

Renk Siyah-beyaz

Yapım yılı 21 Aralık 1925 **Sovyetler Birliği**

Süre 75 dakika

Dil Ara yazıları Rusça (sessiz film)

Kişiler:

Vakulinçuk: A. Antonov

Komutan Golikov: Vladamir Barskiy

Teğmen Gilyarovski: G. Aleksandrov

Matuçenko: M. Gomarov

Onbaşı: A. Levşin

Doktor Binbaşı Smirnov: Odessa'lı bir şöför

Papaz: Odessa'lı bir bahçıvan (tehlikeli sahnelerde Eisenstein)

Domuz yavrusu taşıyan kadın: Eisenstein'in annesi

Öbür subaylar, Mürettebat, Odessa halkı: Karadeniz'deki donanma mürettebatı, Odessa halkı, Proletkult Tiyatrosu Oyuncuları

Film hakkında kısa bilgiler:

• Çalışan sınıfları isyana teşvik edeceğinden korkularak 1926 yılında İngiltere'de filme gösterim sertifikası verilmeyerek yasaklandı. Bu gösterim yasağı 1954 yılına kadar sürdü, bu tarihte de ancak X sertifikası ile gösterilmesine izin verildi.

- 1926 yılında National Board of film Review of Motion Pictures, Inc. (New York) (New York Film Sansür Kurulu) tarafından yılın en iyi filmi seçildi.
- 1952 yılında Bruxelles Festival Kurulu'nun bütün dünya film yönetmenleri arasında yaptığı araştırma da bütün sinema tarihinin en iyi filmi seçildi.
- 1953 yılında İngiliz Sinema Enstitüsü'nün organı Sight and Sound dergisinin dünya sinema eleştirmenleri arasında yaptığı araştırma da sinema tarihinin en iyi üçüncü filmi.
- 1958 yılında Bruxelles Dünya Sergisi'nin bütün dünya sinema tarihçileri arasında yaptığı araştırma da bütün sinema tarihinin en iyi filmi seçildi.
- 1962 yılında Sight and Sound dergisinin dünya sinema eleştirmenleri arasında yaptığı araştırmada sinema tarihinin en iyi filmleri arasında altıncı seçildi.

Filmin Konusu:

Potemkin Zırhlısı konusunu Potemkin Zırhlısı Ayaklanması olarak bilinen gerçek bir olaydan almıştır. Filmde, 1905 yılında Rusya'nın Karadeniz filosuna bağlı Savaş Gemisi Potemkin'de dayanılmaz yaşama şartlarına karşı mürettebatın Çar rejimine bağlı subaylara karşı başlattıkları bir ayaklanmanın sonunda gemiyi ele geçirmeleri ve sonrasında gelişen olaylar dramatize edilerek anlatılmıştır.

"Potemkin Zırhlısı Ayaklanması" 1917'de gerçekleşecek olan Ekim Devrimi'nin bir provası niteliğinde olduğu için film, 1925 yılında Sovyet hükümeti tarafından bir devrim propagandası filmi olması için özellikle ısmarlandı. Ama Sergei Eisenstein bunun çok ötesine geçerek filmde kurgu (montaj) ile ilgili kuramlarının tamamını deneme fırsatı buldu. Ortaya sinemasal açıdan da devrimci bir film çıktı, artık sinemada kurgunun hayati bir önemi olduğu anlaşılıyordu.

4.2.2. Film çözümlemesi:

Film beş bölümden oluşmuştur:

- "İnsanlar ve kurtçuklar" : Bu bölümde gemide kurtlu ve kokuşmuş et yemeye zorlanan mürettebatın protestoları gösterilir.
- "Limandaki dram" : Gemi mürettebatının isyanı ve liderleri Vakulinchuk'un öldürülmesinin anlatıldığı bölümdür.
- "Ölü bir adam adalet arıyor" : Vakulinchuk'un cenazesinin Odessa'ya getirilmesi ve şehir halkının mürettebatla birlikte onun yasını tutmaları anlatılır.
- "Odessa merdivenleri" : Çarın kazak askerlerinin Odessa şehrinin ünlü merdivenlerinde isyan eden sivil halkı katlettiği sahnedir.
- "Filo ile randevu" : Potemkin Zırhlısı'nı yakalamak için Çar'ın gönderdiği Karadeniz donanmasına ait bir filonun taraf değiştirerek Potemkin'in mürettebatının yanında yer alması anlatılır.

Potemkin Zırhlısı(Bronenosets Potyomkin), 1925 yılında, Ekim Devrimi'nin provası niteliğindeki, yaşanmış gerçek bir ayaklanmadan yola çıkılarak çekildi. Rus-Japon Savaşı sırasında yenilgiye uğrayan Çarlık Rusya'sı giderek gücünü kaybediyordu. Böylece askerler arasında hoşnutsuzluk gün ve gün artıyordu. Çarlık subaylarının gemi mürettebatı üzerindeki baskıları ve gemideki yaşam koşullarının giderek bozulmasıyla 27 Haziran 1905'te Potemkin Zırhlısı'nda bir ayaklanma başladı. Bu ayaklanma, 12 yıl sonra gelecek Ekim Devrimi'nin habercisiydi. Potemkin Zırhlısı'nın ayaklanması, Çarlık ordu ve donanmaları arasında başlayan ilk devrimci ayaklanmaydı. Ayaklanmanın ardından, Mürettebat Potemkin Zırhlısı'na kızıl bayrağı çekiyor ve ardından gemi, işçi grevlerinin yoğun olduğu Odessa'da demirliyordu. Daha sonra ayaklanmayı bastırmak üzere gönderilen savaş gemilerindeki denizciler, isyancıların üzerine ateş açmayı reddeder ve böylece Potemkin Zırhlısı'nın ayaklanması daha da güçlenir. Potemkin Zırhlısı, ayaklanmanın 20. yılında, Lenin'in isteği üzerine Sergei Eisenstein(ayzenştayn) tarafından çekilmişti. Çekildiği dönemin yapısı itibariyle sessiz film olarak arşivlerdeki yerini aldı. Ancak teknik olarak sessiz bir film olması, Potemkin Zırhlısı'ndaki isyan ve devrim çılgınlıklarının duyulmasına engel değildi.

Filmin ilk bölümünde gemideki çetin çalışma şartları görülür. Hemen ardından ise en etkileyici sahnelerden biri ekrana gelir. Kurtlu etten yapılmış çorba zorla mürettebata içirilmeye çalışılır. Çorbadan içmeyi reddeden askerler kurşuna dizilecektir. Kurşuna dizme sahnesinde, askerler yan yana sıra halinde durmaktadır. Sinemasal açıdan bakıldığında belli bir düzen içinde dizilmiş askerler, Çarlık Rusya'sını ve statükoyu temsil eder. Eisenstein daha sonra müthiş sinema gücüyle, kurşuna dizecek askerleri ve kurşuna dizilecek bahriyelileri sıra düzeninden çıkararak birleştirir. Böylece Çarlık kuvvetlerinin saf değiştirmesini sağlar. Potemkin Zırhlısı artık devrimci askerlerin elindedir. Artık Çarlık Rusya'sının bayrağı yerine, kızıl bayrak dalgalanır gönderde. Potemkin Zırhlısı, kendini devrimci uyanış ve mücadeleye adanmış açık bir propaganda filmidir. Filmin en önemli özelliklerinden biri, Amerikan rüyasının anlatıldığı ve insanüstü kahramanların yer aldığı filmlere karşı bir tokat niteliği taşımasıdır. Çünkü bu filmde ne pahalı dekorlar ne de kahramanlaştırılan tek tip insanlar vardı. Potemkin Zırhlısı'nın kahramanı halktı. Çekimler stüdyoda değil, bizzat gerçek mekanlar da yapılmıştı. Kahramanın bir kişi değil, kolektif bir şekilde halkın tamamının olması da bilinçli bir seçimdi elbette. Sosyalizmi anlatmanın ve Sovyetleri tarif etmenin daha güzel bir örneği olmuştu. Eisenstein'in düşüncesi başarıya ulaşmıştı. Potemkin bütün Rusya'da sinemalarda gösterilmiş ve halk filmi coşkuyla izlemişti. Ancak Potemkin Zırhlısı mahkeme kararıyla diğer ülkelerin sinemalarında fazla gözükmeyi.

Potemkin Zırhlısı, sinema sanatındaki bu devrimci niteliğine rağmen, her çeşit seyircinin kolaylıkla anlayabileceği sadelikteydi. Bu da her sedyen önce Eisenstein'in söylemek istediğini en kestirme ve en etkili yoldan ortaya koymasından ileri geliyordu. Potemkin Zırhlısı'nın içeriği ve sinema sanatına birçok yenilik getiren biçimi öylesine kaynaşmıştı ki sinemada yenilikleri hep güçlkle benimsemiş olan seyirciler bile bu filmde hiçbir yadırgama duymuyorlardı. Bu sadelik ve açıklık aynı zamanda Potemkin Zırhlısı'nın, aradan geçen yarım yüzyıla yakın zamana, bu arada sinema alanında meydana gelen büyük ilerleme ve gelişmelere rağmen; canlılığından , tazeliğinden, yeniliğinden hiçbir şey yitirmemesini sağlıyordu.

Potemkin Zırhlısı, belgesel olamayan devrimci bir filmi. Başta da belirttiğimiz gibi Eisenstein filmi beş perdelik trajedi gibi düşünmüştü. I) İnsanlar ve kurtlar II) Arka güverteadaki facia III) Kan "intikam" diye bağıyor IV) Odessa

merdivenleri V)Filonun arkasından geçiş. . Eisenstein ayrıca dramatik bütünlüğü sağlamak için gerçek olaydan ana çizgileriyle ayrılmamış ama ayrıntılarıyla daha serbest kalmıştı. Örneğin merdivenlerdeki kıyım gerçekte başka türlü olmuştu. Ayrıca, gemideki ayaklanmanın basında söyle bir sahne vardır: Ayaklanan askerleri kursuna dizmek için üstlerine bir örtü örtülür ama öteki erler ateş etmezler. Filmin gösterilmesinden sonra Eisenstein, Potemkin'de ayaklanan askerlerden bir mektup alır. Er örtünün altında kendisinin de bulunduğunu yazmaktadır. Eisenstein bu örtü olayının gerçek olmayıp kendi bulusu olduğunu yazamaz bu adama. Ancak kendi kuramı açısından önemli bir sonuç çıkarır: Demek film, görgü tanığını bile güçlü bir empati ile etkileyip onun anılarındaki gerçek olayı değiştirebilmektedir.

Sovyet yapımı Potemkin Zırhlısı filmi çarlık rejimini eleştiren ve sosyalist sistemi savunması açısından tarihsel açıdan önemli bir noktadır. Film de etkin bir siyasal sistemin geçerliliğini yitirmiş diğer siyasal sisteme yönelik “öteki”leştirme yapılmıştır.

4.3. Ulus Devlet modeli içerisinde etkin olan bir etnisitenin diğer etnik yapıları ötekileştirmesi.

4.3.1. II. Savaşı’nda Alman Sineması(Hitlerin emri ile çekilen filmler/ üstün Alman Irkı söylemi) İradenin Zaferi:

4.3.1.1. Filmin Yapım Bilgileri ve Özeti

Yönetmen : Leni Riefenstahl

Senaryo Yazarı : Leni Riefenstahl, ...

Tür : Belgesel, Savaş, Propaganda

Ülke : Almanya

Süre : 114 dk

Renk: Siyah-beyaz

Yapım yılı:1934 Almanya

Kişiler:

Adolf Hitler: Kendisi

Josef Goebbels: Kendisi

Hermann Göring: Kendisi

Filmin Özeti:

Film aktrist ve fotoğrafçı Leni Riefenstahl'a (1902 -2003) bizzat Adolf Hitler tarafından ısmarlanmıştı, hatta filmin adını da Hitler koymuştu. Filmin yönetmenliğinin yanı sıra yapımcılığını da üstlenen Riefenstahl ayrıca Walter Ruttmann'la beraber senaryoyu yazmış ve filmin kurgusunu da yapmıştır. 1934 tarihinde çekimleri başlayan ve 1935 tarihinde gösterime verilen filmin müziklerini ise Herbert Windt yapmıştır.

Yapım aşamasında Nazi Partisi'nden büyük mali ve teknik destek alan Riefenstahl yeni Nazi devletini yücelten ve görkemini vurgulayan epik ölçekte bir film ortaya çıkardı. Emrine tam 30 kameraman ve sayısız teknisyen verilmişti. Zaten Nuremberg şehri böylesine bir belgesel için uygun ve görkemli bir doğal dekoru oluşturuyordu. Riefenstahl emrine verilen NSDAP teşkilatına ışık kuleleri, kamera rayları, yeni köprüler vb gibi istediği pahalı teknik değişiklikleri anında yaptırabiliyordu. O zaman için yenilikçi sayılabilecek, kamera kaydırmaları, çarpıcı kompozisyonlar, havadan çekimler, telefoto lensler kullanılarak bilerek yapılmış perspektif çarpıtmaları, tempolu bir kurgu, yerli yerinde kullanılan etkileyici müzik ve bütün bunlara ilaveten Leni Riefenstahl'ın mesleki hırsı ve Faşizme olan coşkulu inancının kattığı manevi estetik (ki bunu savaştan sonra inkar etmişti) tarih boyunca yapılmış en etkili ve başarılı propaganda filminin ve tüm zamanların en iyi filmlerden birinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Film hakkında kısa bilgiler:

- Savaş sonrası çıkartılan "Nazi'lerden arındırma kanunları" çerçevesinde eğitim amaçlı sunumlar dışında filmin Almanya'da gösterilmesi yasaklanmıştır.
- Almanca anlamayan birinin filmin altyazısız bir versiyonunu izlemesinin sinema sanatı açısından çok daha etkili olacağı aşikardır. Zira ses kuşağında duyulan propaganda içeren sözleri anlamayacak ve bütün dikkatini büyüleyici ama aynı zamanda da ürkütücü bu sinema şölenine yoğunlaştırabilecektir.
- Toplam projeksiyon süresi 61 saat tutan 400 kilometre uzunluğundaki film çekimlerinden, 6 ay süren kurgu çalışmaları sonunda yaklaşık 2 saate yakın (114 dakika) bir film ortaya çıkmıştı. Bu toplam çekimlerin sadece %3'ünü oluşturmaktadır.
- Bir iddiaya göre Nazi propaganda bakanı Joseph Goebbels önceleri bu çapta bir işin bir kadın yönetmene verilmesine istememiş, fakat filmi seyredince kendisi de sonuçtan çok memnun kalmış.
- Filmin sanatsal yönü göz ardı edilip içerdiği mesaj ve kaba propagandaya yönelik eleştirilerin bir benzeri de D.W. Griffith'in 1915 tarihli başeseri Bir Ulusun Doğuşu (The Birth of a Nation) filmi için yapılmıştı. Söz konusu filmde Griffith ülkeyi (ABD) ırkçı ve bağınaz Ku Klux Klan örgütünün birleştirebileceği gibi nefret uyandıran bir politik mesaj vermişti. O film de tıpkı Riefenstahl'ın filmi gibi birçok çevre tarafından yerden yere vurulmuş ama sinematik değerinin de hakkı verilmişti.

4.3.1.2. Filmin çözümlemesi:

Film bir açılış yazısıyla başlamaktadır: Führer'in emriyle yapılmış, Leni Riefenstahl tarafından yönetilmiş bir film. Daha sonra ise şu başlıklar gelmektedir:

5 Eylül, 1934
Dünya Savaşı'nın başlamasından 20 yıl sonra
Almanların acı çekmesinden 16 yıl sonra
Almanya'nın yeni doğuşundan 19 ay sonra

Adolf Hitler Nuremberg'e
Sadık yandaşlarını görmek ve teftiş etmek için yeniden gelir.

Bu yazıların ardından görüntüde beyaz bulutların üstünde ve içinde süzülen bir uçak belirir. Uçak bulutların arasına dalar ve aşağıya doğru yönelir. Bu sırada bulutlar dağılır ve Nuremberg şehri görülür. Şehrin kiliseleri, devlet binaları, sokakları ve evleri seçilmeye başlar. Uçağın gölgesi şehrin üzerinde dolaşır. Aşağıda bekleyen kalabalık uçağın inişini izler. İnen uçağın kapısı açılır ve Hitler görünür. Bekleyen insanların heyecan ve hayranlık dolu ifadeleri yakın plan yüz çekimleri ile verilir. Kulakları sağır edecek derecede tezarühatlar eşliğinde Hitler halkını selamlar. Sonra bir arabayla şehirde turlamaya başlar. Caddelerde iki yana dizilmiş coşku dolu insanları selamlar. Binalar, köprüler, evler, kısacası her yer Nazi bayraklarıyla, gamalı haçlarla donatılmıştır. Kucağında çocuğu olan bir anne Hitler'e yaklaşır. Çocuk elindeki çiçeği Hitler'e sunar ve annesi ile birlikte Nazi selamı verirler. Hitler bu şekilde, sevinç gösterileri içinde şehri dolaşır.

Cheshire, filmin girişinde kullanılan bu dramatik öğelerin Hitler'i Tanrısallaştırdığını ifade etmektedir. "Hitler'in uçarken ki görüntüsü ile Tanrı'nın yeryüzüne insanlarıyla buluşmak üzere inişi arasında paralellikler kurulabilir. Seyrettiğimiz figür bir adam figüründen çok, yeryüzüne iniş yapmakta olan Tanrısal bir mittir".Burada Riefenstahl, metaforik olarak Hitler ile Tanrı arasında bir ilişki kurmaktadır. Gerçekte Tanrı'ya ait olan özellikleri, Hitler'e aktarmaktadır.

Riefenstahl, parti günleri resmi geçidini, bir tiyatro oyunu gibi sahneye koymakta ve gerçek insanlara rol yaptırmaktadır. Örneğin; Hitler'in Nuremberg'e gelişinden sonra görüntü kararmakta, görüntü açıldığında Nuremberg şehri yeni bir güne başlamaktadır. Bayraklarla ve gamalı haçlarla donatılmış şehrin sokaklarında arkadan gelen müziğin ritmine uygun kamera hareketleri eşliğinde dolaşmaktadır. Kilise çanları çalmakta ve aşağıda görülen yüzlerce askeri çadırdan, yüzlerce genç yeni güne uyanmaktadır. Sağlıklı, neşeli, erkeklerin kimi tıraş olmakta, kimi ise banyo yapmaktadır. Bu sıradan işler neşe ve coşku ile yapılmaktadır. Aynı coşku ile birbirleriyle güreşirler, yarışır. Askerler marşlarla, mekanikleşen hareketleriyle, fiziksel güçleriyle, disiplinleriyle göz doldururlar. "Hitler'in askerleri dünyanın en

mutlu askerleridir. Riefenstahl, bir orkestra şefi gibi mitingi yönetmektedir” (Ulutak, 2003: 33). Bu genç erkekler, askeri kamplarda birlikte yemek yiyip, birlikte yıkanıp, birlikte uyumaktadır. Gece yapılan konuşmalar, yemin törenleri ve ateş başında söylenen şarkılarla devam eden etkinliklerin yoğunluğu, bireysel düşünce hayal gücü kapasitesini en aza indirmek için fiziksel koşulların titizlikle tasarlandığına işaret etmektedir. Tüm bu uygulamalar ritmik olarak saatlerce devam eden talimler, çalan davullar ve yinelenen sözlerin görsel ve işitsel etkisiyle güçlendirilmiştir (Clark, 2004:69).

Başka bir sahnede ise; Hitler elli iki bin işçiyi selamlar , işçiler ellerindeki kürekleri silah gibi omuzlarına alırlar. İşçiler hep birlikte “Almanya’ya yeni bir çağa taşımak için, biz burada duruyoruz, biz hazırız” diye bağırırlar. Tek tek yakın planda nereden geldiklerini söylerler. Almanya’nın her bir bölgesinden gelen işçiler vardır. Hepsi de Büyük Almanya için hazırdırlar. Hepsi bir bütünün parçasıdırlar. Bu sahne bir koro düzenine sahiptir. Sırası gelen repliğini söyler, herkes ne yapacağını bilir. Belgeselde çekim/ters çekim gibi kurgu tekniklerini kullanan Riefenstahl, Hitler’in etrafında bir kişilik kültü inşa etmektedir. “Kurgulama kalıpları, Führer’i bir arzu nesnesine, etrafındaki kalabalığın taparcasına baktığı birine dönüştürür.” Karşılıklı bakış ve selam alışverişi, bir itaat bağı, benlik kimliğinin ulus ve partiyle özdeşleştiği bir bağ yaratmaktadır (Musser, 2003: 377).

Bu film, mitingin her aşamasının sembolik bir doku oluşturacak biçimde nasıl düzenlendiğini göstermektedir. Film içerisinde insanların geometrik şekiller oluşturacak bir biçimde dizilmesi, dağınık toplulukların birleşik bir milli güce dönüşmesini sembolize etmektedir. Hitler’in insan dizilerinin arasındaki geniş koridorlardan ilerleyerek onlardan daha yüksek bir seviyeye yerleştirilmiş kürsüsüne ulaşması, onun insanların arasından kutsal mesajını iletme üzere yükselen sıradan bir asker olduğu düşüncesini harekete geçirmektedir. Hitler, kürsüden herkesi görmekte ve herkes tarafından görülmektedir. Halk kolektif kişiliğinin yansıması olan liderini görmek üzere çağrılmaktadır. Riefenstahl’ın filminde büyük kitlelerden oluşan insan sıralarının, gamalı haçların ve Hitler’in yüz ifadesinin arka arkaya kurgulanmasıyla gösterinin anahtar sloganı oluşturulmaktadır: “Tek Ulus, Tek Lider, Tek Devlet.” 1965 yılında Fransız dergisi Cahiers du Cinema’da yayımlanan röportajında yapıtlarının propaganda olduğunu inkar eden ve bunların sinema gerçek-

cinema verite olduğunu ısrarla vurgulayan Riefenstahl, “İradenin Zaferi” ile ilgili şunları ifade etmektedir: “Filmî günümüzde izlediğinizde, hiçbir sahnenin sonradan eklendiğini veya hayal ürünü olmadığını görebilirsiniz. İçeriğindeki her bir karesi doğrudur. Ayrıca hiçbir şekilde yanlı yorum içermediğini ve salt tarihi olayları en gerçek halleriyle kapsayan bir film olduğunu söyleyebilirim. 1934 yılına ait olan ve şimdiki zamanda tarih olarak adlandırılan gerçekleri yansıtmaktadır. Dolayısıyla bu film bir belgeseldir. Bir propaganda yapıtı değildir. Ayrıca ben propagandanın da ne olduğunu gayet iyi biliyorum. Propaganda, bir tezi savunmak için olayları baştan yaratma olgusunu kapsar veya bir olayı abartılı bir şekilde ortaya koymak için özel bir olayın olmasına izin vermektir. Ben kendimi belirli bir aman ve mekanda meydana gelmiş gerçek bir olayın merkezinde buldum. Filmim bu gerçekten yola çıkmıştır.”

Riefenstahl, çektiği belgesellerde ve özellikle bu belgeselinde kameranın önünde genç ve atletik Almanları yer vermiştir. Bu noktadan hareketle Hitler’in üstün Alman ırkı tezine sıkı sıkıya bağlı olduğunu görmekteyiz. Belgesel de hiçbir şekilde Alman ırkı fiziksel özellikleri taşımayan kimseyi görmemekteyiz. Führer’in Yahudi, Çingene ve Sakat Almanlara yönelik uyguladığı ötekileştirme politikaları bu belgesel de istendiği şekilde verilmiştir.

4.3.2. Western örneği: Cehennemden Dönüş(Posta Arabası)

4.3.2.1. Filmin Yapım Bilgileri ve Özeti

Yapımevi: Walter Wagner- John Ford

Yönetmen: John Ford

Senaryo:Dudley Nichols (Ernest Haycox’un Stage to Lordsburg adlı hikayesinden)

Türü: Western

Ülke:Amerika Birleşik Devletleri

Süre: 105 dk.

Renk: Siyah-beyaz

İlk gösterim: 3 mart 1939

Kişiler

Dallas: Claire Trevor

Ringo Kid: John Wayne

Doktor Josiah Beone: Thomas Mitchell

Buck: Andy Devine

Hatfield: John Carradine

Cury Wilcox: George Bancroft

Samuel Peacock: Donald Meek

Teğmen BLANCHARD: Tim Holt

Lucy Mallory: Louise Platt

Henry Gatewood: Berton Churchill

Chris: Chris Pın Martin

Chris'in eşi Yakima : Elvira Rios

Billy Pickett: Francis Ford

Billy Pickett Jr. (Henry) : Kent Odell

Bayan Pickett: Marga Daughton

Film Hakkında Kısa Bilgiler:

- 1940 yılında bu filmdeki Doktor Boone rolü için Thomas Mitchell 'e En iyi Yardımcı Erkek Oyuncu Akademi Ödülü verilmiştir.Ayrıca film o yıl En İyi Müzik Akademi Ödülü'nü de aldı.

- Aynı yıl "New York film eleştirmenleri ödülü" John Ford 'a verildi (En iyi yönetmen)
- Filmin 1966 yılındaki yeniden çevrimini Gordon Douglas yönetmiştir.Bu kez başrollerde Ann-Margret , Alex Cord ve Bing Crosby oynamışlardır.Bu film renkli ve sinemaskoptur.Bu yeni çevrim "Stagecoach" Türkiye de bu kez Belalılar Postası adı ile gösterime sunulmuştu.
- John Ford ve John Wayne birçok kereler birlikte film çevirdiler.Bu onların beraber çevirdikleri ilk filmidir.
- John Ford bu filmden önce de çok sayıda western çekmişti.Ancak bu onun ilk sesli western filmi olmuştur.
- Film John Wayne 'in 80'inci filmi idi,ama çoğunlukla sessiz filmlerde oynayan Wayne o yıllarda henüz şöhretinin zirvesine çıkmamıştı.Bu nedenle de filmin yıldızı aslında Claire Trevor 'du ve en yüksek ücreti o almıştı. Zaten John Wayne filme John Ford 'un çok ısrar etmesi üzerine dahil edilmişti ve en düşük ücretli oyuncular arasında idi.
- "Stagecoach" Ernest Haycox 'un "Stage to Lordsburg" adlı hikâyesinden uyarlanmıştır.Bu hikâye de Guy de Maupassant'ın konusu 1870 Fransa - Prusya savaşında Normandiya 'da geçen ünlü hikâyesi 'Boule de Suif 'ten esinlenilmiştir.
- Film ABD 'nin güney-batı eyaletleri olan Arizona ile Utah sınırında yer alan Monument Valley (Abide Vadisi)'de çekilmiştir.O yıllarda kimselerin uğramadığı bölgenin fakir halkı,film çekimleri sayesinde ekonomik olarak kalkınmışlardı.
- 1930'larda B filmi kategorisine gerilemiş olan western türü filmler, Ford'un bu filmi ile tekrar saygınlığa kavuştu.
- İtalyan EsseGesse ekibinin 1951 yılında yarattığı,Türkiye'de Tommiks olarak tanınan ünlü çizgi roman Capitan Miki de de o devirde İtalyan çizgi romancıların sıklıkla başvurdukları sinemadan tanıdık simaların çizgi romana taşınması yöntemi uygulanmıştı.Söz konusu çizgi romanda Tommiks karakteri Anthony Perkins'ten Konyakçı karakteri Walter Brennan'dan,Doktor Salasso ise "Stagecoach" filmindeki Thomas Mitchel 'in oynadığı alkolik doktordan esinlenilerek yaratılmışlardır.

4.3.2.2. Film çözümlemesi

John Ford'un en beğenilen filmlerinden biri olan 1939 tarihli Stagecoach'un (Posta Arabası), ilk sahnesinde şerifin ve birkaç askerin endişeli halde Geronimo'nun yaklaştığını ve birçok çiftliğe saldırıda bulunduğunu haber veren telgrafi okuduğunu görürüz. Kasaba bölgeye yaklaşan Apaçiler'in korkusu içindedir. Lordburgs'a gidecek olan posta arabası kasabaya henüz varmıştır. Yolcular birer birer yerini alır. Kasabanın bankasını soyan banka müdürü Gatewood, yüzbaşı Mallory'nin eşi Lucy,, bir viski tüccarı olan Peacock, ödeyemediği kira yüzünden kovulan ayyaş doktor Doc Bone, hayat kadını Dallas (Claire Trevor) ve son anda Lucy'nin çekiciliğine kapılıp kafileye dahil olan kumarbaz Hetfield. Ayrıca arananlar listesinde olan Luke Plummer'ın Lordburgs'ta olduğunu öğrenen şerif Curly'de posta arabasının koruyucusu olacaktır. Araba yola çıkacakken bir askeri birlik gelir ve yaklaşan Apaçi tehlikesi sebebiyle yolcuları ve Curly'yi uyarır. Yolcular bu haberle tedirgin de olsalar kimse arabadan inmez ve yola çıkılır. Askerler, Apaçi tehlikesine karşı posta arabasını koruma görevini devralacak bir başka birliğin beklediği ilk molanın verileceği hana kadar refakat edecektir posta arabasına. Yolculuk sırasında tek neşesi yerinde olan viski tüccarı Peacock'un hemen yanına oturup çantasından viski aşırın Doc Boon'dur. Yolda Plummer'ların hasmı ve kanun kaçağı Ringo Kid (John Wayne) de biner posta arabasına. Apaçilerin saldırıp yaktığı çiftlik evlerinden bahseder Ringo zaten korku içinde olan yolculara. Posta arabası molanın verileceği hana varır. Lucy, yüzbaşı kocasının orada olduğunu sanmaktadır ancak askerler çoktan ayrılmıştır bölgeden. Posta arabasının gelişi handakileri şaşırtmıştır çünkü

Apaçi saldırısı yakındır o bölgeye de. Bundan sonra askerler ayrılacak ve posta arabası yalnız devam edecektir yola. Bunu duyan yolcular daha büyük bir korkuya kapılır. Gatewood en endişeli olandır. Posta arabasını ve yolcuları korumasız bırakacak olan askerlerle tartışır. Curly yolcuları yatıştırıp bir oylama yapar. Tek geri dönelim diyen tüccar olur oylamada. Diğerleri devam deyince öyle karar alınır ve moladan sonra tekrar yola koyulurlar. Bir sonraki mola yerinde de yoktur yüzbaşı Mallory ve askerler. Yüzbaşı Apaçilerle çıkan çatışmada yaralanmış ve Lordsburg a götürülmüştür. Aldığı kötü haberin etkisiyle Lucy baygınlık geçirir. Hetfield çok endişelidir. Lucy hamiledir. Ringo ve Curly doğum için sarhoş Doc'u ayıltmaya çalışır bir süre. Doc, Dallas'ın da yardımıyla doğumu gerçekleştirir. Yolculukta bir süre gecikme olacaktır. O gece Ringo Kid, yolculuk boyunca diğer

yolcuların aksine, nazik ve ilgili davrandığı Dallas'a evlenme teklif eder ve kabul ederse küçük çiftliğinde huzur içinde yaşayabileceklerini söyler. Dallas, Lordsburg'da babasını ve kardeşini öldüren Plummer'ları öldürüp intikamını almak istediğini bildiği Kid'e her şeyi unutup kaçmasını, ona yardım edeceğini söyler ve gece gizlice Curly'den aldığı tüfeği verir. Ringo Dallas'ın evlenme şartını kabul eder. Ancak atına atlayıp kaçacakken tepenin ardından yükselen dumanları görür ve kaçmaktan vazgeçer. Bu dumanlar Apaçiler'in savaş işaretleridir. Herkesi toplar ve hızla yola çıkarlar tekrar. Artık epey yaklaşmışlardır Lordsburg'a. Ancak Apaçiler buralardan daha önce geçmişler ve çiftlikleri yakmış insanları katletmişlerdir bile. Hatfield bir kadın cesedinin üstünü ceketıyla örter. Her yer savaş alanına dönmüştür. Sonunda görürüz yerlileri. Bir tepeden izlerler hızla yol alan posta arabasını. Aniden bir ok saplanır tüccar Peacock'a, yaralanır. Saldırı başlar. Başta Kid, posta arabasının koruyucusu Curly ve yolcular var güçleriyle karşı koyar Apaçi saldırısına. Kısa süre sonra cephaneleri biter ancak Ringo Kid'in kahramanlığı ve cesaretiyle posta arabası sonunda varır Lordsburg'a. Posta arabasının gelişini gören süvariler karşı saldırıya geçer ve Apaçiler'i püskürtür. Saldırıda sürücü ve Peacock yaralanmış ve Hatfield da ölmüştür. Lucy yaralı kocasına kavuşur, bankayı soyan müdür Gatewood tutuklanır. Bu arada haberi alan Plummer ve kardeşleri barda Kid'i beklemektedir. Ringo Kid Dallas'ın bir fahişe olduğunu öğrense de fikrini değiştirmez. Dallas'tan Plummer'la karşı karşıya gelmek için izin alır ve intikamını alır, Plummer'ları öldürür. Ancak Ringo kaçmayacak Curly'ye teslim olacaktır. Curly'den Dallas'ı çiftliğine götürmesine ister ancak Curly Ringo'yu tutuklamaz ve Dallas'la birlikte gitmesine izin verir. Filmin son sahnesinde Kid ve Dallas'ı mutlu bir şekilde çiftliklerine doğru yol alırken görürüz.

Birçok eleştirmene göre Ernest Haycox'un romanından uyarlanan ve senaryosunu Dudley Nichols'ın yazdığı Posta Arabası John Ford'un başyapıtıdır. Ford, Posta arabasında yolculuk yapan hepsi birbirinden farklı karakterleri ilginç psikolojik boyutlarıyla verebilmiştir filmde. Tüm karakterler toplumun farklı katmanlarından gelir. Filme yolculuk başlamadan önce kasabaya gelen ve Apaçi saldırılarını haber veren telgrafın okunduğu ilk sahnesinden itibaren artan bir gerilim hakimdir. Seyirci doksan iki dakikalık filmin saldırının başladığı altmış altıncı dakikasında ilk kez görür Kızılderilileri. Saldırı yolculuğun son durağına yaklaşmışken gerçekleşir. Askerlerin korumasından yoksun kalan yolcuların yol

boyunca git gide artan gerilimi aralarında geçen konuşmalarla verilir. Sık sık Geranimo ve Apaçiler'den söz edilir. İlk sahnede kötü haberi veren telgraftan hemen sonra kasabaya gelen askerler yolcuları uyarır tehlikeye karşı.

Farklı tarzdaki giysileri, tüyleri ve boylarıyla yerliler Öteki'ni temsil eder westernlerde. Buna karşılık, bayrakları ve mavi üniformalarıyla askerler beyaz adamın resmi düzenin simgesi olmuştur. Ayrıca western kahramanları Batı'nın mitleştirilmesinde önemli bir işlev görmüştür.

Filmle ilgili sonradan yapılan tartışmalarda ırkçı olduğu iddiası ortaya atılmıştır, Kızılderililerin resmedilişi yüzünden. Filmin derin alt yapısına bakıldığında bu iddiaların bir yandan doğru sayılabilmektedir. Western Filmlerinde tüm kötü adamlar(vahşiler) Kızılderililerdir. Sürekli bir vahşet olgusu hakimdir. Bunun dışında ezilmişin ve dışlanmışın yanındadır film. Yerliler, westernlerin değişmez öğelerindendir. Abis el'in de dediği gibi, Amerikan sineması, kıtaya yerleşen göçmen halkın, gazetelerde resimlerini gördüğü, haberlerini okuduğu, hikayelerini dinlediği ve korktuğu yerlilere yönelik merakından ilk yıllardan itibaren faydalanmayı bilmiştir. İlk dönemdeki western filmlerde yerliler genellikle vahşi ve ilkel temsil edilirdi, ancak bir o kadar da bilge ve soyluydular. "Büyük ölçüde küçümsenmekle birlikte, yabani doğayla kurdukları ilişkiler nedeniyle beyaz adama Batı'da yaşayabilmenin yollarını öğretebilecek, birlikte yaşanılabilecek insanlar olarak temsil edildiler." Ama çoğu da beyazlarla savaştıkları için kötüydüler. Kızılderililer topraklarını silahla savunmayı sürdürdükçe ve böylece göçmen halk için oluşturdukları tehlike ve korku büyüdükçe, westernlerde ortadan kaldırılması ya da ehlileştirilmesi gereken öğelerinden biri haline geldiler. 1930'ların faşizan eğilimlerin kendisini westernlerde bu şekilde gösterdiğini söylemek de mümkündür.

1895 doğumlu dönemin ve tüm Amerikan sinemasının en önemli yönetmenlerinden kabul edilen John Ford'un westernlerinin çoğunda yerliler, gözlerini kan bürümüş barbarlar olarak gösterilmiştir. John Ford, "Seyirci Kızılderililerin öldürülmesini görmekten hoşlanır. Onların da - kendilerinden oldukça farklı- bir kültüre sahip insanlar olduklarını düşünmez", der. "ABD ordusundan General Sheridan'ın 1875 yılında verdiği bir demeçte Kızılderili tanımı ise ürperti vericidir: 'En iyi Kızılderili, ölü bir Kızılderilidir.' Sheridan.

5.4. Uluslararası güç olan iki Devletin Sinema aracılığıyla birbirlerini Ötekileştirmesi.

Soğuk Savaş Dönemi Sovyetler Birliği ile Amerika Birleşik Devletleri Sinemasının karşılıklı birer örnekle incelenmesi.

5.4.1. Hollywood sineması(Sovyetler birliğine yönelik yapılan propagandalar- Rambo Sovyetlerde) Rambo III

5.4.1.1. Filmin Yapım Bilgileri ve Özeti

Yönetmen Peter Macdonald

Yapımcı Mario Kassar-Andrew G.Vajna

Senarist Sylvester Stallone ve Sheldon Lettich

Türü Aksiyon

Renk Renkli

Yapım yılı 1988 ABD

Süre 101dakika

Dil İngilizce

KİŞİLER:

John J. Rambo : Sylvester Stallone

Albay Samuel Trautman: Richard Crenna

Albay Zaysen : Marc de Jonge

Robert Griggs : Kurtwood Smith

Masoud : Spiros Focás

Mousa Ghani :Sasson Gabai

Hamid: Doudi Shoua

Kourov: Randy Raney

Tomask: Marcus Gilbert

Filmin Konusu:

Vietnam gazisi ve eski Yeşil Bereli John Rambo, başından geçen tatsız deneyimler sonucu şimdi artık inzivaya çekilmiş, para karşılığı dövüşerek budistlere yardım etmektedir. Eski komutanı Albay Trautman bir kez daha talebesinin hayatına girer ve yardımını ister. Sovyet işgalindeki Afganistan'da, ABD'nin yardım edip kolladığı mücahitlerle omuz omuza çarpışması gerekmektedir.

Rambo Albay'ın teklifini reddeder. Bir kez daha devleti tarafından oyuna getirilmekten korkar. Trautman Afganistan'a döner ve Ruslar tarafından kaçırılıp işkence görür. Olayın kişiselleşmesi Rambo'nun soluğu Afganistan'da alması için yeterlidir. Burada Rusların yerel halka nasıl eziyet ettiğini gördüğünde, savaş onun için yeniden başlamak zorundadır artık.

Film Hakkında Kısa Bilgiler :

- Film 63 milyon dolara malolmuştur ve o zamana kadar yapılan en pahalı filmidir.
- Gişede beklenen başarıyı sağlayamamıştır, ABD'den çok Avrupa'da seyircinin ilgisiyle karşılaşmıştır.
- tarihe kadar yapılmış en çok şiddet içeren film olarak Guinness Rekorlar kitabına girmiştir.
- Filmdeki toplam ölü sayısı 108 dır.

5.4.1.2. Filmin çözümlemesi:

Bu filmde, Rambo karakteri esir alınan Albay Trautman'ı kurtarma bahanesiyle Afganistan'a gider ve Ruslarla savaşı. Film çekildiği dönem itibari ile Soğuk Savaş

dönemine denk gelmekte ve taraflardan birinin yani Hollywood sinemasının propaganda görevini üstlenmektedir. Filmde Rambo Sovyet Rusların zulmüne karşı ezilmiş Afgan Halkının yanındadır. Filmde ki tüm Rus kahramanlar psikopatça eğilimler göstermekte ve işkenceler yapmaktadır. Diğer yandan Rambo ise tek başına herkese ve her devlete karşı gelebilecek güçte gösterilmektedir. Rus komutan *“bir kişi eğitilmiş bir bölüğe karşı, kim bu Tanrı mı”* demektedir filmde. Rambo Tanrı değildir fakat Amerika’dır. Ve Amerika Birleşik Devletleri tüm dünyanın asayişini güvenliğini tek başına sağlamaktadır.

Filmde şiddet ögesi oldukça yoğun olarak kullanılmaktadır. Ayrıca bir çok sahne propaganda amacı ile gerçek dışı olarak çekilmiştir. En uç örnek olarak bombalı okla helikopter patlatma sahnesi gösterilebilir. Ayrıca Filmdeki Rus askerler bir çok sahnede zeka düzeyi düşük gösterilmiş bu şekilde aşağılanmıştır.

Film aynen şu yazıyla bitmektedir. "bu film Afganistan’da Rusları yenen kahraman Afgan mücahitlere ithaf edilmiştir." Filmin sonunda *“inşallah”* bile diyen Albay da Filmin propagandasını açıkça ortaya koymaktadır. Sovyetlere karşı ezilen Afgan halkının yanında saf tutan Amerikan sineması aynı zamanda diğer uluslara karşı kendine “düşman devlet” olarak gördüğü ulus yapısını ötekileştirmektedir.

5.4.2. Sovyetler Birliği sineması(Amerika Birleşik Devletlerine yönelik sinema aracılığıyla yapılan siyasal propaganda.) I AM CUBA (SOY KÜBA)

5.4.2.1. Filmin Yapım Bilgileri ve Özeti

Yönetmen Mikhail Kalatozov

Yapımcı Mikhail Kalatozov

Senarist Enrique Pineda Barnet

Yevgeny Yevtushenko

Türü Siyasal

Renk Siyah-Beyaz

Yapım yılı 1964 Sovyetler Birliği- Küba ortak yapımı

Süre 135 dakika

Dil Rusça- İspanyolca

Kişiler:

Alberto: Sergio Corrieri

Pedro: José Gallardo

Enrique: Raúl García

Maria/Betty: Salvador Wood-Luz Maria Collazo

Gloria: Celia Rodriguez

Jim: Jean Bouise

Filmin Konusu:

Küba Devrimini hazırlayan tarihsel ve toplumsal koşulları şiirsel bir anlatımla ortaya koyan film, dört ana bölümden oluşmaktadır. Sırasıyla, barlarda fahişeliğe zorlanan genç bir kadının; şeker kamışı tarlasının uluslararası bir Amerikan şirketine satıldığını öğrenen ihtiyar bir çiftçinin; emperyalizme karşı isyan bayrağı açan devrimci bir öğrencinin ve son olarak, başta silahlı mücadeleye karşı olsa da, devlet terörü karşısında gerilla harekete katılmayı seçen yoksul bir köylünün hikâyelerine tanık oluyoruz. Tüm bu bölümler, Küba'yı temsil eden, şairane dış sesle birbirine bağlanıyor.

Film hakkında kısa bilgiler:

- Yönetmene işi tamamlamak için önemli bir özgürlük verildi. Sovyetler ve Küba hükümetlerince hem ekonomik hem siyasi hem de teknik yardım verilmişti. Özel bir kaplama su geçirmez bir fotoğraf makinesinin objektifi gibi yenilikçi çekim teknikleri için , denizaltı periskop temizleyici, kamera, lens verilmiştir .

- Film kamera açıları, ölçekleri ve çekim teknikleri açısından çekildiği dönemin öncüsü olma niteliği taşımaktadır.
- Böyle büyük bir destek olmasına rağmen, filme izleyiciler tarafından soğuk bir tepki verildi. Havana da oldukça kalabalık bir gösterimle izlenmiş fakat Kübalılar tarafından yeterli bulunmamıştır. Moskova da , saf olarak kabul edilmiş, devrimci hayatı yeteri kadar yansıtmadığı savunulmuştur.
- Ayrıca, filmin orijinal sürümü Batı ülkelerinde asla ulaşamadı komünist üretim ve devrim propagandası nedeniyle 1990'larda ancak avrupalara ulaşmıştır.
- 90'ların başlarında, Martin Scorsese ve Francis Ford Coppola'nın desteğiyle, *Ben Küba- Soy Cuba* tozlu raflardan indirildi, yenilendi ve dünya seyircisiyle buluşturuldu.

5.4.2.2. Filmin Çözümlemesi

Filmin anlatısına geçmeden önce, yapım sürecinden kimi bilgilere ve anekdotlara yer vermekte fayda var, çünkü *Ben Küba*'yı izleyen birinin filmdeki kimi şeylerin nasıl gerçekleştirilmiş olduğunu ilk bakışta anlaması oldukça zor. Özellikle filmin teknik özelliklerindeki -sinemasal anlamdaki- devrimci tavır, herhangi bir seyircinin gözünden kaçacak gibi değil. Bazısı anında sinema tarihine geçmiş kamera hareketleri, siyah-beyaz filmin insanı büyüleyen ışığı ve renk skalası ve filmin anlatım tekniklerinin tamamı, *Ben Küba*'yı sinema tarihinde oldukça ayrıksı bir yere koyar. Örneğin, filmde palmyeleri, suları gümüş gibi parlayan Küba'nın Küba olabilmesi için, dönemin Sovyetlerinde ayın karanlık yüzünü görüntülemek vb. amaçlarla -yani çoğunlukla bilimsel ve askeri amaçlar için- kullanılan infrared (kızılötesi) negatifler getirilmiş; böylece Urusevsky perdede görmek ve göstermek istediği 'Küba' temsilini elde etmeyi başarmış. Ya da çekimler sırasında Kalatozov 5000 askere ihtiyacı olduğunu söylediğinde, Raul Castro sete Oriente eyaletinden 5000 asker göndermiştir. Ve olası bir yanlış anlaşılmayı engellemek, yola düşen 5000 askerin halkı paniğe sürüklemesine mani olmak için de radyodan anons yapılmıştır. Filmin açılışında, bir otelin tepesinde başlayan, sonra hiç kesme olmaksızın bir alt kata inen ve devam ederek oradaki havuza dalan pürüzsüz kamera hareketiyse kameranın ekipte elden ele geçirilmesiyle gerçekleştirilmiş. Hatta

orijinal plan, kameranın sudan tekrar çıkmasıyla hareketine devam etmekteymiş. Sudan çıktıktan sonra lensin üzerinde su damlacıkları kalmaması amacıyla kameraya bir denizaltı periskopundan alınmış özel bir lens ve aparat yerleştirilmiş, fakat Kalatazov filmin son kurgusunda bu planı havuzun içinde bitirmeyi tercih etmiş. Birçoğuna Vicente Ferraz'ın 2005 yılında gerçekleştirdiği belgeselden ulaştığım bu ve benzeri bilgiler, filmin kendisini izlemenin bıraktığı etkiyi sadece destekliyor. Ben Küba'yı izlemek, film yapma pratiğinin doğasına dair, insanın kafasında başka türlü bir ufuk açıyor.

Yazının epigrafi *Ben Küba*'nın anlatıcı sesinden duyduğumuz ilk sözler. Kamera Küba'nın üzerinde dolanırken, Küba'nın kendisi olduğunu söyleyen bir kadın sesinden de bu toprakların hikâyesini dinlemeye başlarız. Epizodik bir yapıda ilerleyen ve yaşanan farklı hikâyeler anlatan filmin her bir parçası Küba'nın sesinden "Ben Küba" diye söze başlayan sözlerle birbirine bağlanır.

Filmin içinde, devrime doğru ilerleyen yolda, dört farklı hikâye çıkar karşımıza. İlki, bir meyve satıcısıyla evlenme hayalleri kuran ama seks işçiliği yapmak zorunda kalan Maria'nın hikâyesidir. Sonraki, şeker kamışı tarlalarında var güçleriyle çalışarak yaşayan bir çiftçinin ve çocuklarının evlerinin ve emeklerinin olduğu toprakların, toprak sahibi tarafından United Fruits'a satılmasının; üçüncüsü, Fidel Castro'nun öldüğü haberini yayarak devrimi baltalamaya çalışan Batista rejimine karşı direnen öğrencilerin ve hareketin önemli liderlerinden biri haline gelen Enrique'nin hikâyesi. Sonuncusu ise, dağdaki evlerinde yoksulluk ve mahrumiyet içinde yaşayan bir ailenin üzerlerine bomba yağması sonucu, babanın gerillalaşmasının ve devrimin kahramanlarının ve zaferinin hikâyesi.

Filmin epizodik yapısı ve aralara giren 'Küba'nın sesi', filmin parçalarını birleştirerek, toplamda ortaya çıkacak olan şeye, yani 'devrim' fikrine hizmet etmektedir; böylelikle epizotlar doğrudan birbirlerine değil ama hep birlikte bir meta anlatıya bağlanırlar. Zaten anlatılan hikâyelerdeki karakterler de, Eisenstein'ın 'typage' kavramıyla açıkladığı üzere, kendi başlarına birer karakter olarak değil, temsil ettikleriyle var olurlar perdede. Profesyonel olmayan oyuncular bir çiftçiyi ya da bir öğrenciyi -ya da bir 'Amerikalı'yı- canlandırırken, bütün çiftçilerin ve/veya öğrencilerin ideolojik temsilleri olarak oradadırlar. Her bir "karakter", perdede bir sınıfı ya da kesimi temsilen çoğalarak herkese yayıldığı ölçüde kıymetlenir.

Böylelikle de, “neden devrim?” sorusunun cevabı, karakterlerin bireysel olarak değil, toplumun tamamının özgürleşmesi olarak cevap bulur perdede. Benzer bir sebeple film, Che Guevara’yı ya da Fidel Castro’yu birer kahraman olarak perdede temsil etmeyi değil; devrimin “asıl” sahipleri ve kahramanları olarak herkesi özne haline getirmeyi tercih eder.

Filmin Enrique’nin hikâyesinden yola çıkarak anlatmaya başladığı öğrenci isyanı bölümü, bunun en görkemli ifadelerinden biridir. Önce Enrique özelinde izlemeye başladığımız hikâye, giderek önce bütün öğrenci hareketine, sonraysa Küba halkının tamamının direnişine yayılarak ilerler. Sahne giderek yayılan ve şiddetlenen ayaklanmanın ardından, Küba sokaklarında omuzlar üzerinde taşınan cenazelerle devam eder. Kamera, sokakları dolduran yüz binlerin arasından yükselerek, perdedeki kalabalığın giderek artışına seyirciyi ortak eder. Hiç kesme yapmadan binalara girip çıkarken, kamera, bir puro atölyesinin içine dalar ve oradaki işçilerin ellerindeki bir bayrakla beraber tekrar balkondan aşağı salınır; böylelikle sadece o sokaktaki kalabalığı değil, o esnada atölyelerde çalışmakta olan işçileri de hareketin, o kalabalığın bir parçası haline getirmeyi başarır. Enrique’nin hikâyesi hiçbir zaman sadece Enrique’yle ilgili değildir.

Filmin uzun plan sekanslardan oluşan ve her şeyin tanığı ve anlatıcısı olarak varlığı her an hissedilen kamera kullanımının en önemli işlevi bu gibidir. Uzun kaydırmalarla ilerleyen planlar bir kesintisizliğe, parçalılıktan ziyade akışkan bir bütünlüğe işaret eder sürekli olarak. Ekrandaki görüntüyü dışavurumcu bir şekle büründüren kamera açıları ve lensler, karakterleri ‘yücelten’ alt açılar, neredeyse her daim görünen uçsuz bucaksız gökyüzüyle Küba, Kübalılar ve devrim giderek daha da ihtişamlı bir hal alır.

Filmde açıkça olmamakla birlikte bir Anti-Amerikan söylemi yer almaktadır. Amerika emperyalizm söyleminin kalesi olarak görünmekte ve diğer uluslar buna karşı kendi kimliklerini koruyarak mücadele etmekte alt metni de işlenmektedir.

6.5. Ulus Devlet modeli içerisinde etkin siyasal rejimin devamlılığını sağlamaya yönelik sinema ile yapılan siyasal propaganda.

Kaybedilmiş bir savaşın kazanılan kahramanları (Vietnam savaşı sonrası Hollywood propagandası) (ABD kendi tarihini sinema sanatıyla yaratıyor.)

Yeşil bereliler:

6.5.1. Filmin Yapım Bilgileri ve Özeti

Yönetmen John Wayne

Yapımcı Michael Wayne

Senarist James Lee Barrett / Robin Moore(Kitap)

Türü Savaş-Aksiyon

Renk Renkli

Yapım yılı 1968 Amerika Birleşik Devletleri

Süre 141 dakika

Dil İngilizce

Kişiler:

Albay Mike Kirby: John Wayne

George Beckworth: David Janssen

Sgt. Petersen: Jim Hutton

Sgt. Muldoon: Aldo Ray

Doc McGee: Raymond St. Jacques

Albay Morgan: Bruce Cabot

Filmin konusu:

Albay Mike Kirby (John Wayne) Güney Vietnam'da Yeşil Berelilerden oluşan sorunlu iki takımı idare edecek şekilde bir göreve atanır. Görev Düşman hatlarına girip Kuzey Vietnamlı Generali kaçırmak ve Kontrolü ele geçirmektir. Albay Kirby sorunlu askerlerden oluşan Takımıyla birlikte bu zor göreve atılıyor.

Film hakkında kısa bilgiler:

- Columbia Pictures , Ordu tarafından onaylanmış bir kitaptan senaryolaştırarak bu filmi çekmiştir.
- Filmin kökeni John Wayne'in 1965 yılında Güney Vietnama yaptığı bir yolculuk ile başladı, Wayne özel kuvvetlere olan minnet duygusunu yerine getirmek için bu Filmi çekmeyi kabul etmiştir.
- Wayne karakteri, Albay Mike Kirby dayanmaktadır.Amerika Birleşik Devletleri Ordusu Kaptan (daha sonra Binbaşı) Lauri Torni. O üç bayrak altında savaşan bir asker olarak bilinir.

6.5.2. Filmin Çözümlemesi:

Film genel itibari ile teknik olarak zayıf bir film olmasının ötesine geçmemektedir. Filmin başında Vietnam savaşına karşı olarak bölgeye giden gazeteci George Beckworth filmin sonunda savaşı savunan bir tutum değişikliğine gitmiştir. Aynı zamanda filmi incelerken yönetmenin yani Jonh Wayne'in anti-komünist düşünce geçmişi de önemsenmelidir. Film örneğin Vietnamlı küçük bir çocuğun(ailesi ölmüş) bir Amerikalı asker tarafından korunması ve bakılması, çocuklara şeker verilmesi gibi naif insani yönlere yönelik sahnelerde içermektedir. Film bir çok bakımdan kaba propaganda unsuru taşımaktadır. Ayrıca tüm film boyunca "Vatanseverlik" kavramı işlenmiş ve açıkça savaşın gerekliliği izleyiciye işlenmeye çalışılmıştır. Ayrıca film de açıkça Vietnamlılar oldukça vahşi insanlar olarak gösterilmiştir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışmada özellikle son yıllarda hayatımızda önemli bir yer tutan, hepimizin belleğinde yer eden “öteki”leşme kavramını uluslar arası ilişkiler disiplini açısından inceledik. “Öteki” günümüzün popüler kavramlarından biri olarak kullanılmaktadır. Fakat aslolarak ortaya çıkışı ilk insandan bu yana vardır. İnsanlar bilmediklerinden korkarlar ve ona göre bir savunma mekanizması oluşturmaya çalışırlar. Bu nedenle “öteki” ne yönelik propaganda çalışmaları yapılmaktadır.

İletişimin bir sonucu olarak insanların birbirlerini etkileme istekleri var oldukları günden itibaren kendisini göstermiştir. İnsan topluluklarının bir arada yaşamaya başlamasıyla birlikte bu ihtiyaç yerini kitleleri etkileme olarak belirmiş ve beraberinde propaganda kavramının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Önceleri daha ilkel yöntemlerle yapılan propaganda çalışmaları özellikle kitle iletişim araçlarının sürece dâhil olmasıyla birlikte daha sistematik ve etkili bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle gazete, sinema, radyo ve televizyonun kitleler arası iletişimde rol oynamaları propagandacının hedef kitlesine iletmek istediği mesajı daha rahat ve kısa yoldan ulaştırmasına olanak sağlamıştır. Bunlar arasında özellikle sinema, Propagandacılar için vazgeçilmez bir araç halini almıştır. İnsanların eğlence olarak gördükleri film izleme davranışları sırasında kendilerine iletilen mesajları algulamaları ve kabullenmeleri daha etkili biçimde gerçekleşmektedir. Dünya sinema sektörüne hâkim durumda olan Hollywood’un bu amaç doğrultusunda perdeye yansıttığı mesajlar kendi propagandacıları için tercih edilir bir araç durumundadır. 1990 sonrasında yaşanan siyasal gelişmeler, dünya üzerinde küresel sonuçlar doğurmuş ve artık tek kutuplu olarak nitelendirilen sistem kendi mesajlarını üreterek dünya ülkelerine bunları pazarlamaya başlamıştır. Savaş olgusunun bir unsuru olan propaganda, değişen Savaş teknikleriyle birleşerek sinema sektöründe kendisine yer edinmiş, silah ve kurşunlarla yapılan savaşların yerine enformasyon savaşları bünyesinde sinema kulvarında kendisini göstermiştir.

Öncelikle çalışmanın birinci bölümünde “öteki” kavramı tarihsel süreci ile birlikte incelenmiştir. “öteki” kavramının özellikleri ve durumu dikkatle incelenerek düzenlenmiştir. “öteki” bizden olmayan, hiç birimizin olmak istemediği,

küçümsediği ve aynı zamanda gizliden gizliye korktuğu bir olgudur. Siyasal rejimler sürekli olarak etki altında tutmak istedikleri topluma yönelik bu tarz söylemlerle gücünü arttırmaya çalışmaktadır

Çalışmanın ikinci bölümünde propaganda sinemasının bir ideoloji aracı olduğu ve propagandacılar tarafından etkin bir biçimde kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Hitler ve Lenin'den sonra Amerika'da Hollywood, film sektörünün en önemli temsilcilerinden biri haline gelmiş ve dolayısıyla propaganda kültürel anlamda kullanılmaya başlanmıştır. Sinema hem görsel hem de işitsel alanda yapılan propagandanın en iyi şekilde yansıtıldığı alan olmuştur.

Yapılan çalışmada propaganda kavramı tarihsel süreç içerisinde ele alınmış ve Birinci ve İkinci Dünya savaşları sırasında yoğun ve etkin şekilde kullanılan çağdaş propagandanın temellerinin totaliter rejimler tarafından atılmış olduğu gerçeği saptanmıştır. Bir çok iletişim araçlarının içerisinde propaganda adına en önemlilerinden birisi olarak dikkatimizi sinema çekmektedir. Filmler vasıtasıyla, insanlar üzerinde yaratılan etki çok önemlidir. Bu yüzden ki çağdaş propagandanın temellerini atan Hitler ve Lenin sinemadan sonuna kadar yararlanmaya çalışmıştır.

Hollywood yapımı filmlerde artık kültür öğeleri ön plana çıkmaya başlamış ve özellikle üçüncü dünya ülkeleri üzerinde Amerikan hayat tarzının etkinliği bu yolla sağlanmıştır. Film sektörünün soğuk Savaş yıllarındaki gelişimiyle birlikte artık Hollywood dünya üzerindeki en önemli güç haline gelmeye başlamış ve Amerikacın resmi propagandacıları sayılan Pentagon ile ilişkileri birçok film üzerinde etkili olmuştur. Bu noktada Hollywood tarafından yaratılan hayali kahramanların ve film yıldızlarının aslında birer kültürel propaganda malzemesi olarak sunulduğu kaçınılmaz bir gerçektir.

Son bölümde ise örnekleme yapılmıştır. Film çözümleme teknikleri kullanarak dört ayrı örnekleme de altı filmin çözümlemesi yapılmıştır. Ülkeler hem ulusal hem de uluslar arası arenada gücünü korumak ve siyasal propaganda yapmak için sinemayı propaganda aracı olarak kullanmıştır.

Örneklemeler için seçilen filmler çekildiği dönemin siyasal özellikleri ve savunduğu ideolojileri taşıması açısından dikkatlice seçilmiştir. Öncelikle Ulus Devlet modeli içerisinde etkin olan bir siyasal sistemin diğer siyasal rejimleri ötekileştirmesi Sergey M. Eisenstein'ın "Potemkin Zırhlısı" (Sosyalist rejimin Çarlık rejimine yönelik eleştirisi) filmi ile incelenmiştir.

Ulus Devlet modeli içerisinde etkin olan bir etnisitenin diğer etnik yapıları ötekileştirmesi ise II. Dünya Savaşı'nda Alman Sineması(Hitlerin emri ile çekilen filmler/ üstün Alman Irkı söylemi) ve Western Filmlerinden bir örnek olarak Posta Arabası filmi (Kızılderililerin ötekileştirilmesi) ile incelenmiştir.

Bir diğer örnekleme ise Uluslar arası güç olan iki Devletin Sinema aracılığıyla birbirlerini Ötekileştirmesi başlığı ile Soğuk Savaş Dönemi Sovyetler Birliği ile Amerika Birleşik Devletleri Sinemasının karşılıklı birer örnekle incelenmesi. Hollywood sineması(Sovyetler birliğine yönelik yapılan olumsuz propagandalar- Rambo Afganistan'da) ve Sovyetler Birliği sinemasından(Amerika Birleşik Devletlerine yönelik sinema aracılığıyla yapılan siyasal propaganda.) Ben Küba filmi ile incelenmiştir.

Son bölümün son örnekleme ise Ulus Devlet modeli içerisinde etkin siyasal rejimin devamlılığını sağlamaya yönelik sinema ile yapılan siyasal propaganda. Kaybedilmiş bir savaşın kazanılan kahramanları (Vietnam savaşı sonrası Hollywood propagandası) olarak gösterilmesi açısından Vietnam savaşını konu alan Yeşil Bereliler filmin incelenmesi ile gerçekleşmiştir.

Uluslar etkin olan kimliklerini korumak ve kendi kimliklerini yaymak için sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmıştır.

KAYNAKÇA

- AKARCALI, Sezer, (2003), **İkinci Dünya Savaşında İletişim ve Propaganda**, İmaj Yayınları, Ankara.
- ARMAGAN, Ahsen, (1999), Siyasal Bir İletişim Türü Olarak Propaganda, **İletişim Fakültesi Dergisi**, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı:9, ss:417-426.
- ATABEK, Necdet, (2003), Propaganda ve Toplumsal Kontrol, **Selçuk İletişim Dergisi**, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Cilt:2, Sayı:4,ss: 4-12.
- AZİZ, Aysel, (2003), **Siyasal İletişim**, Nobel Yayınları, Ankara.
- ATEŞ, Toktamış: “Öteki’yi Anlamak” **Karizma Dergisi**, Sayı:3, “Öteki” Özel Sayısı, Eylül
- Balibar, E. / Wallerstein, I. (2007), **İrk Ulus Sınıf Belirsiz Kimlikler**, İstanbul: Metis
- Belton, John. “Seeing Red: Cold War Hollywood”, Ed. Steven J. Ross, **Movies And American Society**. Oxford Blackwell Publishes, 2002.
- BEKTAS, Arsev, (2000), **Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- BEKTAS, Arsev, (2002), **Siyasal Propaganda**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- CHOMSKY, Noam, (2002), **Medya gerçeği**, çev: Abdullah Yılmaz, Osman Akınhay, Everest Yayınları, İstanbul.

CHOMSKY, Noam, (2005), **Medya Denetimi**, çev: Elif Baki, Everest Yayınları, İstanbul.

DOMENACH, Jean-Marie, (2003), **Politika ve Propaganda**, çev: Tahsin Yücel, Varlık Yayınları, İstanbul.

DORSAY, Atilla (1998) **Sinema ve Çağımız**, Remzi Kitabevi, İstanbul

EISENSTEIN, Sergey, (1993), **Sinema Sanatı**, çev: Nilgün Sarman, Payel Yayınevi, İstanbul.

FETHİ, Ahmet, (2003), **Dünya Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

GÜZ, Nükhet, (2002), **Etkili İletişim Terimleri**, İnkılâp Yayınları, İstanbul

İNCE O., Hilal, (2003), '**Öteki Sorunsalının 'alterite' kavramı çerçevesinde yeniden okunması üzerine bir deneme**', Hacettepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakülte Dergisi, 21,255-277

KABAAGAÇ, Sina, (1995), **Latince/ Türkçe Sözlük**, Sosyal Yayınlar, İstanbul.

LEVİ- Strauss, Claude, (1997), **İrk, Tarih ve Kültür**, Metis, İstanbul

LENİN V. İ. (1968), **Ne Yapmalı**, çev: Muzaffer Erdost, Sol Yayınları, İstanbul.

KIRAN, Ayşe, Z. KIRAN;(2003) **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Seçkin Yayıncılık, Ankara.

MİR AHMETOĞLU, Yasemin; (1993) **Sinematografik Bir Tür Olarak Siyasal Sinema**, İstanbul, Marmara Üniversitesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

MUTLU, Erol, (2004), **İletişim Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

OSKAY, Ünal, (2000), **Kitle Haberleşmesi Teorilerine Giriş**, Der Yayınları, İstanbul.

ÖZSOY, Osman, (1998), **Propaganda ve Kamuoyu Olusturma**, Alfa Yayınları, İstanbul.

Said, Edward W., (2004), **Şarkiyatçılık**, Metis, Ankara

Schnapper, Dominique, (2005), **Öteki ile İlişki**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

TARHAN, Nevzat, (2004), **Psikolojik Savaş, Gri Propaganda**, Timas Yayınları, İstanbul.

Taş, Mehmet, (1999), **Avrupa'da Irkçılık**, İmge, Ankara

Turan, Kadir, (1997), **Almanya'da Türk Olmak**, Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara.

TOMLİNSON, John, (1999), **Kültürel Emperyalizm**, çev: Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

TÜRK DİL KURUMU, (1998), **Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yayınları

ÖZGEÇMİŞ

17.07.1983 İstanbul Kadıköy Doğumluyum. İlk öğretim eğitimi Kurtköy Mustafa Karuşağı İlköğretim Okulunda tamamladım. Lise eğitimimi Kurtköy Lisesi'nde tamamladım. Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon-Sinema Bölümü'nden 2005 yılında mezun oldum. 2009 yılında Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uluslararası İlişkiler Bölümüne kayıt yaptırđım. Yabancı Dilim İngilizce.

Aday: Özlem DEMİRÇİ