

Nazi Döneminde Sinemanın Propaganda Aracı Olarak İşlevi

The Function of Cinema as a Propaganda Tool in the Nazi-Era

İbrahim Sarıtaş, Dr., E-posta: isaritas@hotmail.com

Anahtar Kelimeler:

Propaganda,
Alman Sineması,
Propaganda Aracı
Olarak Sinema Sanatı.

Öz

Sanatın iletişimsel, eğitsel, kültürel vs. gibi farklı işlevleri vardır. Sanatsal yapıtlar bazen yalnızca ‘kendisi için’ bir amaç taşıırken, bazen de başka bir amacı gerçekleştirmek için üretilebilmektedir. Bu noktada sanatsal yapıtlar propagandanın önemli araçlarından birisi olarak da kullanılmıştır. Propaganda çalışmalarında kullanılan sanat yapıtlarının en önemlilerinden biri ‘sinema’dır. Bu makale içerisinde propaganda çalışmalarında sinema sanatının en etkin bir biçimde kullanan Alman sinema sanatının incelenmesi amaçlanmıştır. Özellikle sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanımı Nasyonal Sosyalist dönemde daha yoğun olarak gerçekleşmiştir. Çalışma içerisinde Nasyonal Sosyalist dönemde Hitler ve Goebbels’in bir propaganda aracı olarak sinemayı nasıl kullandığı, sinema yapıtlarını Nasyonal Sosyalist amaçlar için nasıl oluşturduğu tarihsel olarak incelenerek film ve dönem analizi yapılmıştır.

Abstract

Keywords:

Propaganda,
German-Cinema,
Art of Cinema as a
Propaganda Tool.

There are some varied functions of the art such as communicational, educational, cultural etc. Sometimes work of art has a mission only for it-self and sometimes it can be produced or performed to be able to reach to the aim of someone else. Herein, work of art has been used as an important tool of propaganda. One of the most significant instruments used in propaganda-works is ‘cinema’ as well. In this essay, it is intended to investigate to art of German-Cinema having effectively used art of cinema in propaganda-works. Particularly, using art of cinema as a propaganda tool was intensively happened in the National Socialist era. In this study, it is carried out the movie and period analysis as investigating the questions of how Hitler and Goebbels used cinema as a propaganda tool in National Socialist era and how they formed these movies for the national-socialist targets.

Giriş

İnsanlar, algılar üzerinden hayatını anlamlandırmak ve yaşamak gibi sosyolojik bir gerçekliğin içerisinde. Bizler sabah kalktığımızda aydınlığın güneşin doğmasından kaynaklandığını zihnimizde kodlarken, akşam olduğunda ise onun batışına dair bir algıyı doğrudan veri kabul ederiz. Varoluşsal olarak kimlik ve aidiyetimizi beşeri gerçekliğimiz, yani toplumun kodları üzerinden yaşarız. Sınırlı algılarımızla hareket ederek gerçekliğin izahını bu noktada sekteye uğratarız. Toplumsal olanın duvarları içerisinde bizler “kitle”, “ulus”, “toplum”, “vatandaş” ve asli anlamda “birey” olarak sebep ve sonuçları izah etmeye yöneliriz. Bize sunulan gerçekliğin hakikat olduğunu kabul etmenin yollarını arar ya da hakikat sanılanın sorgusunu yapmadan gerçekliğin içerisinde olduğumuzu düşünürüz. Söylemin gerçekliğinin sorgusunu yapmak beşeri sınırlılığımızı bir noktada ortadan kaldırma mücadelesi olarak elzemdir, yani “Yalancı Çoban” hikâyesinde ortaya çıkan sonucun aksine, çoban ve toplum arasındaki ilişkinin ve çelişkinin temellerini bilmek gerekmektedir. Propaganda tam olarak bu çelişkinin üzerine kurulu toplumsal bir illüzyon aracı olarak karşımızda durmaktadır. Tanım olarak modern bir olgu olarak gözükmese de beşerin varoluşuyla birlikte tartışılabilir bir kavramsalla karşı karşıyayızdır. Aslında propaganda toplumsalın kitleleştiği ve medeniyet oluşumunun hızlandığı süreçte daha etkili ve güçlü bir araçtır. Bu anlamda Birinci Dünya Savaşı’ndan İkinci Dünya Savaşı’na, Soğuk Savaş döneminden “Network Toplumu”na kadar geçen süreç propagandanın gelişimine dair bir izah haritasını teşkil etmektedir. Birinci Dünya Savaşı sürecinde palazlanan, İkinci Dünya Savaşı’nda uzmanlaşan ve sistematikleşen ve bugünün dünyasında ise tam olarak bölünen, çeşitlenen, karmaşıklaşan, gizli hale gelen ve daha da güçlenen bir kavramdır propaganda. Geçmişte kapalı toplumların açık yöntemlerinden bahsederken, bugün propaganda dediğimizde daha karmaşık bir yapı içerisinde açık toplumun kapalı girdaplarından bahseder olduk. Bu çalışma esas olarak propagandanın sinemaya ilişkin İkinci Dünya Savaşı’ndaki gelişimini ve işlevini irdelemeyi hedeflemiştir. Temel olarak sinema eksenli bir araştırmayı esas alan bu çalışma, özel olarak Nasyonal Sosyalist iktidarının propaganda çalışmalarını ele almakta, sinema ekseninde Hitler ve Goebbels’in yönetiminde Alman sinemasının seyriyi incelemektedir.

Kavram Olarak Propaganda

Propaganda Latince “propagare” kökünden gelir ve “dikilecek fidan” anlamında kullanılmıştır. Soy anlamında da kullanılan bu kökten türemiş olan “propagator” genişletici ve yayıcı anlamına gelmekte ve “propagation” ise yayma, dağıtma, çoğaltma anlamlarıyla birlikte kullanılmaktadır. (Kabağaç, 1995: 483). Sözcük anlamı olarak propaganda “bir öğretiyi, düşünce ya da inancı başkalarına tanıtmaya, benimsetmeye ve yayma amacıyla söz, yazı gibi yollarla gerçekleştirilen çalışma” olarak ifade edilmektedir (Türk Dil Kurumu, 1998: 549). Propagandanın amacı, toplumu etkilemek, insanların duygu, düşünce, davranış ve hareketlerini kontrol altında tutabilmek için tüm iletişim imkanları kullanılarak ve araçsallaştırılarak beklenen sonucu almaktır (Tarhan, 2004: 36). Genel anlamda propaganda, bütünü içinde bir fikrin her çeşit araçtan faydalanmak suretiyle hedef kitleye telkin edilmesidir (Özsoy ve Osman, 1998: 6). İngilizce konuşulan

coğrafyada, “propaganda” terimine olumsuz bir anlam yükleme eğilimi vardır. Burada propaganda, genellikle otoriter ve zalim rejimlerle ilişkili dürüst olmayan ve tehlikeli türden mesajların yayılmasını temsil eder. Propaganda, çok sayıda insanın manipülasyonu ile ilişkilidir ve gerçeği kısmi ya da taraflı bakış açısıyla karartarak veya düpedüz yalanlarla insanları yanlış yönlendirerek onları kasten yanıltmayı içerir. Bazı kültürlerde, terimin, modern kullanımının yanında yaygın olan olumsuz anlamını da koruduğu görülür. Terim Latin dillerinde, “yayılma”nın orijinal anlamını muhafaza eder ve günlük konuşma dilinde reklam ya da “gereksiz posta” anlamına gelir. Yine de propaganda yapmanın, her zaman utanılacak bir şey olarak düşünülmediği gerçeğini belirtmek önemlidir. Propaganda kavramı aynı zamanda olumlu faaliyetler için de kullanılabilir (Sennett, 2014: 46).

Propagandanın günümüzdeki siyasal boyutu düşünüldüğünde bu tanımlamayı daha da açmak gerekmektedir. Propaganda bu anlamda örgütlü inandırma etkinliği, çeşitli inandırıcı ya da ikna edici araçlarla fikirlerin ve değerlerin yayılması olarak gösterileceği gibi, (Mutlu, 2004: 239) siyasal partilerin halkın beğenisini kazanma ve böylece oy oranını arttırma ya da yalnızca seçimi kazanma amacıyla yaptıkları reklâm, tanıtım, etkileme ve yönlendirme faaliyetleri şeklinde de tanımlanabilir (Güz, 2002: 286).

Propaganda kavramının kitlelere ulaşma hedefi taşıması kitle iletişim araçlarıyla olan ilişkisini daha önemli kılmaktadır. Şu söylenebilir ki, propaganda geniş kitlelere çok hızlı bir şekilde ulaşma isteğinin güdüsüyle teknoloji ile doğrudan ilintili hale gelmektedir. Bundan dolayı da kitle iletişim araçları da günümüzde en etkin propaganda araçlarından biri haline gelmişlerdir (Chomsky, 2005: 18).

Çeşitli propaganda türlerinden kaçınmak için, yansız bir terim olan pazarlamayı kullanmak mümkündür. Bu anlamda kavram bazı kitleleri kazanmayı amaçlayan bir girişim demektir ve hedef grup olarak kitleyle pazar sahibini biraraya getirmektedir. Bu girişimin toplamı, pazarlama amacıyla iletilen mesajları içerir ve sözlü sunum, dergi, gazete, el ilanı, poster, kitap, müzik, internet, radyo-televizyon şovları ve filmlerden oluşur (Jason, 2013: 217). Propagandacıların sık yalan söyleme gibi bir bilinirliği olsa da aslında bu durum her propagandanın bir yalan olduğu anlamına da gelmemektedir. Propagandanın salt gerçek veya yalana dayanmasının ötesinde çok ikna edici olma gibi bir özelliği de ihtiva etmesi gerekmektedir (Qualter, 1980: 275). Film tarihçisi Richard Taylor, sadece halka bilgi sağlama ya da halkı aydınlatma iddialarıyla kafa karışıklığı yaşamamıza sebep olmayacak kesin bir propaganda tanımından yana olduğunu söyler. Taylor’a göre, “*propaganda, bir kişiden ya da bir gruptan diğerlerine fikirlerin ve / veya değerlerin aktarımıyla ilgilidir. Yayılım’ın eylem olduğu yerde, propaganda faaliyettir.*” (akt. Sennett, 2014: 47).

Propagandanın kökleri Mezopotamya’da milattan önce 3000’lere kadar götürülebilir. Örneğin Krallar o zamanlar faaliyetlerini anlattıkları yazıtlarda sıkça dine ve geleneklere atıfta bulunurlardı. Eski Yunan medeniyetinde de bizim bildiğimiz anlamda sistematik propaganda çalışmalarının ilk örneklerini görebiliriz. Özellikle Yunan site devletlerinde ve Roma medeniyetlerinde bu çerçevede yapılan etkinlikler söz konusudur (Bektaş, 2000: 145). Mesela Antik Yunan’da şiir, felsefe ve tiyatro sanatları günlük yaşamın bir parçası olarak hayat bulmuş ve siyasetin konusu da yapılmıştır. Filozoflar ve demogoglar sanatsal etkinliklerde halka etkili ve güzel konuşarak Polis’in yararına bazı konularda propaganda yapmışlardır. Antik Roma’da ise propaganda, kurulu

hukuk düzeni ve devlet yapısı altında ciddi şekilde kullanılmıştır. Halkı eğlendirmek amaçlı oluşturulmuş arenalarda onların belirli bir tarafı desteklemelerini sağlamak amacıyla etkinlikler düzenlenmiştir. Bu etkinlikler de bir şekilde propaganda olarak ifade edilebilir. Çiçero bu dönemde propagandayı kullanan bir hatip olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine Neron halkı yönlendirme amaçlı binlerce kişiden oluşan bir teşkilat kurmuş ve Hıristiyanların kovuşturulması için halk desteğini sağlayacak faaliyetler yürütmüştür (Özsoy, 1998: 24). Birinin bir fikre ikna edilmesi anlamında anlaşılacak bir propaganda etkinliğini Ortaçağ'da Kilise etrafında da gözlemledik. Kilise insanları dini konularda yönlendirilmeye başlar, 1622 yılında Papa XV. Gregory, Protestan Reform Hareketi'nin etkilerine karşı mücadele edebilmek ve Kilise kurumunun saygınlığını arttırmak için "Sacra Congregatio de Propaganda Fide" (İnancılı Yayıma Cemaati)'yi kurar. Fransız Devrimi'nden 19. yüzyılın sonuna kadar propaganda, hem Kilise'nin hem de ulus devletinin bireyler üzerinde hakimiyet kurmak için kullandığı bir araç olarak karşımızda durmaktadır. Ancak propagandanın asıl işlevinin güçlenmesi, bir anlamda kitle iletişim araçlarının ortaya çıkması, yaygınlaşması ve etkinleşmesi noktasında oluşmuştur. Modern anlamda propagandaya dair izler ise 19. yüzyılda gözlemlenmiştir. (Taylor, 2003: 10). Ancak Horkheimer'in bahsettiği anlamda propagandanın devlet eliyle bir ideolojik aygıt olarak iktidarı ele geçirmek ya da elde tutmak anlamında kullanılması mevzuu ise 20. yüzyıla ve onu takip eden savaş dönemlerine dair bir vakadır.

İngilizce konuşulan çağrifyada, açıkça propaganda amaçlı makamlar tanımlanırken bile "propagandacı" etiketinden kaçınılmıştır. Nazi Almanya'sı doğrudan Propaganda Bakanlığı ismini kullanırken, İngiltere'de Bilgi Bakanlığı ve Birleşik Devletlerde ise bir Savaş Bilgi Bürosu vardır. Böylece, demokrasiler propaganda etiketinden kaçınmış ve demokratik Batı toplumunun onaylanmadığı rejimlerin "propagandasına" karşı koymak için "bilgi" üretme iddiasında bulunmuşlardır. Buradaki ima "bizim bilgimiz dengeli ve dürüst iken onların propagandası, yanlış dünyanın görüşünü iletmek için tek taraflı ve aldatıcı olarak tasarlanmıştır" şeklindedir (Sennett, 2014: 46).

Birinci Dünya Savaşı'nda, her ne kadar radyo ve sinema teknolojileri mevcut ise de, propaganda, Almanya, Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere ve Fransa gibi ülkeler tarafından genel olarak basılı broşürler aracılığıyla uygulanmıştır (McFadden, 2012: 6). Örneğin Birinci Dünya Savaşı'nın başlarında Almanya, arkeolog ve ajan Max von Oppenheim öncülüğünde Berlin'de bir "Cihat" ofisi kurmuş, bununla birlikte İstanbul'da ikinci bir ofis açmıştır. Ayrıca, savaş esirlerinden oluşan Müslümanlara Berlin'de propaganda eğitimi vermiş ve Cihat için broşürler basmış ve dağıtmıştır. Ancak o dönemki teknolojinin boyutları propaganda faaliyetlerinin sınırlı kalmasına yol açmıştır (Özsoy, 1998: 55-60). Birinci Dünya Savaşı esnasında propaganda faaliyetleri genelde müttefik kazanmak, tarafsızlık ilan etmiş ülkelerle ilişkileri geliştirmek ve onları kendi saflarına çekmek için kullanılmıştır. İngilizler, BBC yayımları yoluyla Alman halkına yönelik propaganda faaliyetleri yürütmüştür (Arsev, 2000: 48). İkinci Dünya Savaşı esnasında teknolojik gelişmelerin ilerlemesiyle birlikte propaganda yöntemleri de değişmiş, devletler radyo, gazete ve sinema üzerinden hem kendi toplumlarına hem de düşman ülkelerdeki topluluklara yönelik propaganda faaliyetleri yürütmüştür. Devlet eliyle propagandayı sinema alanında kullananlar ise İngilizler olmuştur. Almanya Birinci Dünya Savaşı sürecinde bu konuda oldukça zayıf kalmıştır (Taylor, 2003: 190). Aynı şekilde Sovyetler Birliği sinemayı, propaganda aracı olarak çok iyi şekilde kullanmıştır.

Lenin bütün sanatlar arasında sinemanın kendileri için ne kadar önemli olduğunu ilk söyleyenlerdendir (Reeves, 1993: 3-4). Bu anlamda, Almanya'nın örnek aldığı propaganda faaliyetlerinin en başarılarını Ruslar yapmıştır.

Propaganda denildiğinde zikredilmesi gereken kişi ise kuşkusuz Adolf Hitler'dir. Hitler ve onun Propaganda Bakanı Joseph Goebbels döneminde propagandanın şekli ve etki alanı tamamen değişmiştir.¹ Hitler Almanya'sında propaganda savaşın seyrini değiştirecek bir araçtan öte bir silah olarak görülmüştür. Burada propaganda, tüm üretim sektörlerini içine alan topyekün bir savaş şeklinde yürütülmüştür. Bu süreçte propaganda Hitler'in kurgulamış olduğu Nasyonal Sosyalist ideolojiyi anlatmak, benimsetmek, kamuoyu tarafından kabul görebilmesini sağlamak, buna karşı çıkanları sistem dışına itmek, yabancılaştırmak ve yok etmek için etkin bir yöntem olarak kullanmıştır. Goebbels'in bu konudaki sistematik çalışmaları günümüz dünyasının düşünce şekline yakın bir alanı kapsamaktadır. Kendisi propaganda için özel eğitilmiş elemanlardan kurulu bir ekip kurmuş ve propaganda faaliyetlerini sosyal, siyasal ve kültürel tüm alanlarda yürütmüştür. Nazi Propaganda'sının tarihsel kökleri, propagandanın ve onun uygulamasının iki bölümde incelediği Hitler'in "Kavgam"(Mein Kampf) isimli kitabına kadar götürülebilir (Hoffman, 1996: 90). Yine Almanya'da propagandanın üretilmesi, denetim ve sansür mekanizmasının yürütülmesi söz konusu olduğunda, ayrıntılı incelenmesi gereken kişi, bir çok kesimce "Propaganda Dahi'si" olarak adlandırılan Joseph Goebbels'tir. Kendisi 1925 yılında Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'ne (NSDAP) katılır ve 1931 yılında NSDAP'nin propaganda faaliyetlerinin başına geçer. 1933 yılında Nasyonal sosyalistler iktidarı ele geçirdikten sonra ise Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı ve Ulusal Kültür Komisyonu başkanlığı görevlerini yürütür (Brady, 1937: 116). Goebbels, Nasyonal Sosyalist ideolojinin sıkı bir savunucusu ve bu dünya görüşünün hayranıdır ve ömrü boyunca öyle yaşamıştır. Ona göre, Nasyonal Sosyalist propaganda, hem bir işin yapılışını kolaylaştırma ve oluşunu tekrar etme, hem de nasıl yapıldığını kimsenin farketmemesini ya da hiç görmemesini sağlama sanatıdır (Hippler, 1982: 194). Hitler ve Goebbels propagandanın basit olması, en düşük zeka seviyesini hedeflemesi ve kolayca öğrenilen sloganlara indirgenmesi gerektiği konularında hemfikirdir. Sloganlar defalarca tekrar edilecek, sevgi ve nefret gibi duygusal öğelere dayanacaktır (Hitler, 1991: 181). Propaganda sadece devlet için gerekli kitle desteğini seferber etmek için değil, aynı zamanda Nasyonal Sosyalist ideolojinin ihtiyaç duyduğu, taraftarlarının coşkusunu ve bağlılığını korumak için gereklidir (Welch, 2001: 35). Propagandanın mahiyeti², sanatın sürecin içerisine dâhil edilmesiyle birlikte oldukça zengin ve ilginç bir hal alır. Nazi devrimi, siyasal yapının üzerinde kültürel bir yönetim kurarak yeni bir bilinç ortaya çıkarır ve bu süreçte sanatçıların dâhil edileceği yeni ve ilginç alanlar tespit edilir. Goebbels'in propaganda bakanı olarak yaptığı ilk konuşmalarının biri de gelecekteki Alman sanatının rolüne ilişkindir ve ilk olarak bu alanda propaganda faaliyetlerine başlanır (Welch, 2007: 33).

3.Reich döneminde kültür politiğın, Nasyonal Sosyalist devrimin yeni sanat formunu ortaya çıkaracak olan "halk kültürü" yaratmak üzere devrimci bir rolü vardı. Devlet istatistiklerinde düzenli olarak, "halk tiyatroları", "halk filmleri" "halk

1 Ayrıntılı bilgi için bakınız: Jeremy Roberts, Joseph Goebbels, Nazi Propaganda Minister, The Rosen Publishing Group, New York, 1956.

2 Nazi Partisi'nin öncelikli amaçlarından biri Hitler'in mesih gibi gösterilerek tanrılaştırılmasıydı. Bu propaganda, sinema, radyo, baskı ve poster gibi diğer imkânlarla birlikte yürütülmüştür. (Narayanawami, 2018).

heykeltraşları” “halk radyosu” vb.nin artışını açıklayarak, sanatın insanlara ulaştırıldığı, milli birlik duygusu vurgulanarak belirtiliyordu (Welch, 2007: 37). Modern Alman sanatının görevi, parti propagandasını yaymak değil, içimizdeki büyük manevi dürtülere şiirsel ve sanatsal bir şekil vermektir (Welch, 2007: 33). Buradaki en önemli güç ise tüm kitleleri etkileyebilecek yegâne araç olarak gördükleri sinemaydı.

Nasyonal Sosyalist İktidarın Propaganda Aracı Olarak Sinemayı Keşfi

Sinema bir sektör olarak ortaya çıkışından itibaren propaganda araçlarının içerisine dâhil edilmiştir. Aslında tüm kitle iletişim araçlarının böyle bir işleve sahip olduğu³ söylenebilir (Jason, 2013: 203). Alman sinema sektörünün gelişim süreci de 1896 yılında Almanya’da ilk sinema salonunun açılmasıyla birlikte başlatılabilir. 1906 yılında kurulan Projektion Astien Gesellschaft Union firması Alman sinema sektörünün ilk kurumsal yapısıdır. Sinema, bir endüstri olarak ancak 1910’lu yıllarda gözlemlenir. Çünkü bu yıllarda Almanya’da artık 1200’den fazla sinema kurulmuştur. Ancak Birinci Dünya Savaşı’yla birlikte palazlanan bir sektörden bahsedilse de, o yıllarda diğer ülkelerle kıyaslandığında Almanya açısından güçlü bir sinema söz konusu değildir. Almanya’daki savaş öncesi pazar Fransa, Birleşik Devletler, İtalya, İngiltere ve Danimarka kökenli yabancı şirketlerce baskı altına alınmıştır. I. Dünya Savaşı, Almanya’da sinemanın bir propaganda aracı olabileceği gerçeğini ortaya çıkarır. Almanlar savaş esnasında Alman karşıtı filmlerin dünyada ortaya çıkardıkları etkiyi fark eder ve bunun üzerine Deutsche Lichtspiel Gesellschaft (DEULIG) ve Bild und Filmamt (BUFA) gibi kurumsal yapılar ortaya çıkar (Hoffman, 1996: 79). Hatta 1925’li yıllarda Hollywood filmlerine dair sınırlamalar gerçekleştirilir ve sektörün milli payını arttıracak teşvikler verilmeye başlanır. Böylelikle savaş sırasında ülkede vizyona giren yabancı filmlerin de kesilmesiyle birlikte, 1918 ve 1933 arasında yerli bir Alman endüstrisinin temeli inşa edilir (Cocks, 1997: 78). 1920’lerde Almanya dünyanın çok başarılı ve çok yönlü film endüstrilerinden birini geliştirmiştir. Burada zikredilmesi gereken en önemli firmalardan birisi UFA’dır (Kellis, 2005: 20). Çünkü UFA 1925’te Almanya’da gösterilen 244 filmin 47’sini üretmiştir (Hoffman, 1996: 118-120). 1939 yılına gelindiğinde ise UFA, Tobis, Terra ve Bavaria tüm Alman filmlerinin toplam yüzde yetmiş birini üretir hale gelir (Cocks, 1997: 79).

Hitler ve Goebbels’in sinemaya dair ortak bir ilgileri vardı. Sektörün büyüdüğünü gören Goebbels, propagandanın en iyi sinema ortamında şekilleneceğine inanıyordu (Hoffman, 1996: 95). Hatta Goebbels’in günlükleri kendisinin sinemaya dair takıntısının bir aynası niteliğindedir. Kendisinin Almanya’yı en büyük film ülkesi yapmak gibi bir düşüncesi vardı (Semmler, 1947: 49). Goebbels’e göre sinema, radyo ve basılı materyaller ile aynı yönde bir propaganda etkisi yaratabilirdi. Sinema bu anlamda milyonlara hitap edebilmekte ve sinemanın, halk ile yönetim arasında etkileşimi sağlayan bir araca dönüşme imkânı bulunmaktaydı. Film kitlelere ulaşmak için önemli iletişim araçlarından sadece biriydi ve diğerlerine göre oldukça önemli bir fonksiyonu vardı. İnsanlar gazete okuduklarında veya radyo dinlediklerinde propaganda içeriğinin daha çok farkına varıyorlardı (Welch, 2007: 57). Bundan dolayı Goebbels’e göre sinemanın

³ Kitap, televizyon, müzik, gazete, radyo ve internet günümüz dünyasında propaganda için halen kullanılmaktadır. Fakat sinemanın edebiyata, plastik sanatlara, müziğe ve diğer gösteri sanatlarına göre daha etkin bir güce sahip olduğu doğrudur. Özellikle edebiyata dair ayrıntılı bilgi için bakınız: Dagmar C.G. Lorenz, Nazi Characters in German Propaganda and Literature, 2018, Brill Sense and Hotei Publishing, Leiden.

entelektüel ve fantezi temelli deneylerin eline düşmemesi gerekmektedir (Neues Wiener Tagblatt: 4). Goebbels için sinema ve tiyatro, Nazi ilkelerini yüceltmek amacıyla kitleleri toplamak için mükemmel bir noktaydı ve işçilerin boş zamanlarını kontrol etme aracıydı. Hem Hitler hem de sinemanın kitleleri nasıl etkileyebildiğini ve propaganda için önemli bir araç olabileceğini hemen fark eden Goebbels filmin bir propaganda mekanizması olarak gücünü biliyorlardı. (Wilson, 2003: 51). Goebbels, Propaganda Bakanı olarak atanmasından kısa bir süre sonra Alman sinemasına Nazi birliklerinin öncüsü olarak dünyaya fethetme görevinin verildiğini açıkladı (Welch, 2007: 48).

Goebbels, üzerinde kalıcı etki bırakan dört filminden söz bahsetmekteydi. Bunlar “Potemkin Zırhlısı”, “Anna Kareina”, “Die Nibelungen” ve “Der Rebell” dir. Goebbels bunların içinde en çok Sergei Eisenstein tarafından çekilen Potemkin Zırhlısı(1925)’ndan etkilenmişti (Jason, 2013: 205). Goebbels “amaçsız sanat” olarak adlandırdığı mevcut sinemaya Potemkin’in sahip olduğu propaganda değerini yansıtmayı arzuladı ve bu filmin bir Nazi versiyonunu istedi (Sennett, 2014: 54).

Naziler, etkili bir araç olarak kabul ettikleri filmi, gerektiğinde büyük ölçekli bir propaganda silahı olarak gördüler. Polis devletine uyumluluk gereği film endüstrisi, NSDAP’nin ideallerine göre yeniden organize olmalıydı.⁴ Bütün kitle iletişim araçlarında olduğu gibi film de, politik Weltanschauung’a⁵ ve partinin propaganda prensiplerine uyumlu olmalıydı.(Kellis, 2005: 24). Sektör üzerinde devlet kontrolünün gücünü farkederek Goebbels ve Hitler için bu kontrol süreci, mutlaka devam ettirilmesi gereken bir durumdu. Goebbels 20 Haziran 1941 tarihinde günlüğüne şunları yazdı: “*Führer, liberal demokratik olanlarla karşılaştırıldığında sistemimizin üstünlüğüne övgüde bulunmaktadır. Halkımızı Führer’in popüler liderliğinin en önemli araçları olarak gördüğü film, radyo ve basın yardımıyla ortak bir dünya görüşüne(Weltanschauung) göre eğitiyoruz. Devlet, hiçbir zaman bu araçların kendi kontrolünden çıkmasına müsaade etmemeli*” (Welch, 2007: 57).

Hitler⁶ tüm iktidarı döneminde katı bir şekilde filmleri propaganda amaçları için kullandı. Kendisi, sinemanın tamamen siyasi bir araç olarak kullanmak gerektiğini düşündü. Hitler’e göre propagandanın ana işlevlerinden biri, belli konuları kitlelerin bakış açısına sunmaktı. Devlet destekli birimler, dramatik ya da kurgusal yapıdaki çeşitli Nazi temalarını geliştirmek için filmleri desteklemeli ve bu filmler liderlik ilkesi, halk, kan, toprak ve anti-semitizm gibi konuları yaymak amacı ile yapılmalıydı (Hoffman, 1996: 91). Hitler’in anlayışına göre propaganda doğrudan yalan söylemek üzerine kurgulanmalıydı ve bunun için kullanılacak en iyi bir araç sinemaydı. Goebbels’e göre ise, başarılı propaganda kitlede zaten var olan düşünceleri güçlendirmeliydi. Goebbels’e göre, uzun metrajlı filmler, belgeseller ve haber bültenlerinin sadece küçük yüzdesi doğrudan açık propaganda içermeliydi; geriye kalan kısımlarda örtülü ve sinsî propaganda yöntemleri kullanılmalıydı (Welch, 2001: 38). Bu noktada, Nazi film endüstrisinin iki ana amacı

4 Partinin bütün organizasyonu, idari sektörlere bölünmüş ve liderliğin yapısı devlet içinde devlet olarak kurgulanmıştı. Bundan dolayı Naziler, büyük ölçüde kendini kontrol altına alınmaya hazırlanmış film sektörünün kontrolünü almak için iyi konumlanmışlardı (Welch, 2007: 48).

5 Dünya Görüşü

6 Goebbels’in günlüklerinde dikkat çeken noktalardan birisi ise kendisinin, 1938’de yılbaşında Hitler’e son 4 yılın kült eserleri ve 18 Mickey Mause film serisini hediye etmesidir. Hitler’in çizgi film hayranı olduğu ve en çok sevdiği filmlerin Walt Disney yapımı olan ‘Rüzgar Gibi Geçti’ filmi ve ‘Pamuk Prens ve Yedi Cüceler’ çizgi filmi olduğunu da buradan öğreniriz (Goebbels’in Günlükleri, 1938: 378).

vardı: ilk başta Alman halkına Nazi görüşlerini içeren eğlenceler sağlamak ve ikincisi kendi kurumlarına halk desteğini sağlamak için doğru propaganda filmleri yapmaktı (Jason, 2013: 204). Naziler, Weimar döneminden miras kalan sinemanın sanatsal yanını yok etti ve onun popüler eğlence tarzlarını geliştirdi, kendilerinin vatansever ve ırkçı düşüncelerini buraya ekleyerek kendi sinemalarını oluşturdu. Konular, onların siyasi programları kadar yaşanan sosyal gerçekliklerini de yansıtıyordu. Örneğin tüketimcilik ile teknolojinin yüceltilmesi, spora olan ilgi ile kendini gerçekleştirmeye olan özlem ve maceraya olan arzu ile güçlü erkeklik vurgusu sinemanın kullandığı kavramlar halini aldı (Kreimeier, 1996: 239). Aslında Nazi sineması, temel olarak Nasyonal Sosyalist ideolojinin kurmak istediği dünya düzeninde olması gereken nitelikleri sinemaya işledi. Goebbels'e göre sanat, Nasyonal Sosyalizmin ilkelerini benimser ve ülkenin topraklarına köklerini salabilirse ancak var olabilirdi. Ona göre Alman sineması ancak içsel büyüklüğünün dışsal araçlarla milli ve ulusal ruh dünyasında eşitlendiği noktada bir dünya devi olabilecekti (Albrecht : 27-29).

Naziler “kültürpolitik”⁷ ekseninde sinemanın kendisini de bir savaş alanı olarak ilan ettiler. Buna göre sinema ve tiyatro sadece bir sahne değil, aslında topyekün bir savaş alanıydı (Schafer, 1995: 105). Bu savaş söylemine dair izleri Goebbels'in birçok konuşmasında görebiliriz. Örneğin Joseph Goebbels'in 15.02.1941 tarihli konuşmasında, Alman sinemasının, anavatanın ayakta durma çabasında halkın, topyekün savaş araçlarından birisi olduğunu söylediğini görürüz (Albrecht, 1979: 96). Goebbels'e göre Alman sanatçıları bu savaşı kabullenmeli ve ulus savaşta iken barış oyunları oynamamalıydı. Ona göre genç olan Nasyonal Sosyalist sanatçıları bu durumu çoktan idrak etmişti, ancak geçmişin yöntemlerine göre davranan yaşlı sanatçılara bu durum her defasında açık olarak yeniden hatırlatılmalıydı. Çünkü “yeni zaman”ın şartları sanatın mecraları dâhil her alana yansımaktaydı (Goebbels'in Günlükleri, 1942: 245). Goebbels 1942 yılında sinemanın da savaşa katkı sunması gerektiğini söyledi. Ona göre bu konuda kendi arzusuyla yol almak istemeyen olursa o kişi elbet buna zorlanacaktı (Goebbels Günlükler II, 1942: 395). Yine Hippler'in açıklamalarından Goebbels'in sinemacılara dair direktiflerinde savaşta, onların yeteneklerini anavatanlarının hayrına özverili bir şekilde kullanmaları gerektiğini söylediğini⁸ öğreniriz (Hippler, 1982: 215-216). Bu ekseninde Alman sineması, Alman halkının düşmanı olarak kim var ise ona karşı bir savaşın temel aktörü olmalıydı. Hem Almanya içerisinde hem de Avrupa genelinde sinema tüm düşmanların gerçek yüzlerini ortaya çıkarmalıydı. Hedefteki temel düşman İngiltere olarak görülüyordu. Aslında savaş öncesinde İngiltere'ye dair propaganda taktikleri daha hassas ve yumuşak şekilde yürütülmekteydi. Bunun sebebi, savaş esnasında İngiltere'nin müttefik olarak kazanılabileceği düşüncesiydi. Ancak İngiltere'nin kendi saflarına çekilemeyeceğini fark ettiklerinde, Almanya'nın İngiltere'ye karşı propaganda çalışmaları oldukça sertleşti. Goebbels bu noktada sinema sektörüne, İngiltere karşıtı ve antikapitalist bakış açısına sahip⁹ yeni bir film politikası izlemeleri talimatını verdi (Neues Wiener Tagblatt, 1940: 4).

7 Nasyonal Sosyalist kültür politikası

8 Goebbels, bu beklentiye uymayan sinemacıları seferberlik emri ile savaşa göndermekteydi.

9 Nazi sinemacılarının film üzerinden düşman ülkelere karşı bakış açısını Hippler'in sinema ve propaganda ilişkisine dair şu sözleri bizlere ayrıntılı bilgi vermektedir: “Sinemada, seyirci tiyatrodan çok daha fazla bilgiye sahip olmalıdır. Kimi sevmeli ve kimi sevmemeli bunu seyirci bilmelidir. Örneğin antiseminist bir film çekiyorsam, çok açıktır ki ben Yahudi'yi sempatik gösteremem. Onları kötü karakterize ediyorsam, karşıdaki kişiyi sempatik göstermeliyim. Şayet bu karşıdaki kişi İngiliz ise, en doğru şekliyle bize karşı savaş yürüten bir ülkeyi sempatik göstermenin mümkünatı yoktur.” (Hippler, 1942: 100)

Nasyonal Sosyalistler sinemanın gücünü her alanda kullandı. İlk olarak propaganda içerikli belgeseller yapıldı. Tüm okullarda ve parti örgütlerinde bu belgeseller kullanıldı. Siyasi içerikli filmler çekilerek tüm Almanya’da ve Avrupa’da bu filmlerin gösterilmesi sağlandı. Örneğin Alman Gençliği(Hitlerjugend)¹⁰ için Nazizm programı ve filmlerin buradaki rolü konusunda partide etkili biri olan Dr. Rust şu sözleri sarfetmektedir:

“Almanya’nın lider kadrosu okulların ideolojimizi yaymaya açılması gerektiğine gittikçe daha çok inanıyor. Bu işi başarmak için, biz filmde daha iyi bir araç bilmiyoruz. Film gereklidir, her şeyin üstünde, vatandaşlarımızın en gençleri, yani okul çocukları için. Film onları günümüzün siyasi sorunlarına, yüce Alman tarihi hakkındaki bilgilere ve Üçüncü Reich’in gelişmesini sağlayan düşünceye daha çok yaklaştırmalıdır. Nasyonal Sosyalist Devlet kesinlikle ve bilerek filmi kendi ideolojisinin ileticisi yapıyor” (Altmann, 1948: 381).

Üçüncü Reich dönemi boyunca yapılan değişik film türlerinin analizi, Goebbels’in film politikası hakkında iyi bir fikir vermektedir. 1933-1945 yılları arasında üretilen 1097 filmin sadece altıda biri doğrudan siyasi içerikli propaganda filmiydi. Siyasi olanlar dâhil, aşırı fonlanmış ve reklamı yapılmış olan bu filmlerin büyük çoğunluğu hükümet siparişi idi(Welch, 2007: 55).¹¹ Literatürdeki ortak kanıya göre, Nazi döneminde yapılan filmlerin sadece 153 tanesinin rejim tarafından “siyasi” olarak sınıflandırılmıştır. Ancak Nazi döneminde toplam kaç filmin¹² çekildiğine dair konu bugün hala tartışmalıdır. Çünkü savaş sürecinde kaybolmuş ve günyüzüne çıkmamış onlarca propaganda filminin olduğu da söylenmektedir.

Tüm bu filmler propaganda amaçlı ve Nasyonal Sosyalist ideoloji ile bağlantılıydı. Yapılan filmlerin küçük bir kısmı haber filmleri ve belgesellerdi, ki bu filmler de açık ve agresif propaganda tarzındaydı. Yapılan filmlerin yarısı aşk hikâyesi ya da komedydi ve diğer kısmı ise suç ya da müzikal içerikli dramatik filmlerden oluşuyordu (Welch, 2001: 35-36). Bakanlığın emriyle toplanan 84 rejisöre¹³ toplamda 161 propaganda filmi çektirildi (Albrecht, 1969: 366-370). 1920’lerin ve 1930’ların birçok Alman filmi, Alman ulusal mitolojisi ve ulusal canlanma arzusu Germen mistisizmi, “liderlik ilkesi gibi Nasyonal Sosyalist ideolojide yer alan unsurlarla ilişkili temalar ve motifler üzerinde durdu. Siegfried Kracauer aslında Nazi dönemi tüm filmlerinin birer propaganda filmi olduğunu söyler. Hatta ona göre siyasetten uzak görünen filmler bile buna dâhildir (Kracauer, 1942: 5). Sennet’e göre de dönemin pek çok Alman filminin propaganda veya politik sinema olarak tasarlanmasa bile konjonktürel olarak böyle bir işlev görmüştür (Sennett, 2014: 60).

Rentschler, genel olarak bir Nazi film politikasının olduğunu söyler ve Üçüncü Reich filmi hakkında bizlere beş madde sıralar. Birincisi kitleleri aldatma yönünde çok güçlü bir Nazi girişimi vardı. İkinci olarak eğlence, günlük hayata bir bakış atmanın tali ancak önemli bir koşuluuydu. Üçüncü olarak Goebbels farklı film araçlarını aynı siyasi

10 Nazizm, gücü ele alır almaz, çocuklardan başlayan örgütsel bir ağ ördü. Gençler bir defa bu ağa yakalandıklarında artık kaçma şansları yoktu. Bu noktada Nazi düşüncesini Alman gençlerine ileten 3 hizmet örgütü vardı: Hitlerjugend, Propaganda Bakanlığı ve Eğitim Bakanlığı (Altmann, 1948: 380).

11 Nasyonal Sosyalizmin iktidara geldiği 30.01.1933’den 08.05.1945 tarihine kadar geçen süreçte üretilen filmlerin kesin sayısı hakkında bir fikir birlikteliği yoktur. Bir kaynağa göre Nazi sinemacılarının sahneye koyduğu 1094 filmde bahsedilmektedir (Bauer, 1950). Jason’a göre ise bu rakam yaklaşık 1050 uzun metraj film civarındaydı. (Jason, 2013: 205).

12 Nazi dönemi sinema filmlerinin listesine dair ayrıntılı bakınız: Nelson, 1977: 67-80.

13 Bunlardan Herbert Selpin, Veit Harlan, Wolfgang Liebenmeier, Herbert Maisch, Hans Steinhoff, Gustav Ucicky ve Karl Ritter gibi rejisörler bu süreçte birden çok film çekmiştir. Alman sinemasında P-Filmlerini çeken başlıca rejisörler bunlardır (Albrecht, 1969: 66-370).

amaçlarla harmanlayan orkestra ilkesini sahiplenmişti. Bu bir anlamda tüm alanlarda topyekûn mücadeyi hedeflemekteydi. Dördüncü olarak, Naziler Alman halkını kendi ideolojileri ekseninde zorlamak kadar onları arzulamadıkları konulara karşı kışkırtmak için de çabaladı. Son olarak ise Nazi eğlence filmleri geleneksel Hollywood adetlerine dayandırılmıştı (Rentschler, 1996: 16-24).

Ortak bir Nazi film politikası olmakla birlikte, Hitler ile Goebbels arasında Nazi sinemasının hangi yönde ilerlemesi gerektiğine dair bir bakış farklılığı bulunmaktaydı. İlk olarak, Hitler filmlerin propaganda içerdiğinin izleyici tarafından hissedilmesinin bir sorun teşkil etmediğini düşünmekteydi. Ancak Goebbels burada farklı bir bakış açısına sahipti. Goebbels; eğlencenin günlük hayatın karmaşasından doğan, aydınlanma, oyalanma ve rahatlama ihtiyaçlarını gidererek ulusu hayat mücadelesinde destekleme görevi olduğunu düşünmekteydi (Welch, 2007: 56). Bu nedenle Goebbels'e göre en etkili propaganda filmi eğlence filmiydi,¹⁴ çünkü insanlar aldıkları mesajın farkında değillerdi (Jason, 2013: 217). Goebbels bu nedenle, izleyiciyi meşgul ederek propaganda mesajlarını filmin karakterleri ve hikâyeleriyle gizlice¹⁵ veren eğlence filmlerinin yapımını desteklemekten yanaydı¹⁶ (Sennett, 2014: 48). Ona göre eğlence filmleri kitleleri disiplin, itaat, dostluk, kahramanlık ve devletin yüceliğini kabullenme gibi davranış biçimleri içerisinde manipüle edebilirdi (Welch, 2001: 38). 1940 yılının Mart ayında 'Völkischer Beobachter'de yayınlanan "Dr. Goebbels zu den Filmschaffenden"(Dr. Goebbels'den Sinema Yapımcılarına) adlı haberde sinemanın özü hakkındaki soruya Goebbels, günümüz dünyasında eğlenceli ve neşeli içeriğin artık daha arzulanır olduğunu; ciddi ifadeler içeren, doğal olmayan diyaloglarla bezenmiş açık propaganda filmlerinin aksine, eğlence odaklı filmlerin de bizatihi derin anlamlar ihtiva edebildiğini söylemiştir ("Dr. Goebbels zu den Filmschaffenden, 1940: 80). Bu nedenle Goebbels, yüksek sesle Nasyonal Sosyalizmin fikirlerini duyuran filmler yerine onun ruhunu yansıtan bu tarz filmlerin üretimini teşvik etti (Welch, 2007: 57).

Nasyonal Sosyalizmin Sinema Sektörüne Dair Çalışmaları

Nasyonal Sosyalizm, 1933 yılında iktidara geldikten çok kısa bir süre sonra Joseph Goebbels Alman film endüstrisini¹⁷ kontrolü altına almak¹⁸ için icraatlara başladı. Aynı yıl Goebbels, film endüstrisinde istenmeyen filmleri temizlemek ve kullanışlı filmlerin yapımını sağlamak için Reich Film Odası isimli bir kurum kurdu (Jason, 2013: 204). Bu süreçte Nasyonal Sosyalist Ticaret Örgütü (Nationalsozialistische Betriebszellen Organisation-NSBO) ve Alman Kültürü İçin Mücadele Derneği (Kampfbund für

14 Nazi eğlence filmleri ışıklı müzikal ve savaş hikâyesi ya da Büyük Aşk (Die gross Liebe, 1942) örneğinde olduğu gibi bunun ikisinin karışımı olmaya meyilliydi (Jason, 2013: 205).

15 Goebbels propagandanın sinsice yapıldığı ve mesajların popüler eğlencenin içinde gizlendiği zaman daha etkili olduğuna inanıyordu. Ayrıca Goebbels eğlencenin kullanılabilir bir siyasi değere de sahip olduğunu düşünmekteydi. Goebbels'in gördüğü kadarıyla, kitle propagandanın farkına vardığında, propaganda etkisiz olmaya başlıyordu. Ama eğer mesaj arka planda kalırsa, yani insani bir karakter aracılığı ile oynandığında ve temsil edildiğinde, propaganda gerçekten etkili oluyordu (Welch, 2001: 38).

16 Goebbels'in günlüklerinde kendisinin eğlence odaklı pahalı yapıtlar üretilmesi için verdiği talimatlar, bunun kanıtı olarak görülebilir. (Goebbels Günlükler II, C 3, 09.01.1942, s. 81)

17 Goebbels, Alman film endüstrisi Avrupa'da 8000 sinemayı kontrol eden baskın bir sektör haline gelince onun devlet için ürettiği mali imkânları da gördü (Welch, 2001: 25).

18 Naziler 1933'te yönetimi ele geçirince, Almanya'nın en geniş stüdyo sahibi ve UFA'nın başı olan Erich Pommer dâhil yaklaşık 1500 endüstri çalışanı kaçtı. Fritz Lann, Robert Siodmark, Douglas Sirk ve Billy Wilder gibi saygın yönetmenler ve Marlene Dietrich ve Peter Lorre gibi yıldız oyuncular da kaçanlar kervanına katıldı (Jason, 2013: 204).

deutsche Kultur-KfdK) gibi bazı organizasyonlar, film endüstrisinin sorunlarına ilişkin merkezileştirme ve kamu oyunu rahatsız edici filmleri yasaklama gibi radikal çözümler önerdiler. Diğer taraftan Goebbels daha gerçekçiydi ve bu tarz kamulaştırma baskılarının sinema dünyasında hoş karşılanmayacağını düşünüyordu (Welch, 2007: 49). Ancak Goebbels, ilerleyen zamanlarda Alman kamuoyunu kendi lehine dönüştürdükçe sinemanın sahip olduğu gücün sadece kontrol altında tutulmasının yeterli olmadığını düşünmeye başladı. Bundan dolayı Alman film endüstrisinin ulusallaştırılmasını tamamlamak istedi. Goebbels, tüm Alman film endüstrisinin kamulaştırarak Alman filmi üzerinde mutlak bir kontrolü amaçlamaktaydı (Petro, 1998: 41,48). Bu eksende 1937 yılında kendi projesini devreye soktu ve sinema sektöründeki firmaları iflasa doğru sürükleyecek bir eylem planı hazırladı. Sonrasında iflas eden firmaları düşük fiyatlarla kamulaştırma yöntemini kullandı. Böylelikle Nasyonal Sosyalist Parti'nin doğrudan müdahalesi ve el koyma işlemi olmadan uyguladığı reform paketi ile birlikte tüm sinema sektörünün kamulaştırma işlemini yürüttü. Sonuç olarak 1941 yılında Reichsfilmkammer, tüm film üretim sektörünün tek sahibinin devlet olduğunu ilan etti (Goebbels'in Günlükleri, Cilt 2, 13.07.1941: 1633). Genel olarak sonuçlara bakıldığında Goebbels'in bu girişimleri başarılıydı, çünkü 1933-42 yılları arasında sinema izleyici sayısını 4 katına çıkararak ve karı koruyan tekeli bir kontrol ve organizasyon yapısı ortaya çıktı (Welch, 2007: 57).

Film endüstrisi, yeni Alman toplumunun kurucuları için yapısal, ekonomik ve sanatsal bir takım problemler ortaya çıkardı. Goebbels bunun üzerine birkaç ay önce kurulan Reich Kültür Bürosu'nun sinema bürosu şeklinde Reichsfilmkammer'i (RFK) kurdu (Welch, 2007: 50). Goebbels, partinin sinema sektöründeki pozisyonunu sağlamlaştırmak için şimdiye kadar sahip olduğundan çok daha fazla yetki ve güç istiyordu. Aynı zamanda filmleri yapım aşamasının tüm evrelerinde denetleyebilmek için bazı yasal dayanaklara ihtiyaç vardı. Goebbels tüm bu meseleleri 16 Şubat 1934'te kanunlaşan, Reich Sinema Kanunu'nu değiştirerek halletti (Welch, 2007: 52). Sinema Kanunu'ndaki en önemli değişiklik, Reich Film Dramaturg Birimi (Reichsfilmdramaturg-RMVP) tarafından üstlenilen "Ön Sansür" (Vorzensur) uygulamasıydı. Bu uygulamaya göre yapımca bir film yapmak isterse, Goebbels tarafından doğrudan atanan bir dramaturga¹⁹ sinopsis sunmak zorundaydı. Bu sinopsis geçerse çekimlerden önce onaylanmak şartıyla senaryonun tamamı yazılabilirdi. Çoğu durumda dramaturg yapımın her aşamasına nezaret ederdi. Dramaturg tarafından verilen talimatlar ve değişiklik talepleri bağlayıcıydı. Böylelikle dramaturg RMVP'nin temsilcisi sıfatıyla Berlin Sansür Ofisi vasıtasıyla filmlere sansür uygulayabiliyor ve yapım sürecinin her aşamasında müdahalede bulunabiliyordu (Welch, 2007: 52). Uygun görülen filmler ise Filmkreditbank aracılığıyla finanse edilecekti. 28 Haziran 1935'deki Sinema Kanunu'ndaki ikinci bir değişiklik ile bakanlıktan destek almayan filmlerin de kamu yararı için yasaklanabilmesi mümkün hale geldi. 1935'in sonu itibari ile, Bakanlık film eleştirilerini de kontrol etmek için politikalar oluşturmaya başladı. Tüm eleştirmenlerin Propaganda Bakanlığı'nın verdiği lisansa sahip olması ve eleştirmenlerin yaşının en az 30 olması şartı getirildi. Ayrıca Goebbels, 13 Mayıs 1936'da gösteri akşamındaki eleştirel yazıları yasaklayan bir beyanname yayınladı. Bu düzenlemeler eleştirmenleri resmi olarak kabul edilmiş her türlü sanatsal çalışmayı olumsuz görüşler ile eleştirmemeleri konusunda uyarmak anlamına geliyordu. Kasım 1936 itibari ile Goebbels,

19 Tiyatro/sinema metnini tarihçi/kuramcı veya konuyla ilgili olarak uzman sıfatıyla inceleyen kişi. Erişim tarihi :23.11.2018, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori=veritbn&kelimesec=246890

eleştirilenlere sadece betimleyici ifade yazmalarına izin verecek şekilde, her türlü sanat eleştirisini yasakladı. Baskı, Propaganda Bakanlığı yönlendirilmesi nelerin yazılması gerektiği konusunda müdahalelerle sürdürüldü (Welch, 2001: 13-17). 1940 Şubatından itibaren tüm senaryolar Goebbels'in 18.11.1939 tarihli talimatıyla önincelemeye tabi tutuldu (Boelke, 1966: 219). Ayrıca Goebbels'in günlüklerinde, çekilecek olan filmlerin senaryolarının bizzat kendisi tarafından düzeltildiği görülür. Goebbels günlüklerine, birçok senaryoya ilişkin kendisinin düzelttiği noktaları yazmıştır. Bazı noktalarda hoşlanmadığı bölümleri üzerini çizdiğini, kimi senaryoları yeniden yazdığını ve kimi senaryoların ise tamamen kendisi tarafından reddedildiğini söyler (Goebbels Günlükleri 1, 1936: 247).

1938'de Goebbels, filmlerin gösteriminden önce haber bültenlerinin gösterilmesi için sinema sahiplerine emir verdi. İzleyiciler buna haber bültenlerine geç kalarak tepki gösterdi. Bunun üzerinde 1941'de Propaganda Bakanlığı film ve haber bültenleri arasında beş dakikalık bir mola koydu. Bu durum lobide bekleyen kalabalıklara sebep olunca Goebbels haber bültenlerinin gösterimi sırasında salon kapılarının kilitletmesini emretti (Cocks, 1997: 81-82). Goebbels, ayrıca film endüstrisindeki çalışanlara Nazi ideolojisiyle uyumlu nasıl filmler yapılacağını öğretmek için bir Nazi Film Okulu kurdu ve sinema sektöründeki herkesi bu dersleri almaya zorladı (Jason, 2013: 204). Goebbels aynı şekilde sinema filmlerinde oynayacak oyunculara dair bir liste çalışması başlattı. 1941 yılında Reich Dramaturg'u Fritz Hippler tarafından Goebbels'in onayı ile tüm yapım şirketlerine sinema ve tiyatro oyunlarında kimlerin oynayıp kimlerin oynamayacağına dair bir liste gönderildi. Bu listede oyuncular Hitler ve Goebbels'in nezdindeki saygınlık ve sevgi derecelerine göre listelendi. Bu listelerde oyuncular, hâlihazırda filmlerde oynayanlar, hiç bekletilmeden sürekli başka filmlerde de oynatılması gerekenler, mevcut filmlerde oynayan veya oynatılmasında sorun olmayan oyuncular ve oynatılmaması gereken oyuncular gibi gruplara ayrıldı. Bu listede çalışılacak rejisörler, yapımcılar ve sahne ekipleri de yer aldı (Albrecht, 1969: 214-216).

Tüm bunlara rağmen, sinema sektörüne dair yasal düzenlemeler yeterli olmadı ve 1941'in sonlarına doğru, Nazilerin film endüstrisinin her yıl 100 film üretmesi hedefinin gerçekleştirilemediği ortaya çıktı. Bu hedefi gerçekleştirmenin tek çözümünün, sinema üretiminin tamamen devlet tarafından üstlenilmesi olduğuna karar verildi ve 1942'de film endüstrisini tamamen millileştirildi. 10 Ocak 1942'de "UFA-Film GmbH", Alman film endüstrisini ve yabancı iştiraklerini tamamen kontrol altına aldı. Artık film yapımının tüm süreçleri UFA'nın sorumluluğundaydı. Reichsfilmkammer sadece bürokratik denetim meknizması haline geldi ve UFA, dikey organizasyon sayesinde RMVP'nin emir eri oldu (Welch, 2007: 54).

Burada değinilmesi özellikle gereken bir diğer husus ise Nasyonal Sosyalist rejimin gençlere ve öğrencilere yönelik propaganda faaliyetleridir. Bu ayrıca izah etmeyi gerektirecek kadar önemli bir faaliyettir. Bu eksende Nazilerin ilk propaganda faaliyeti olarak Eğitim bakanı Dr. Bernhard Rust 1934'de tüm Alman okullarında propaganda filmlerinin gösterilmesini emretti. Bu, teknik olarak Nasyonal Sosyalizmin resmi film propagandasının başlangıcıydı. Bunu Goebbels'in Almanya'nın okul çocuklarına politik açıdan değerli filmlerin gösterilmesi emri izledi (Altmann, 1948: 381). Böylece Nazi propaganda filmi Almanya'nın ilkokullarını ve liselerini istila etti. Bu sınıflarda

propaganda filmlerinin gösterimi mecburi hale getirildi.²⁰ Alman okul müfredatında yeni bir ders olarak bu gösterimler önce aylık ve sonrasında ise haftalık olarak konuldu. Bu amacı kolaylaştırmak için Eğitim Filmleri Ofisi(Reichsstelle Für Den Unterrichtsfilmen) adında bir kurum kuruldu (Altmann, 1948: 381). Gençlerin sadakatini, Hitlerin ideolojisi ve uygulamalarına yöneltmek ve bu yönde onların ilgisini çekmek için tarih, biyoloji, coğrafya ve botanik konularını içeren 300 sinema filmi çekildi. Aynı şekilde 8000 fotoğraf slaytı hazırlandı ve genel konular kadar siyasi düşünceler için de bu fotoğraf slaytları görsel eğitim içerisinde kullanıldı. Filmler genellikle on dakikada izlenecek şekilde düzenlendi. Her bir film kırk dakikalık süre zarfında basılı metinlerle birlikte işleniyor ve bu metinler gösteriden önce öğrencilere veriliyordu. Film gösterimlerinden sonra öğrenciler, propagandanın daha etkili olması için ayrıca sınava sokuluyorlardı. Film saatleri 1934’de yalnızca aylık olarak varken, 1936’dan 1939’a kadar haftalık olmaya başladı.²¹ Bu eğitim süreçlerine 1934’de 650.000 öğrenci katılırken, 1939’da bu sayı 3.000.000’u buldu (Altmann, 1948: 379-382).

Nasyonal Sosyalizmin Propaganda Olarak Ürettiği Belgesel ve Filmlere Dair

Naziler, Nasyonal Sosyalist ideolojinin tam olarak benimsenmesi için, filmlerin yanında belgeseli de kullandı. Hitler’in belgesel uzmanları gerçeklerin sunumu ile kışkırtılan duyguları nasıl harmanlayacaklarını iyi anlamışlardı (Altmann, 1948: 384). Belgesellerde ana tema olarak özellikle İngiliz ve Rus düşmanlığı gibi savaşa katkı sağlayacak düşünceler işlendi. Bu belgesellerde, Yahudi-Bolşevik Weimar Cumhuriyeti’ne karşı yeni ve güçlü Nasyonal Sosyalist Almanya’yı işlediler (Altmann, 1948: 384). 1937’de gösterime giren çok önemli siyasi belgesellerden biri “Uyanmış Avrupa”ydı(Europe Awake). Bu belgesel Hitler ve Mussolini’nin kurmuş oldukları yeni düzeninin propagandasını yapıyor, toplumun siyasal yapısına saldırıyor ve mevcut toplumsal düzenin karalıyordu. Bu filmin en sonunda şiirsel bir yorumla Nazi liderliği altında birleşik ve anti-Bolşevik Avrupa çağrısı yapılıyordu: “*Avrupa, Moskova’nın ve Yahudilerin sebep olduğu teröre karşı uyanık ol.*” (Altmann, 1948: 384). Nazi döneminin en iyi bilinen belgeseli²² ise Leni Riefenstahl’ın “İradenin Zaferi”dir.²³(Welch, 2007: 55). Bu belgesel, 4-10 Eylül 1934’te Nürnberg’de yapılan Altıncı Nazi parti kongresinde Hitler’in kendisinin “film”i olarak ilan edildi. Film, belgesel tarzı bir yaklaşımdan yararlanarak tiyatro hissi uyandıracak sanatsal bir eser olmayı hedefliyordu.(Sennett, 2014: 49). Belgesel Hitleri’in ve Nazilerin gücünü ortaya koyacak ve bu mesajı tüm dünyaya iyi bir şekilde verecekti (Watson, 2016: 41). Hatta Welch’e göre bu belgesel Nazi propagandasının temel hedefi olan liderlik kültürünü ve de “Führer Efsanesini” gösteren en güçlü filmi (akt. Sennett, 2014: 55).

20 Ancak Goebbels 12.10.1941 tarihli “Der Film als Erzieher”(Eğitmen olarak Sinema) adlı konuşmasında devletin sanatı kontrol ettiğine dair eleştirileri de yine propaganda yöntemiyle reddetti. Ona göre “devlet yönetiminin sanatın iç işlerine ona zarar vermemek adına karışmaması doğru birşeydi. Bundan dolayı Nasyonal Sosyalist devlet bizatihi kendisinin sanat yapması bencilliğine kapılmamıştı. Kendisini bilgece sanatı teşvik etmek adına ruhsal ve manevi anlamda onun eğitici yönünü halka doğru yönlendirmişti” (Goebbels, 1943: 37).

21 Hitler’in, tüm Nazi iktidarı boyunca doğrudan veya bir oyuncu vasıtasıyla gösterildiği herhangi bir sinema filmi yoktur. Naziler, belgesellerde kendi görüntülerini kullanmakla birlikte, sinema filmlerinde bunun yerine Hitler’le özdeşleştirdikleri tarihi figürleri kullandılar (Jason, 2013: 214).

22 “İradenin Zaferi” ilk kez 28 Mart 1935’te Berlin hayvanat bahçesindeki UFA-Palast’ta gösterildi. Büyük bir kitle duyurusu ve resmi tanıtım yapıldı.

23 Triumph des Willens/Triumph of the Will, 1935

Burada, Adolf Hitler'in kişisel arkadaşı ve en çok sevdiği film yönetmeni Karl Ritter²⁴ tarafından çekilen iki filme değinmek gerekir: Vatan Hainleri ve Vatan Severler (Hoffman, 1996: 45). 'Vatan Hainleri' filmi bir casusun hikâyesini ele aldı.²⁵(Altmann, 1959: 387). Filmin her bir karesinde²⁶ Alman film izleyicileri yeni bir savaş olasılığı konusunda aydınlatılmak istendi ve seyirci, düşman casuslar hakkında düşünmeye zorlandı. Bu düşman casusunun ulusal kökeni kesinlikle verilmedi, ancak alttan alta düşmanın bir İngiliz olduğu anlaşılıyordu. Ritter'in ilk savaş propagandası filmi potansiyel bir düşmanı belirtme amacı gütmüyordu. Amacı daha farklıydı ve asıl mesele Almanları canlandırmak ve onlara İmparatorluğa karşı bilinçsiz bir hain olmamayı anlatmaktı. Vatan Hainleri'nde, ilk defa savaş olasılığı hakkında açık ve kesin bir konuşma vardı; Almanları bir savunma coşkusu içine çekmek ve onlara bir savaş olasılığına karşı yeniden silahlanma gerekliliği gösterilmek istendi (Altmann 1959: 390-391). Bu film Nazi Partisi tarafından heyecanla karşılandı. Goebbels'in propaganda bakanlığı ve bakanlığın örgüt sistemi Vatan Hainleri'nin Almanya'nın en küçük ve en uzak köylerdeki sinemalara kadar ulaştığını farkettiler. Filmin ticari sinemalardaki normal gösteriminden sonra, Nazi Partisi özellikle de Hitler Gençliği başta olmak üzere tüm bölgelerdeki kendi örgütlerine özel gösterimler yaptı (Hoffman, 1996: 52-53). Ritter'in ikinci savaş propaganda filmi ise 1936 yapımı olan 'Vatanseverler'dir. Filmin genel olarak arka plan konusu 1. Dünya Savaşı'ydı. Ritter bu sefer Nazilerin vatan haini kelimesinin karşıtı olarak kullandığı vatansever temasını betimledi (Hoffman, 1996: 155). Bu filmde vatansever Nazi karakteri, acımasız, agresif ve bir dereceye kadar çocuk ruhlu iyi bir erkekti. Aslında, 1. Dünya Savaşı konulu filmin kahramanları, 1914-1918 dönemi Almanlarına hiç benzemiyordu. Vatanseverler'deki kahraman daha çok bir SS görevlisine benziyordu, yani burada seçilen kahramanlar siyah üniformalı seçkin muhafızlardı (Altmann, 1959: 389). Bu film içerik olarak bir kahramanın nasıl olması gerektiğini bir aşk hikâyesi içerisinde işledi. Sonuç olarak Alman değerlerinin kahramanlık noktasında nasıl bulunduğunu gösterdi ve kahramanlığın aşktan daha önemli olduğu sonucunu seyirciye aşılandı. Vatanseverler'de işlenen bir diğer konu ise vatan hainliği teriminin tanımıydı. Nazizm, Vatanseverler ile eskimiş ordu kavramları dediği şeyleri ortadan kaldırılmayı amaçladı. Bu film ile askerler Blitzkrieg(Yıldırım Savaşı) düşüncesi ekseninde motive edilmek istendi (Altmann, 1959: 391). Karl Ritter'in 1938'de çektiği başka bir karakteristik filmi ise "Bir Özür İfadesi"dir. Üçüncü kez savaşa çağrı ve kendi kendini feda etme gibi temaları işlemek için 1. Dünya Savaşı'nı arka plan olarak kullandı. Bir Özür İfadesi'nde, genç bir yazar, kendi senfonisinin prömiyeri, sanatsal kariyeri ve başarısı için yaşamaktansa zaten yenilmiş bir Almanya için savaşta

24 Nazi sineması denildiğinde zikredilmesi gerekenlerden birisi Karl Ritter'dir. Ritter'in bir Nazi propagandacısı olarak kariyeri 1. Dünya Savaşı'nın ardından başladı. Kendisi, savaş propagandası yapan film serilerine Hitchcock tarzında bir gerilim filmiyle başladı. 1934 ve 1938 arasında UFA'nın saf Nazi filmleri ile ilgili savaş propagandası bölümünün yöneticisi oldu. 1936 ile 1939 arasında Ritter'in filmlerini yaklaşık bir tahmin ile 6.000.000 genç izledi (Altmann, 1948: 382).

25 Casus filmleri Almanya'da yeni bir şey değildi. Düzinelerce yapılmıştı. Bunlar, genellikle arka plan olarak Balkanların ve uzak Doğunun kullanıldığı; macera, heyecan ve romantizmin yoğun bir karışımı içeren filmlerdi. Karl Ritter bu gelenekle bağını kopardı (Altmann, 1959: 387).

26 'Vatan Hainleri'nde arka plan olarak uzak ülkeler yerine Almanya kullanıldı. Siyah saçlı, bıyıklı ve vahşice el kol hareketleri yapan masalsı yabancılar yerine, sarışın, şık, kısa saçlı ve hafif bir İngiliz aksanına sahip bir gizli ajan vardı. Filmde Bükreşli veya Şangaylı kadınlar yerine, günlük hayatta görebileceğiniz tipte Berlin'li veya Hamburg'lu kadınlar ve kızlar vardı. Ve en önemlisi; normal çalınmış mallar yerine bu sefer çok önemli yeni silah çizimleri - ki bu silahlar Almanya'nın savunulması için gerekliydi- konusu kullanıldı. Sonuncu ama son derece önemli olarak; paragöz bir hain yerine, Ritter'in filmi kandırılmış bir haini betimledi, yani hain körtü körtüne yabancılar güvenen, yeniden silahlanma hakkında çok konuşan ve bunun gerekli olduğuna inanmayan ve hatta toplumdaki casus korkusuyla dalga geçmeye cüret eden masum bir Almandı (Altmann, 1959: 387).

ölmeyi tercih etmekteydi. Kafası karışmış, yalnız ve genç bir asker filmde mutluluğu ve parlak bir geleceği bırakıyor ve yenilmiş bir Almanya için kendisini feda ediyor ve ölüyordu (Altmann, 1948: 383).

Naziler, toplumun tüm kesimlerine propagandalarını ulaştırmayı amaçlamışlardı ve bunun için tüm toplumsal sınıfları sürecin içine dâhil etmeye çalıştılar. Bu sebeple, işçilere yönelik filmler de ürettiler. Bu kapsamda “Hans Westmar”(1933) ve “Hitler Junge Quex” filmleri sayılabilir (Jason, 2013: 206). “Hans Westmar” filmi kendisini sosyalist olarak tanımlayan işçilerin sempatisini Nasyonal Sosyalist partiye çevirmek için yapılan bir çalışmadır (Hoffman, 1996: 54). Film 1920’lerin sonunda geçer ve fırtına süvari Horst Wessel’i konu alır. Bu filmde kahraman, işçi sınıfına dayanışmayı öğütleyen bir şehit gibi resmedilir. Özellikle Goebbels’in, Nazilerin Almanya’yı birleştirmede oynadığı rolün vurgulanmasını istediği bir film olarak “Hans Westmar” çok önemlidir. Film, Alman kültürünü yozlaştıran yabancı ve dejenere kültür etkilerine izin veren Weimar Cumhuriyeti’ni kötü bir yönetim şekli olarak gösterir. Filmde sokakta koşan Westmar’a karşı şiddeti körükleyen Yahudi bir komünist görülür. Filmin sonunda üstün Alman değerlerine bağlı Komünist Alman işçi karakterinin Nazi selamı verdiği görülür. “Hitler Junge Quex” filmi ise Karl Aloy Schenzinger’in 1932 yılında yazdığı romanına dayanmaktadır ve senaryo 1933 yazında UFA yapım şirketi tarafından filmleştirilmiştir (Baird, 1983: 514). Film bize gerçekte Alman gençliğini sembolize eden Heini Volker adlı bir gencin hikâyesini anlatır. Film, bu gencin eski bir komünist olan babasıyla karizmatik lider Hitler’in arasında kalışının hikâyesini anlatır (Jason, 2013: 206). Heini, bunalım zamanında Berlin’in işçi sınıfı kesiminde büyür. Babası onu Komünist gençlik kampına gönderir. Ama çocuk, bu grubun ahlak bozukluğuyla şoka uğrar ve oradan kaçır. Çocuk, şans eseri bir Hitler gençlik kampına rastlar. Orada gördüğü temiz kalpli insanların yoldaşlığı ve onların milliyetçi duyguları çocuğun kafasını karıştırır. Hikâye, onun örgütün içinde öğrendiği güzel şeyleri konu alır. Filmin sonunda çocuğun, kıskanç ve yobaz Komünistlerce şehit edilmesi dramatik bir şekilde vurgulanır (Jason, 2013: 207). Karl Ritter tarafından yapılan film propaganda filmleri tarihinde efsanevi bir başarı kazanır.²⁷ Bu film 20.000.000 seyirci sayısına ulaştı ve Alman sinema tarihinin en çok izlenen gişe filmlerinden birisi olur. 1942’nin sonlarında Hitler Gençliği’nin Gençlik Film Günleri’nde (Jugendfilmstunden) örgütün önemli bir propaganda aktivitesi olarak gösterilir (Belling ve Schütze, 1937: 69). Partiye göre filmin başarısının birçok sebebi vardır. İlk olarak bu film gençliğin kendisinin filmiydi. Dolayısıyla, o hem gençleri kendisine hayran bıraktı hem de gençlere ilham verdi ve ayrıca Parti Elitlerinin ihtiyaçlarını karşıladı. Film Nazilere göre Hitler Gençliği açısından vatan için kendini feda edebilme motifinin temelini atmayı başardı ve bir nesli kendilerini Büyük Almanya için kurban etmek üzere yetiştirdi (Sander, 1944: 36).

Naziler birçok konu hakkında film çektiler. Genellikle Weimar Cumhuriyeti’nden bazı kahraman karakterlerle Hitler’i özdeşleştirme yoluna gittiler. Aynı zamanda kötü yönetilen Weimar Cumhuriyeti üzerinden demokrasiyi ve mevcut sistemi eleştirdiler. Örneğin “Heimat” filmi ile Alman meclisi eleştirildi (Rentschler, 1996: 16). “Bismark” (1940) filmi ile Otto von Bismark’ı Alman halkının iyiliği için çalışan cesur bir vatansever

27 Ich für Dich-Du für Mich (Carl Froelich, 1934); Kopf Houch, Johannes! (Viktor de Kowa, 1941), Jakko (Fritz Peter Buch, 1941),Himmelhunde (Roger Von Norman, 1942), Haende Hoch; (Alfred Weidenmann, 1942), Junge Adler (Alfred Weidenmann, 1944) gibi filmler özellikle “Hitler Junge Quex”ten esinlenilerek yapılmıştı (Sander, 1944: 36).

ve yalnız bir dahi olarak gösterdiler (Hoffman, 1996: 104). Tabii ki bu imaj Hitler'de de vardı. "Büyük Kral"(Der grosse König, 1942), filmde ise Büyük Frederic Hitler'in öncüsü gibi resmediliyordu. Frederic ve generalleri arasındaki ilişki Hitler ve onun generalleri arasındaki ilişkiyi yansıtıyordu (Jason, 2013: 214). "Benim Oğlum, Bakan" (Mein Sohn, der Herr Minister, 1937) filmi ise demokrasiyi küçük düşürmeyi hedefleyen bir filmdi (Jason, 2013: 207-208). "Liyakat İçin"(Pour le Merite, 1938) filmi ise 1. Dünya Savaşı'nın bitimiyle Hitlerin 1933 yılı iktidarı arasında Alman Hava Kuvvetlerinin nasıl zor durumda kaldıklarının resmi hikâyesini anlatıyordu (Jason, 2013: 208). "Pour le Merite" filmde Nazi komplocuları, Nazi sabotajcıları, yasa dışı Nazi örgüt mensupları ve hatta suikastçılar kahramandı. Weimar Cumhuriyeti'nin demokrasisi ve onun sadık vatandaşları düşman ve kötü adamlardı. İhanet, komplo, entrika ve cinayet filmde oldukça övülen şeylerdi. Kin ve nefret ise bazen gerekli vurgusu yapılıyordu (Altmann, 1948: 384). Yine aynı şekilde "Mahkemedeki Venüs"(Venüs vor Gericht,1941) filmi Weimar Cumhuriyeti'ni günah ve kargaşa çöplüğü olarak gösteriyordu (Jason, 2013: 209).

Nazilerin diğer bir hedefi ise toplumda bir sorun teşkil ettiğini düşündükleri Yahudiler ve onların Alman toplumunda meydana getirdikleri yozlaşma idi (Watson, 2016: 35). Bu eksende de birçok film çekildi (Grabowski, 2009: 381). Buna örnek olarak, "Paracelsus" ve "Münchhausen", "Rothschilds"(1940), "Ölümsüz Yahudi"(Der ewige Jude,1940) ve "Robert ile Bertram"(1939) gibi filmler sayılabilir (Jason, 2013: 211).

Naziler aynı şekilde komediyi de propaganda aracı olarak kullandılar. "Robert ile Bertram"(1939) gibi filmler ile Goebbels'in propaganda konuları, eğlence sinemasının içine mükemmel bir şekilde gizlenmişti. "Robert ile Bertram" filmi "Laurel ve Hardy"e benzeyen iki aktörün oynadığı neşeli bir müzikal komedydi. Karakterler cana yakın ve çekici düzenbazlar olarak gösterilmişti, ama onların hileli oyunlarının hedefi gülünç ve kötü bir niyetle kalıba sokulmuş Yahudilerdi (Jason, 2013: 215). Frank Copra'nın 1934 yapımı komedisi "Bir Gece Oldu"nun hayli başarılı bir taklidi olan "GlücksKinder" filmi de yine bu kategoride sayılabilir (Rentschler, 1996: 122).

Nasyonal Sosyalizmin 1941-1945 yılları arasındaki çektiği filmlerde asıl düşman genel olarak İngilizler'di. Örneğin 1941 yapımı "Kruger Amca" filmde Boer Savaşı'nda Güney Afrika'lı Flemenk yerleşimcilere çok kötü davranan İngilizler anlatıldı. Bu filmde, Boer Savaşı'nda İngiliz Yüksek Komutanlığı'nın kadınlarla çocukları erkeklerden ayırmak için kurduğu toplama kamplarında insanların yaşadıkları sıkıntılar gösterildi (Jason, 2013: 213). Yine İngilizleri hedef alan diğer bir yapım ise "Titanik" filmiydi (Watson, 2016: 27). Filmin senaryosu Pelz von Felinau'un "Titanic. Tragödie eines Ozeanriesen" (Titanik. Bir Okyanus Devinin Trajedisi) adlı romandan uyarlandı (Felinau ve Ritter, 1915: 6). Savaş durumunda olunmasına rağmen, filmin bütçesi oldukça fazlaydı ve "Titanik" filmi 3 Milyon Reichsmark bütçe ile Tobis'in ve Alman Nazi sinemasının en büyük bütçeli yapımı olarak tarihe geçti (Kellis, 2005: 24). "Titanik" gerçekten de Goebbels'in prestij projesiydi ve film batan Titanik gemisinin hikayesini konu almaktaydı. Goebbels, bu filmi çektirerek, İngiliz sivil gemi sektörünün çöküşünü batan Titanik gemisiyle sembolize etti ve Büyük Britanya'nın İkinci Dünya Savaşı'nda da Almanlara boyun eğmesinin yakın olduğu mesajını vermek istedi. Bu filme göre, Nasyonal Sosyalistlerin sorumluluk bilincine sahip olmayan İngilizler, kendi sermayesi ve siyasetinin kazanma hırsı ve dikkatsizliği sonucu binlerce insanın ölümüne sebebiyet

vermişlerdir. Filmde geminin yönetim kademesinde bulunan tüm İngilizler sorumsuzca davranırken, sadece gemideki Alman görevli yolcuların hayatını düşünmüştür. Bu Alman gemi batarken de adalet için mücadele vermiştir. Goebbels için bu film Alman Nazi sinemasının ulaştığı son noktayı gösterecekti ve kendilerine propaganda savaşında büyük bir yol katettirecekti. Ancak, ağırlaşan savaş şartları yüzünden ve Almanya’da sinema salonlarının bombalanması nedeniyle film Berlin’de gösterime giremedi (Watson, 2016: 48). Fakat, gösterime girdiği Paris, Prag ve Brüksel gibi birçok şehirde “Titanik” filmi gişeleri doldurdu ve hatta Brüksel’de o dönemdeki tüm rekorları kırarak Avrupa’nın en başarılı Alman sinema yapımı oldu (Tagestpost Gazetesi, 27. 12.1943); (Peck, 1944: 71).

Ayrıca bu süreçte Nazilerin etkilemeyi düşündükleri bir kesim daha vardı. Naziler Nasyonal Sosyalist fikrin küçük yaşlarda başlayarak öğrenilmesini arzu ediyordu. Bu doğrultuda Reich’in geleceğini teminat altına almak ve çocukları bu ideolojiyle yetiştirmek adına birçok çocuk filmi çekildi. Yapım şirketi Degeto, çocuklar için hem ticari amaçlı olacak hem de okullarda gösterim yapılabilecek özel propaganda filmleri çekti. Filmlerin içine propaganda konuları kusursuz ve çocukların seveceği şekilde yerleştirildi. “Bobby Bir Hava Komandosu Olur”, “General Bill ve Onun Çetesi” ve “Kim Bir Asker Olmak İstiyor?” gibi yapımlar, bu çocuk propaganda filmlerine örnek olarak gösterilebilir (Altmann, 1948: 382). Bu sayede zaten kafalarına aşılana vatan aşkı ve Nazi ilkeleri daha sonraki eğitim aşamalarında ders olarak tekrarlanmaktaydı. Bu tekrarlar ile Alman Reich’inin geleceği teminat altına alınmakta ve topyekûn savaşın bilinçli ve fedakâr askerleri daha çocukluktan yetiştirilmekteydi.

Sonuç

Propaganda, kavramsal olarak modern bir vaka olarak gözükmese rağmen beşerin varoluşuyla birlikte tartışılabilir bir kavramdır. Modern anlamda propaganda, köken olarak Roma Katolik Kilisesinin 17. yüzyıldaki çalışmalarına kadar götürülebilir ve hatta propaganda düşüncesi bundan da daha çok eski tarihlerden günümüze ulaşan bir kavramdır denilebilir. Bu anlamda Ortaçağ’dan Fransız devrimine, Birinci Dünya Savaşı’ndan İkinci Dünya Savaşı’na, Soğuk Savaş döneminden “Network Toplumu”na kadar geçen süreç, propagandanın tanımına dair bir izah haritası çıkarılabilir. Birinci Dünya Savaşı döneminde propaganda palazlanma evrelerini yaşamış, İkinci Dünya Savaşı’nda uzmanlaşmış ve sistematikleşmiş ve bugünün dünyasında ise tam olarak bölünmüş, çeşitlenmiş, karmaşıklaşmış ve daha da güçlenmiştir. Birinci Dünya Savaşı’nda, her ne kadar radyo ve sinema teknolojileri mevcut ise de propaganda, Almanya, Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere ve Fransa gibi ülkeler tarafından genel olarak basılı broşürler aracılığıyla uygulanmıştır. Propagandadan bahsedilecekse en başta incelenmesi gereken kişiler kuşkusuz Adolf Hitler ve Joseph Goebbels’tir. Propaganda ve sansür söz konusu olduğunda Hitler’in Propaganda bakanı Goebbels bir çok literatür kitabında “Propaganda Dahi’si” olarak adlandırılmaktadır. Nasyonal Sosyalist iktidar döneminde propagandanın şekli ve etki alanı tamamen değişmiştir. Nazi Almanyasında propaganda, savaşın seyrini değiştirecek bir araçtan öte bir silah olarak görülmüş ve propaganda tüm üretim sektörlerini içine alan topyekûn bir savaş alanı olmuştur. Bu süreçte propaganda Hitler’in kurgulamış

olduğu Nasyonal Sosyalist ideolojiyi anlatmak, benimsetmek, kamuoyu tarafından kabul görmesini sağlamak, buna karşı çıkanları sistem dışına itmek, yabancılaştırmak ve yok etmek için etkin bir yöntem olarak kullanmıştır. Goebbels'in bu konudaki sistematik çalışmaları günümüz dünyasının düşünce şekline yakın bir alanı kapsamaktadır.

Goebbels bu eksende yoğun olarak sinemayı kullanmıştır. Aslında sinema bir sektör olarak ortaya çıkmasından itibaren propaganda çalışmalarının içerisine dâhil edilmiştir. Almanya sinema sektörünün gelişim sürecinin 1896 yılında ilk sinema salonunun açılmasıyla birlikte başladığı söylenebilir. I. Dünya Savaşı, Almanya'da sinemanın bir propaganda aracı olabileceği gerçeğini ortaya çıkarır. Ancak bu dönemde büyük bir sinema sektöründen bahsedilemez. Sektörün zamanla büyüdüğünü gören Goebbels sinemayı kontrol etmeyi arzular. Çünkü sinemanın milyonlara hitap edebilme ve halk ile yönetim arasında gerçek bir etkileşim aracına dönüşme imkânı bulunmaktaydı. Film kitlelere ulaşmak için önemli iletişim araçlarından sadece biriydi ama diğerine göre oldukça önemli bir fonksiyonu vardı. Bundan dolayı Naziler gerektiğinde etkili bir araç olarak kabul ettikleri filmi büyük ölçekli bir propaganda silahı olarak gördüler. Hitler ve Goebbels'e göre devlet destekli birimler, dramatik ya da kurgusal yapıdaki çeşitli Nazi temalarını geliştirmek için filmleri desteklenmeliydi. Bu filmler liderlik, halk, kan, toprak ve anti-semitizm gibi konuları yaymak amacı ile yapılmalıydı.

İktidara geldikleri andan itibaren Nazi film politikasının temel amacı, kendilerinin Alman sinemasının Avrupa'daki stratejik pozisyonundan faydalanması için yılda en az 100 film üretimi gerçekleştirmektir. Ancak bu başarısız oldu. Bunu başarmanın tek yolunun, film üretiminin devlet tarafından tamamen üstlenilmesi olduğuna karar verildi ve 1942'de Goebbels film endüstrisini tamamen millileştirildi. Bu doğrultuda Naziler Weimar döneminden miras kalan sinemanın sanatsal yanını yok etti ve onun popüler eğlence tarzlarını geliştirdi, kendilerinin vatansever ve ırkçı fikirlerini buraya ekleyerek kendi sinemalarını oluşturdu. Nasyonal Sosyalistler sinemanın gücünü her alanda kullandı. İlk olarak propaganda içerikli belgeseller yapıldı. Tüm okullarda ve parti örgütlerinde bu belgeseller kullanıldı. Siyasal içerikli filmler çekilerek tüm Almanya'da ve Avrupa'da bu filmlerin gösterilmesi sağlandı. Hatta 1933-1945 yılları arasında üretilen filmlerin tamamı siyasal içerikli olmasa da, propaganda için kullanıldılar. Gençlerin sadakatini, Hitlerin ideolojisine ve uygulamalarına yönlendirmek ve onların bu yönde onların ilgisini çekmek için tarih, biyoloji, coğrafya ve botanik konularını içeren 300 sinema filmi çekildi. Aynı şekilde 8000'e yakın fotoğraf slaytı hazırlandı ve görsel eğitim içerisinde kullanıldı. Naziler, toplumun tüm kesimlerine propagandalarını ulaştırmayı amaçlamışlardı ve bunun için tüm toplumsal sınıfları sürecin içine dâhil etmeye çalıştılar. Bu sebeple, işçilere yönelik filmler de ürettiler. Ayrıca Weimar Cumhuriyeti'nden bazı kahraman karakterlerle Hitler'i özdeşleştirme yoluna gittiler. Aynı zamanda kötü yönetilen Weimar Cumhuriyeti üzerinden demokrasiyi ve mevcut sistemi eleştirdiler. Nazilerin diğer bir hedefi ise toplumda bir sorun teşkil ettiğini düşündükleri Yahudiler ve onların Alman toplumunda meydana getirdikleri yozlaşma idi. Bu eksende de birçok film çekildi. Naziler aynı şekilde komediyi de propaganda aracı olarak kullandılar. Bu süreçte Nazilerin etkilemeyi düşündükleri bir kesim daha vardı. Reich'in ideolojisini geleceğini teminat altına almak ve nesilleri en küçükten yetiştirmek adına birçok çocuk filmi çekildi. Filmlerin içerisine propaganda konuları kusursuz ve çocukların seveceği şekilde işlendi.

Kaynaklar

Albrecht, Gerd, (1969), “Nationalsozialistische Filmpolitik”, *Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag.

Albrecht, Gerd, (1979). *Film im Dritten Reich Eine Dokumentation*. Karlsruhe : Schauburg Fricker&Co OHG+DOKU-Verlag.

Altmann, John, (1948). “Movies’ Role in Hitler’s Conquest of German Youth”, *Hollywood Quarterly*, C. 3 No. 4, Yaz.

Altmann, John, (1959). “The Technique and Content of Hitler’s War Propaganda Films: Part I: Karl Ritter and His Early Films”, *Hollywood Quarterly*, Vol. 4, No. 4, Summer, ss.385-391.

Bektaş, Arsev, (2000). *Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi*, İstanbul : Bağlam Yayınları.

Belling, Curt, ve Schütze, Alfred, (1937). *Der Film in der Hitler-Jugend*, Berlin.

Boelke, WilliA. (1996). *Kriegspropaganda 1939-1941. Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium*, Stuttgart : Deutsche-Verlagsanstalt.

Brady, Robert A., (1937). *The Spirit and Struckture of German Fascism*, New York: Viking Press.

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

Chomsky, Noam, (1991). *Media Control, The Spectacular Achievements of Propaganda, Open Media Pamphlet*, New York.

Cocks, Geoffrey, (1997). “The Ministry of Amusements: Film, Commerce, and Politics in Germany, 1917-1945”, *Central European History*, 30, No.1.

Der Deutsche Film Broşürü, Özel Sayı 1940/1941.

Der Völkische Beobachter, “Dr. Goebbels zu den Filmschaffenden”, 31.03.1940.

Felinau, Pelz v., Ritter, Josef, (1915). *Der Untergang des Titanic. Ein melodramatisches Epos*, Wien: Waehringers Druck.

Goebbels, Joseph, (1943). *Das eherne Herz: Reden und Aufsätze aus den Jahren 1941-1942, Ed. M. A. v. Schirmmeister*, München: Zentral Verlag der NSDAP, Franz Eher Nachfolger.

Goebbels’in Günlükleri, Cilt 1, 22.12.1938.

Goebbels Günlükleri 1, C.3/III, 11.11.1936.

Goebbels’in Günlükleri, C. 3., 1942, 03.03.1942.

Grabowski, Jan, (2009). “German Anti-Jewish Propaganda in the Generalgouvernement, 1939–1945: Inciting Hate through Posters, Films, and Exhibitions”, *Holocaust and Genocide Studies* 23, S. 3, Kış, 381–412.

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

Hippler, Fritz, (1942). *Betrachtungen zum Filmschaften*, Berlin: Max Hess Verlag.

Hippler, Fritz, (1982). *Die Verstrickung, Einstellungen und Rückblenden von Fritz Hippler, ehemaliger Reichsfilmintendant unter Joseph Goebbels*. Auch Ein Filmbuch., 2. Baskı, Düsseldorf : Mehr Wissen Verlag.

Hippler, Fritz, (1982). *Die Vertrickung: auch ein Filmbuch; Einstellungen und Rückblenden*, 2. Baskı, Düsseldorf :Verlag Mehr Wissen.

Hitler, Adolf, (1991). *Mein Kampf*, Raph Mannheim (çev.), New York: Houghton Mifflin Company.

Hoffman, Hilmar, (1996). *The Triumph of Propaganda, Film and National Socialism, 1933-1945*, John A. Broadwin/V.R. Berghahn(çev.), Frankfurt: Berghahn Books Inc.

Jason, Gary, (2013). “Film and Propaganda: The Lessons of the Nazi Film Industry”, *Reason Papers, Vol. 35, No:1*.

İnceoğlu, Metin, (1985). *Güdüleme Yöntemleri*, Ankara: A.Ü. BYYO Yayınları.

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

Kellis, Aristotle A., (2005). *Nazi Propaganda and The Second World War*, London: Palgrave Macmillan.

Kracauer, Siegfried, (1942). *Propaganda of The Nazi War Film*, New York Museum of Modern Art Film Library, Edward Brothers Inc. Ann Arbor. Mishigan.

Kreimeier, Klaus, (1996). *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*, Robert and Rita Kimber (çev.). New York: Hill and Wang.

Lorenz, Dagmar C.G., (2018). *Nazi Characters in German Propaganda and Literature*, Leiden : Brill Sense and Hotei Publishing.

McFadden, Paul, (2012). “American Propaganda and the First World War: Megaphone or Gagging Order?”, Issue 19, University of Glasgow, ss. 01-32.

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

Narayanaswami, Karthik, (2018). *Analysis of Nazi Propaganda, A Behavioral Study*, <https://blogs.harvard.edu/karthik/analysis-of-nazi-propaganda-a-behavioral-study/>, Erişim Tarihi: 01.11.2018.

Nelson, Richard Alan, (1977). “Germany and the German Film, 1930-1945: An Annotated Research Bibliography”, *Journal of the University Film Association*, C. 29, No. 2, Bahar, ss. 67-80.

Neues Wiener Tagblatt, Nr.33, 03.02.1940.

Özsoy, Osman, (1998). *Propaganda ve Kamuoyu Oluşturma*, İstanbul : Alfa Yayınları .

Peck, Robert, (1944). *Cassandre Gazetesi*, Brüksel, 13.02.1944. Reeves, Nicholas, (1993). “The power of Film Propaganda-Myth or Reality? ”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 13(2), ss.181-201.

Petro, Patrice, (1998). “Nazi Cinema at the Intersection of the Classical and the Popular”, *New German Critique*, S. 74, ss. 41-55.

Qualter, H. Terrence, (1980). “Propaganda Teorisi ve Propagandanın Gelişimi”, Ünsal Oskay (çev.), *A.Ü. SBF Dergisi*, 35(1), ss. 255-307.

Rentschler, Eric, (1996). *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and Its Afterlife*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Rentschler, Eric, (1996). *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and Its Afterlife*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Robert, Jeremy, Goebbels, Joseph,(1956). *Nazi Propaganda Minister*, New York : The Rosen Publishing Group.

Sander A.U., (1944). *Jugend und Film*, Berlin.

Schafer, Yvonne, (1995). “Nazi Berlin and the Grosses Schauspielhaus”, *Theatre in the Third Reich, Prever Years: Essay on Theatre in Nazi Germany*, Westport: Green Wood Press, ss.103-119.

Semmler, Rudolf, (1947). *Goebbels, the man next to Hitler*, London: Westhouse.

Sennett, Alan, (2014). “Film Propaganda: Triumph of the Will as a Case Study”, *The Journal of Cinema and Media*, Vol. 55, No. 1, Wayne State University Press.

Tagesspost Gazetesi, 27. 12.1943.

Tarhan, Nevzat, (2004). *Psikolojik Savaş, Gri Propaganda*, İstanbul : Timaş Yayınları.

Taylor, Richard, (2003). *Munitions of the Mind: A History of Propaganda*, Manchester: Manchester University Press.

Türk Dil Kurumu, (1998). *Türkçe Sözlük*, Ankara : Türk Dil Kurumu Yayınları.

Watson, Robert P., (2016). *The Incredible Untold Story of a Doomed Ship in World War II: The Nazi Titanic*, Philadelphia: Da Capo Press.

Welch, David, (2001). *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, Lincolnns Inn, I.B. Tauris, 2001.

Welch, David, (2007), *The Third Reich, Politics and Propaganda*, Taylor&Francis e-library.

Wilson, James, (2003). "Community, Civility and Citizenship: Theatre and Indoctrination in the Civilian Corps of the 1930s", *Theatre History Studies*, 23.