

MİLLİYETÇİLİK VE KAHRAMANLIK KAVRAMLARI ÜZERİNDEN BİRİNCİ VE ÜÇÜNCÜ SİNEMA

Araş.Gör.Ozan Günel¹

Özet

Milliyetçilik bir ideoloji olarak günümüzde etkinliğini hala koruyan bir modern siyasal düşüncedir. Fakat bu etkinlik sadece ideolojinin kendi dinamiklerinden kaynaklanmaz. Genelde otorite, iletişim araçlarını kullanarak bu ideolojiyi kendi çıkarı doğrultusunda yönlendirir ve formüle eder. Sanat, özellikle de sinema bu yönlendirme için organik bir araçtır. Ülkelerin sinema endüstrileri ile otorite bu organik bağdan faydalanmaktan çekinmezler. Üçüncü sinema ise otoritenin ve birinci sinemanın bu iletişim şeklinin tam tersinde bir yol tutturur. Bu metot farkı milliyetçilik yaklaşımlarında ve sinemada bu milliyetçiliğin vücut bulduğu kahramanların temsil ettikleri için de geçerlidir.

Anahtar Kelimeler: Birinci Sinema, Üçüncü Sinema, Milliyetçilik, Kahramanlık, Propaganda, Otorite
Jel Kodu: F52, L82

FIRST AND THIRD CINEMA ACCORDING TO NATIONALISM AND PATRIOTISM

Abstract

As an ideology Nationalism is a modern political thought which still preserve its effectiveness. But this effectiveness does not comes only from ideologies own dynamics. Usually authority uses communication mediums to channel and formulize this ideology for its own interest. Art especially cinema is an organic medium for this purpose. Nations and nations cinema industries do not hold back to profit from this organic bond. On the other hand Third Cinema uses an opposite way from communication methods of authority and First Cinema. This difference in method also viable for understanding nationalism and symbolization of heroes who embody nationalism.

Keywords: First Cinema, Third Cinema, Nationalism, Heroism, Propaganda, Authority
Jel Code: F52, L82

¹ T.C. Beykent Üniversitesi, ozangunel@beykent.edu.tr

I. GİRİŞ

Modern bir siyasal düşünce olarak gelişen milliyetçilik Avrupa'nın değişimler yaşadığı 18. Yüzyılda güç kazanmış ve 1789 Fransız Devrimi ile de ilk somut toplumsal yansımalarını göstermeye başlamıştır. Milliyetçilik özellikle dinin Avrupa'da gerilemeye başladığı bir dönemde toplumları kitlesel olarak hareketlendirebilecek bir kutsallık arandığı bir dönemde ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmada 3 tip milliyetçilikten bahsedilecektir, daha doğrusu milliyetçilik yaklaşımının 3 tipi üzerinden çalışma yürütülecektir. Bunlardan birincisi merkeze alabileceğimiz tipik milliyetçilik kavramıdır. Her ne kadar milliyetçilik kavramı belli bir teoriden, belli bir teorisyenden ortaya çıkmadığı için farklı coğrafyalarda, farklı zamanlarda çok farklı temeller üzerine oturtulabilse bile yine de temelinde belirli özellikler taşıyan bir ideolojidir. Bu ideoloji zamanla sağ ideolojilere yakınlaşsa da yine de merkeze yakın bir yerde konumlandırmak genel anlamda doğru olacaktır.

İkinci tip milliyetçilik 20. Yüzyılda ortaya çıkan radikal sağ akımların genel adı diyebileceğimiz Faşizmdir. İtalyan Faşizmi, Alman Nazizm'i, Franco dönemi İspanyası hatta daha yakına gelecek olursak 90'lar Sırp milliyetçiliği hep bu tip milliyetçilik içinde yer almaktadır.

Üçüncü ve son tip milliyetçilik ise sol görüşün üzerinde durduğu ve geliştirdiği yurtseverlik kavramıdır. Özellikle Üçüncü Sinema eserlerinde sıklıkla görülebilecek bu kavram, bu ideoloji milliyetçiliği toplumsal bir kontrat olarak algılar.

Bu üç tip yaklaşımı biraz açmak gerekmektedir. Fakat bunu yapmadan önce bir çatı olarak milliyetçi ideolojinin tarihsel gelişimden bahsetmek bu çalışmaya yardımcı olacaktır.

II. MİLLİYETÇİLİK VE FAŞİZM

Yukarıda da belirttiğimiz üzere millet ve milliyetçilik modern siyasal bir düşüncedir. 19. Yüzyılda özellikle gelişen bir düşünce olan milliyetçilik bu tarihlerden önce de var olmasına rağmen kullanışlarında farklılıklar vardır. Hobsbawn'a göre 'Millet' (Nation) kavramı modernleşme öncesi dönemde şu anki anlamıyla kullanılmamaktadır. Modernleşme öncesi dönemde millet, etnisite/ırk ile ilişkilendirilmez aksine kişiyi otomatikman içinde yaşadığı toplumun bir üyesi olarak ele alırdı (Hobsbawn, 2006, s.30). Örnek verecek olursak

Osmanlı içinde yaşayan Türkler, Yunanlar, Ermeniler, Yahudiler, Sırlar vs. modern dönem öncesinde hepsi Osmanlı milletinin birer parçasıydı. Etnisiteye, ırka dayalı milliyetçilik işte bu yüzden Osmanlı gibi birçok ırkı içerisinde barındıran imparatorluklara çok ciddi bir şekilde zarar vermiştir.

Özellikle Fransız İhtilalinden beri bu kadar etkili olan bir ideolojiye göre milliyetçilik bir ideoloji olarak teorik yanı oldukça zayıftır. (Kerestecioğlu, 2009, s.309) Fakat ideolojik yanı bu kadar zayıf olan bir ideoloji olan milliyetçilik belki de modern siyasal düşünceler içerisinde modern toplumları etkileyen bir numaraları düşüncedir. Bunun belki de en önemli sebebi özellikle reform sonrası Avrupa’da laikleşen toplumların bir kutsallık aramaları, kolektif varlıklarına bir anlam yüklemek istemeleridir. Din artık bu görevi yerine getirememektedir. Bunun yerini milliyetçiliğe bırakmıştır. Bunun gerçekleşmesinde milliyetçiliğin kutsal bir varlık oluşturmasının yanında diğer bazı kolaylaştırıcı etmenler de bulunmaktadır.

Öncelikle milliyetçilik ‘içi boş bir ideolojidir’ (Kerestecioğlu, 2009, s.309) belli bir çatısının olmaması, seçkin milliyetçi kuramcılarının bulunmaması, milliyetçilik için zarardan çok yarar getirmiştir. Çünkü milliyetçiliği her türlü ideoloji, her türlü görüş kendine göre yontmuş, bu sayede milliyetçilik zamana karşı bir direnç sağlamıştır. Bu direnç milliyetçiliğin günümüzde hala çok güçlü bir şekilde devam etmesini sağlamaktadır. Yapmakta olunan bu çalışmada bile milliyetçilik kavramının sağ ve sol görüşler tarafından ele alınan şekilleri kullanılmaktadır.

Bunun yanı sıra milliyetçilik özelinde bakıldığında evrensel bir düşünce sisteminin var olmadığı, her ülkeye, her zamana, her ideolojiye göre şekillendiği görülmektedir (Kerestecioğlu, 2009, s.310). 1990’larda Bosna Savaşı sırasında Sırların, Hırvatların, Bosnalıların kendilerine göre milliyetçi yaklaşımları vardı. Hepsi bu milliyetçi yaklaşımlar üzerinden karşı tarafa karşı bir ‘haklı’ savaş yürüttüğüne inanıyordu. Bu durumu modern savaşların hemen hemen hepsinde görebilmekteyiz.

Diğer bir yandan milliyetçiliğin çok akışkan bir ideoloji olması onun belirgin kalıpları olmadığı anlamına gelmez. Milliyetçilik temelinde kutsallığa dayanır ve bu kutsallık aslında tarihin ilk çağlarından, sözel iletişim çağından beri gelen bir yaklaşımdır. Sözlü iletişim kültürü aktarılanın hatırlanmasını sağlamak adına ağır bir anlatım sağlar, söylediklerini yeniler, anlatılarında aşırıya kaçır (Baldini, 2000, s.13). Bu sebeple sözlü kültürde efsaneler ve dolayısıyla kahramanlar ve kahramanlık miti çok önemlidir. Paralel olarak milliyetçilik

için de kahramanlık çok önemli bir kahramandır. Her ırkın kendi tarihinde kahramanlaştırdığı bir figür vardır. Kahramanlık özellikle milliyetçi hissiyata sahip olan filmler açısından da vazgeçilmez bir araçtır. Kahramanlar o milletin ideal tipinde olması istenen tüm özellikleri bünyelerinde taşırlar. Bir anlamda o milletin sembolü olurlar.

Hobsbawn milliyetçiliğin bir birleştirici güç olarak çıktığı fakat günümüzde artık muhafazakâr ve dağıtıcı bir güç halini aldığını söyler (Hobsbawn, 2006, 201). Hobsbawn bu dönüşümün özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısında güçlendiğini söylese de sinyallerini Dünya Tarihi aynı yüzyılın başında almaya başlamıştı.

Faşizm aydınlanan Avrupa Tarihindeki en büyük kara lekelerden biridir. Burada Faşizmi sadece İtalyan Faşizmi olarak değerlendirmemek gerek. Bu dönemde Avrupa’da yükselen tüm otoriter/totaliter devletleri ve bu dönemden sonra Dünya genelinde ortaya çıkacak tüm hareketleri de kapsayıcı bir şekilde genişletmek gerekmektedir. Faşizm bir modern ideoloji olarak milliyetçiliğin ve kapitalizmin geliştiği toplumlarda ortaya çıkması tesadüf değildir. Faşizm öncelikle bir orta sınıf ideolojisidir (Trotsky, <https://www.marxists.org/archive/trotsky/works/1944/1944-fas.htm>). Orta sınıf sadece sanayileşmiş, sınıf bilinci gelişmiş ulus devletlerde bir anlam ifade edebilir. Bu sebeple 20. Yüzyılın başında faşist hareketler sadece Avrupa kıtasında görülmektedir. “Faşizm özü itibarıyla Batı düşünce geleneğine yabancı değildir. Platon’un ‘idealar’ı Rousseau’nun ‘genel irade’si Hegel’in yüceltilmiş’devlet’i bize adeta faşizmin gelişini haber verir” (Öz, 2009, s.486). Tabii ki faşist ideolojilerin asıl etkilendikleri isimler Nietzsche ve Sosyal Darwinist akımdır. Bu düşünceye göre her toplum bir insan vücuduna benzer ve bu insan vücudunda her organın görevi bellidir. Ayaklar baş olamaz. Bu toplum içi ayrıştırıcı ortam o milletin dışındaki diğer milletlere daha sert bir ayrımcılıkla yaklaşır. Hemen hemen bütün faşist ideolojiler kendi ırklarının üstün ırk olduğuna inanmaktadırlar. Bunu yaymak için de propagandanın gücünden yararlanırlar.

III. BİRİNCİ SİNEMA’DA MİLLİYETÇİLİK, FAŞİZM VE KAHRAMANLIK

Milliyetçilik ve faşizm tabii ki varlıklarını topluma aktarabilmek için araçlara ihtiyaç duyarlar. Eğitim birinci araçtır. Fakat bunun yanı sıra kültür-sanat da oldukça güçlü bir araçtır. Kültür-sanat içerisinde de sinema 20. Yüzyılın en popüler sanat formu olarak hem milliyetçi ideallerin yayılması hem de faşist propagandaların yapılabilmesi için bir numaraları

araç olarak kullanılmış ve kullanılmaktadır. Tabii ki otoriteyi elinde bulunduranlar için güç Birinci Sinema'ya yani o ülkenin ana akım sinemasına aktarılmıştır.

Bu çalışma Birinci Sinema'ya ve bu akımın milliyetçi unsurlarının araştırılmasına sinema gramerini oluşturan ilk uzun metrajlı film olan 'Birth of a Nation' (Bir Ulusun Doğuşu) adlı film ile başlayacaktır.

Yukarıda da belirtildiği üzere David W. Griffith'in 1915 tarihli yapımının sinema tarihinde özel bir yeri vardır. Her ne kadar o tarihe kadar da kurgudan yararlanan, kendi sinema dilini yaratmaya çalışan filmler ortaya çıksa da bunu uzun metrajda başaran ve paralel kurguyu bu derecede başarılı kullanan ilk film 'Bir Ulusun Doğuşu'dur. "Ocak 1915'te piyasaya sürülen ve o tarihe kadarki en uzun Amerikan filmi olan on iki makaralı *Bir Ulusun Doğuşu* sinemanın potansiyel toplumsal etkisini göstermenin yanı sıra, Amerikan film endüstrisinin uzun metrajlı filme geçişinin hızlandırdı" (Nowell-Smith, 2003, s.50).

Filmin öyküsü kısaca iç savaş sonrasında yenilen Güney'in tekrar 'şahlanması' olarak özetlenebilir. Filmde ABD Başkanı Lincoln'un öldürülmesi sonrası güneydeki 'siyah tehlikesini' durduran Klu Klux Klan'ın 'şanlı' hikâyesi anlatılır. Diğer bir bakışla bu aşırı milliyetçi ve faşist film bize uzun metrajlı filmler açısından bakıldığında Birinci Sinema'nın ilk kahramanlarını verir: Klu Klux Klan. İşin ilginç Amerikan iç savaşını kazanan taraf kölelik karşıtı Kuzeyliler olsa da Amerikan Sineması neredeyse 70'lere kadar bu muhafazakâr Güneyli zihniyeti ile popüler ürünler vermeye devam edeceklerdir.

Rekin Teksoy bu durumu şöyle açıklamaya çalışır;

"Bir Ulusun Doğuşu, gösterime girdiği her kentte olağanüstü bir ilgi uyandırdı. Sinema bileti fiyatları bu film için iki dolara çıkarıldı. On beş yıl süreyle gösterimde kalacak olan film, New York'ta Liberty Theatre'da tam 44 hafta, Chicago'da 35 hafta, Los Angeles'ta 33 hafta aralıksız gösterildi. Karaderililerin elindeki beyaz aileyi kurtarmaya gelen Klu Klux Klan atlıları perdede görüldüğünde, sinema salonları alkıştan inliyordu. Filmin seçkin seyirciyi de salonlara çekmesi çok önemli bir olaydı. Böylece Griffith, toplumun her katmanını sinema seyircisi yapmayı başarıyordu. Başkan Wilson bile filmi Beyaz Saray'da özel olarak görmüş, 'görüntü ile yazılan bir tarih' olarak nitelendirmiştir. Ünlü *Variety* dergisi de 'Griffith'in iki dolarlık filmi, sinema sanayiine heyecan getirdi' başlığını atmıştır. Bir Ulusun Doğuşu, yapımcılarına yirmi milyon dolar gibi inanılmaz bir kar getirmiştir" (Teksoy, 2005, s.71).

Amerikan toplumu ne faşist ne de milliyetçi duygularını hiçbir zaman üzerinden tam anlamıyla atamadı. Bu filmin önemli bir tepkiyle karşılanmasına karşın yüksek gişe rakamları

toplumun filmin mesajını kabul ettiğini göstermektedir. Hollywood bu fırsatı kaçıramazdı. Bir Ulusun Doğuşu sayesinde Güney üzerinden romantik filmler yapmak Hollywood'un en sevdiği özelliklerden biri oldu. Hatta kendi tarihi filmlerine özel bir ad koydular: Western.

Kovboy filmleri Amerikan sinemasının başından beri var olan öğelerdendi. Fakat sadece spesifik olarak kovboy filmleri değil Güney romantizmine sahip filmler de hem seyirciler tarafından hem de eleştirmenler tarafından çok tutulmaktaydı. Bunların başında da 1939 yapımı *Gone With The Wind* (Rüzgâr Gibi Geçti) filmi gelmektedir.

Rüzgâr gibi Geçti aslında köklerini bir Ulusun Doğuşundan alan bir filmidir. Film Hollywood'un ilk büyük hitlerinden biridir. Aynı zamanda epik yapısıyla Hollywood sinemasının temel özelliklerini yansıtmaktadır. Filmin yönetmeni Victor Fleming olsa da film daha çok yapımcısı David O. Selznick ile anılır (Teksoy s.211). Bir yapımcı bir filmin para getireceğine inanırsa o filme para yatırır. Bu dönemde de muhafazakâr, ırkçı ve milliyetçi temelli Westernler ve tarihi dramalar para yapmaktaydı ama bunun yanı sıra eleştirel olarak da beğenilmekteydi. Bu sayede Rüzgâr gibi Geçti sadece gişede önemli bir başarı olarak kalmadı aynı zamanda o senenin Akademi Ödüllerinde de önemli bir başarı elde etti.

Film 2014 yılında *12 Years of Slave* (12 Yıllık Esaret) filminin, Akademi Ödüllerinde en iyi film ödülünü almasından sonra ABD'de tekrar gösterime girdi. Bu gösterimler sırasında filmin içinde sıklıkla yer alan ve siyahileri aşağılayıcı anlama gelen 'Nigger', 'Negro' kelimeleri silindi (Peterson, <http://www.theguardian.com/film/2013/nov/18/slavery-gone-with-the-wind>). Fakat bir kölelik karşıtı film sonrası bu kadar ırkçı bir filmin gösterime girmesi sadece para arzusu ile açıklanabilir mi?

Rüzgâr Gibi Geçti'nin kahramanı Vivien Leigh tarafından canlandırılan feodal toprak ağasıdır. Daha önce de belirtildiği gibi savaşı Kuzey ve modern devlet değerleri kazansa da, sinema uzun yıllar bu feodal düzeni savunan film ve kahramanlardan yararlanmaya devam edecektir. Bu romantizm aynı zamanda kölelik kavramlarının da içine işlemektedir. Film de Bir Ulusun Doğuşu'nda olduğu gibi doğrudan kötü bir siyah bulunmamaktadır. Fakat filmde kahramanın yanında yer alan siyahi karakterlerin en önemli meziyetleri kölelik kurumuna her ne olursa olsun karşı çıkmamaları yani beyaz ile siyah arasındaki farkı kabul etmeleridir. İşin ironik tarafı bu boyun eğmiş siyahi köle karakteri ile Hattie McDaniel 1939 yılında Akademi Ödüllerinde En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü alarak bu ödüle sahip olan ilk siyahi oyuncu olmuştur.

Filmin bir kadınlar perspektifi olması belki de hikâye ve kahramanları açısından söylenebilecek tek modern taraftır. Tabii ki burada kadının yer değiştirmemesi, toprağa bağlı kalması asıl önemli olan mesajdır. Ayrıca kadın tek başına bu işi kotaramamış bir erkekten de yardım almıştır.

Rüzgâr Gibi Geçti için söylenebilecek son şey ise İç Savaş atmosferi olmalıdır. Film aynı Bir Ulusun Doğuşu gibi Amerikan İç Savaşı'na bir trajedi olarak bakar. Fakat bu trajedi bunun bir savaş olmasından değil savaşın kaybedilmiştir olmasından kaynaklıdır. Yani örnek vermek gerekirse bir Almanın Birinci Dünya Savaşına bakışı gibi bir bakışa sahiptir.

Dönemin bu spesifik filmleri dışında belki de en önemli özelliği Western filmleridir. Temel olarak Amerikan sinemasına özel bir tür olan bu filmlerin tabii ki en önemli yönetmeni John Ford'dur. En önemli karakteri ise ilk Amerikan kahramanlarından, ABD'nin vücut bulmuş hali olarak lanse edilen John Wayne'dir.

Dönemde bir tür olarak Western her zaman ön plandaydı. Tekrar edecek olursak insanlar romantik duygularını iç savaş kaybeden Güney tarzı filmlerde bulmuşlardı. Belki de bunun en önemli nedeni Güney'in Vahşi Batı'sında siyah ve beyaz çizgiler şehir yaşamının baskın olduğu demokratik Kuzey'e göre çok daha netti. Burada kötüler gerçek anlamda kötü, iyiler de efsanelere yakışır birer kahramandı. İşte bu dünyanın en önemli film üreticisi ise John Ford olarak kabul edilmektedir. John Ford filmlerinde süslü laflara, karmaşık kamera hareketlerine, çözümünü seyirciye bırakılmış bulmacalara, anlaşılması entelektüel birikim gerektiren mesajlara yer vermez; hikâyeler basit, karakterler sağlam ve son sözler her zaman açık ve nettir (Tınaz Gürmen, 2008, s5-6).

Kısaca sanatı seyirci için yapan bir yönetmen olan John Ford için kahramanlar çok önemliydi. Bu kahramanın seyirciye de inandırıcı gelebilmesi için rolün ötesinde, oyunculuğun ötesinde simgesel bir kişinin orada olması gerekmektedir. John Ford bu simgesel kişiyi John Wayne'de bulmuştur. İkili Hollywood'un ilk altın dönem filmlerini temsil eden ana rollerde olmuşlardır. Şunu da unutmamak gerekir: Bu dönemde ABD 'kahraman bir ülkeydi' iki dünya savaşında, savaşı yaratanlarla savaşmış, Avrupa'yı kurtarmış, BM'nin kurulmasında aktif rol oynamış kısacası tarihine uluslararası anlamda kan bulamamış bir ülkeydi. Kızılderili katliamlarının yok sayıldığı, Siyahların ve Yahudilerin doğal olarak alt sınıf sayıldığı bu dönemde ülke içi politikalarda da halka göre bir kötülük yaşanmamıştı. Fakat günümüzden bakıldığında McCarthy dönemi komünist avları, Vietnam, Irak, Watergate gibi olaylar sonucunda geri kalan dünya halkları için hatta bazı Amerikalılar

için ABD'nin o yücelikten düşmesi anlamına gelmiştir (Crouch, http://www.slate.com/articles/arts/dvdextras/2006/09/the_admiral_and_the_duke.html). Bu filmlere günümüz perspektifinden öte o dönemin şartları içinde bakmakta yarar vardır. Özellikle filmlere bakıldığında muhafazakâr bir bakıştan çok gelenekçi bir bakış olduğu görülmektedir. John Ford'un klasik bir basit milliyetçilik anlayışı takınmadığı da belirtmek gerekmektedir. Bu yüzden de yaşamış en önemli yönetmenlerden biri olmuştur.

John Ford'un Western filmine yeni bir anlayış getiren, kendisinin de önemli yönetmenler arasına girmesini sağlayan ilk film 'Stagecoach' filmidir. John Ford, kendisini tüm dünyaya tanıtan ve western türünü adeta baştan yaratan filmi Stagecoach/Posta Arabası'nı 1939 yılında çekti (Tınaz Gürmen, s.8). Filmin başarısı Ford'un western çekerken sadece tarihin belli bir parçasında, Amerika'nın belli bir bölgesinde geçen bir macera filminden öte, farklı bir film çekme isteğidir. Ford Vahşi Batı'yı Güney'in, geleneğin ruhunu incelemek için kullanmıştır. Bu yapmak için de bir posta arabası ile Kızılderili bölgesinden geçen 7 kişinin hikâyesini anlatır.

Film John Wayne için de bir dönüm noktası olmuştur. John Wayne bu filmdeki başrolü sayesinde artık bir Amerikan kahramanı olmuştur. Her ne kadar bu kahraman muhafazakâr, maço, duygusuzluk sınırında dolaşan, belirli açılardan ırkçı olsa da Ford'un temelde daha önceki yapımlardaki tam anlamıyla yaratılan bu beyazlar iyi, Kızılderililer kötü anlayışına göre daha eleştirel bir yaklaşım getirdiğini de belirtmek gerekir. 1948 yılında çekilen 'Ford Apache' filminde başkarakter beyazlar ile Kızılderililerin savaş alanında eşit olduklarına inanmadığı için tüm ordusunun yenilgisini görür (Crouch).

Ford'un belki de en ünlü filmi 1956 yapımı 'The Searchers/Çöl Aslanı' filmidir. Ford bu filme de yitin giden bir dönem ve bölgeye bakar. Filmin kahramanı John Wayne her şeyinin kaybetmiş geriye bir tek idealleri kalmış bir kahramandır. Bu idealler her ne kadar bireysel olursa olsun bir o kadar da kolektif milliyetçilik duyguları ile sarılmıştır. Savaşta yanlış tarafta yer almış, sevdiği kadın kardeşi ile evlenmiş, aile fertleri Kızılderililer tarafından katledilmiştir. Geriye kalan tek şey Kızılderililer tarafından kaçırılan yeğenini onların elinden kurtarmaktır. Film aslında yok olan bir duruşun trajik portesi olarak dursa da, Kızılderilileri bir insan olarak gösterse de yine de duruşu net bir şekilde bu yiten duyguların birer güzellemesidir.

Bu güzelleme geç dönem filmlerinden olan 'The Man Who Shot Liberty Valance/Kahramanın Sonu' filminde de görülmektedir. Bu filmde iki kahraman vardır: John

Stewart'ın canlandırdığı Kuzeyi temsil eden iyi eğitilmiş şehir beyefendisi ve John Wayne'nin canlandırdığı Güneyi temsil eden kovboy. İki kahraman da Güney'e terör saçan Liberty Valance karakterini dize getirmeye çalışırlar. Fakat bunu birbirine tamamen zıt yöntemler kullanarak yaparlar. John Stewart'ın karakteri Valance'yi vurduğu için ün ve ödül kazanır, "asıl kadın" ile evlenirken Valance'yi gerçekte vuran 'asıl' kahraman John Wayne'nin karakteri ise kimsenin hatırlamadığı bir kişi olarak kendi başına bir köşede ölür. John Wayne bir anlamda ölen Güney'in ve onun hayat anlayışının tam bir temsilcisidir. Modern hayat artık Güney'i de sarmaktadır. O eski, geleneksel yaşam artık yok olmaktadır. Bu durum sosyolojik ve tarihsel olarak doğru olsa da Ford Vahşi Batı ile Güney'le, bu sert, maço, milliyetçi figürlerle olan duygusal bağını asla koparmaz.

John Ford Western ve Güney'in gelenekleri için neyse Frank Capra da şehir hayatı ve Kuzey için odur. Bir diğer deyişle bu dönem milliyetçi, Amerikan kullanışı ile 'patriotic' sinemanın Kuzeyli şehir kanadını oluşturur Frank Capra.

Capra gibi göçmen bir aileden gelen biri için Amerikan değerleri doğal olarak limanların olduğu yerler olan Kuzeyin değerleri olacaktır. Çünkü geç dönem göçmelerinin ilk gördüğü ve çoğunlukla kaldığı yerler Kuzey şehirleridir. Özellikle İtalyan ve İrlanda göçmenleri için. Frank Capra Amerikan ideallerine sıkı sıkıya bağlı bir yönetmendi. O kadar ki Capra hemen hemen işleyen tüm kurumlara eleştiriler getirirse de filmlerinde kahramanlar ile özdeşleştirdiği iyi olanın Amerikan değerleri olduğunu söyler. Bu tip iyi, dürüst davranışları sanki tarihte başka hiçbir ülke ya da millet tarafından ortaya konmamış gibi ABD ile özdeşleştirir.

Capra filmlerinin karakterleri genelde küçük kasabalardan büyük şehirlere gelen kahramanlardır. Fakat bu küçük kasabalar şehirleşmiş, sanayileşmiş bölgelerin kasabalarıdır. Bu küçük bölgelerde ABD'nin asıl özünün bulunabileceğine inanır Capra. Her ne kadar şehirlere yapısal ve tarihsel olarak hayran olsa da Amerikan değerlerinin küçük kasabalar gibi daha muhafazakâr alanlardan geldiğine inanır.

Bir göçmen olarak Capra Amerikan değerlerine bağlı olduğunu sık sık göstermek istedi. Bunun en net örneklerinden biri İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerikan Hükümeti için çektiği propaganda filmleridir. Bu filmler Capra'nın Amerikan Rüyasının ne olduğunu açıklar: Milliyetçilik, iyimserlik, yerelin şehir üzerindeki ahlaki üstünlüğü, sınıfsız toplum (Kelly, <http://the-artifice.com/frank-capra-american-identity-film>).

Capra'nın bu özelliklerini gösterdiği 3 temel filminden bahsedebiliriz. Bunlardan ilki 1936 tarihli 'Mr Deeds Goes To Town'dur. Filmde yirmi milyon dolarlık bir mirasa konan genç müzisyenin hikâyesini anlatan yönetmen lüks yaşamın anlamsızlığını, paranın ancak yaşamsal amaçlar için kullanıldığında değerli olabileceğini söylüyordu (Tınaz Gürmen, s29). Tabii çelişkili olan bu milliyetçi öğelerle dolu filmin kahramanı ile Amerikan sisteminin söylemlerinin birbirini tutmamasıdır. Amerikan varlığının dayalı olduğu liberalizm, kapitalizm aksine parayı yüceltirken sınıfsal ayrımı keskinleştiren bir yapıya sahiptir. Capra bu filmde kahramanın milliyetçilik köklerini Amerikanlıların 'Founding Fathers' dediği Amerika'nın ilk politik liderlerine dayandırır. Bir yandan sınıfsız sosyalist bir yapıya göz kırparken diğer yandan milliyetçi karaktere selam sunar.

Bu milliyetçi karakter bir diğer aynı temalı film olan 'Mr Smith Goes To Washington' ile devam eder. 1939 tarihli bu film yine kırsaldan şehre gelen bir adamın hikâyesi üzerine kurulur. James Stewart'ın canlandığı karakter şans eseri Kongre'ye seçilen bir idealistin, politikacılar ile Amerikan değerleri için savaşını gösterir. Tabii ki buradaki çelişkili yön özellikle demokrasinin bir propaganda silahı olarak kullanıldığı bir dönemde aksine bu sistemin işe yaramadığını ima eden bir film ortaya çıkarmasıdır. Bu tercihin bilinçli olarak yapılmadığı fakat ortaya bu sonucun çıktığı görülmektedir. Filmin kahramanı Kongre'ye girdikten sonra politikanın kirli yüzü ile tanışır ve seçimle gelenlerin aslında toplumu temsil etmediğini görür. Fakat Capra demokratik sistem ile seçilenlerin değil aksine bu kimsenin seçmediği adamın asıl olarak Amerikan değerlerini koruduğunu iddia eder ki bu durum, bu dönemki Amerikan propagandasına ters bir bakış yaratır.

Frank Capra her durumda milli değerleri över ve Amerikan olmanın bir üstün ahlak anlayışı gerektirdiğini belirtse de Amerika'yı Amerika yapan hemen hemen her şeyi eleştirir. 1946 tarihli 'It's a Wonderful Life/Şahane Hayat' dini motiflerle bezenmiş ve kapitalizmin fazla büyümesine karşı tedirgin olan bir filmidir. Her ne kadar bu sefer idealist kahraman bir iş adamı olsa da film ideallerini aile ve toplumsal birliktelik üzerine kurmuştu. İşin ilginç tarafı 'Şahane Hayat' gösterine girdiği dönemde iyi bir gişe başarısı sağlayamadı, hatta stüdyoyu zarara soktu ama 1970'lerin başında meydana gelen bir terslik, filmin kaderini değiştirdi. Yapımcı şirket, dolan telif süresini yenilemeyi ihmal edince, tüm dünya televizyonları filmi istedikleri kadar yayınlama hakkına sahip oldular (Tınaz Gürmen, s33) bu sayede film bir Amerikan klasiğine döndü.

Her ne kadar bu dönemin filmlerinde yoğun milliyetçilik duygusu olsa da bu yoğunluk muhafazakâr ideolojiden çok gelenekçi ideoloji ile bağdaştırılabilir. Özellikle de günümüz yeni-muhafazakârlığı ve bu bağlamdaki milliyetçi yaklaşımlardan daha farklı daha insan bazlı bir yaklaşımdır. Belirli alanlarda ırkçı yaklaşımları olsa da neo-con düşüncesinin geldiği nokta ile karşılaştırılmaz.

Bu iki kutuplu ideolojik dünya Sovyetlerin yıkılması ile tek kutuplu ama aşırı milliyetçi bir dünyaya evrilmiştir. Bu süreç aslında ekonomik bir süreçtir. İki kutuplu ideolojik ayrım döneminin temel prensipleri arasında sosyal devlet her zaman yer almıştır. Kapitalist sistem de devletin sosyal bir yapısının olmasını ve eşitlemek olmasa da gelir dağılımının hakkaniyetli olması gerektiğini kabul etmiş görülmekteydi. Bunu sağlayan ise 1930'lardaki Büyük Buhranı aşan Keynes ve onun modeline dayanan Bretton Woods sistemidir. Bu sistem 1971 yılında başlayan petrol krizine kadar devam etmiş, o krizden sonra sistem dolar itibari para sistemine dönmüştür (Lowrey, http://www.slate.com/articles/business/moneybox/2011/02/end_the_fed_actually_maybe_not.htm). Diğer bir deyişle sistem insan tabanlı olmaktan çıkıp kar ve şirket tabanlı olmuştur.

Bretton Woods sistemi belli bir süre varlığını sürdürmüş ve özellikle soğuk savaşın en yoğun yıllarında kapitalist anlayışın bir sosyal demokrasi çerçevesinde yayılmasına imkân vermiştir. Soğuk savaş temel olarak bir ideoloji savaşıdır. Bir yanda ABD'nin başını çektiği kapitalist blok, diğer yanda SSCB'nin başını çektiği komünist blok bulunmaktaydı. Bu denge İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonunda başlamış ve 1980'lere kadar dengeli bir şekilde varlığını sürdürmüştür. ABD İkinci Dünya Savaşı'ndan en az etkilenmiş süper güç olarak ekonomisi yükselen yegâne ülkeydi. Şehirleri ve nüfusu yok olma seviyesine gelmemiş, fabrikaları ayakta ve üretime uygun haldeydi. Aynı zamanda yıllardır süre gelen korumacı politikalar sayesinde altın rezervleri çok güçlü, dolar ise en istikrarlı para olarak görülmekteydi. İşte bu ekonomik düzen içerisinde ABD sadece kendi ülkesine değil tüm dünyaya satış yapmak amacındaydı. Bu sebeple ilk olarak gümrüklerin tamamen kaldırılmasını istemiştir. Bu anlaşma diğer ülkeler tarafından ret edilince onlarda ITO'nun ölmesini sağlamıştır.

Komünizm ise bu tüketim alışkanlıklarının yayılması karşısındaki en önemli engeldi. Fakat kapitalist sistem insanın doğasına daha uygun olduğu günümüzden bakıldığında kabul edilmesi gereken bir gerçektir. İnsanların tüketim ihtiyaçları 'ihtiyaca' göre değil arzuya göre olduğu sürece kapitalist sistem tek geçerli sistem olarak karşımıza çıkacaktır. **Amerikan**

Rüyası işte bu arzunun bir ürünüdür. Hem ideolojik olarak kapitalizmi yüceltir hem de milliyetçi bir propaganda sağlar.

Amerikan Rüyası ABD ile özdeşleşse de aslında kapitalist bir rüyadır. İnsanların arzularının bir fantezisiidir. Yani sıfırdan çok zengin olabilme umudu. ABD popüler kültürü sürekli bu potansiyel üzerinden ürünler ortaya koymuştur. Aslında bu umut piyangoda ikramiyenin çıkması kadar uzak bir ihtimaldir fakat teoride var olması komünist sistemin asla sunamadığı bir umuttur. Komünist sistemlerde sonuç eşitliği vardır, diğer bir deyişle bir kişi on sene sonra ne kadar para kazanacağını aşağı yukarı bilmektedir. Eğitim, sağlık ücretsizdir. Fakat insanların arzuları tatmin edilmez. Kapitalizm ise fırsat eşitliği sağlar, aslında sağlamaz ama umut var oldukça insanlar milyonda bir şansı elde edebilmek için birbiriyle yarışır.

İşte bu ekonomik savaşın ideolojik boyutu içerisinde 1970’li yıllara kadar dengede bir çift kutuplu dünya görürüz. Fakat Wallerstein bu dönemden sonra kapitalist sistemin Keynesyen modelden ayrıldığını ve bozulmaya başladığını söyler. Ona göre liberalizm ikiye ayrılır. 1789 ile 1968 yılları arasında kapitalizmin iyi dönemi olarak tanımlayan Wallerstein 68 sonrası sistemin çöktüğüne ve zengin kesime fayda sağladığını söyler (Wallerstein, 2009, s.125).

Tabii ki böyle bir durumda yani ekonomik dengelerin ülke içinde bozulmaya başladığı bir durumda otorite belirli aygıtlar üzerinden propagandaya başlar. Ekonomik olarak güçsüzleşen bir gruba kutsallıklar yüklenir bu kutsallıklar eskiden dinken bir süredir milliyetçiliktir. Tabii ki bu propaganda sadece haber yoluyla yapılmaz asıl olarak insanlara kültür sanat yoluyla kazandırılır. 1980’ler ABD’deki macera filmleri furyası bunun bir aracıdır. Bu filmlerde kahramanlar doğrudan ABD için farklı ülkelerle ya da farklı ideolojilerle (Komünizm) savaşır. Her ne kadar bu filmlerde kahramanımız militarist bir yapıda yetişmiş olsa da Hollywood filmleri bu dönemde saldıranın asla kendileri olmadıklarına aksine tehdit altındaki Amerikan yaşamı ve Amerikan düşüncesi savunan bireyler olduklarına seyirciye aşılırlar.

Bunu çok kaba bir şekilde uluslararası film şirketlerinin diğer alanlardaki uluslararası şirketlerin kar maksimizasyonu arttırmasına yardım etmesi olarak yorumlayabiliriz. Çünkü ekonomik anlamda Bretton Woods sistemi ekonomik olarak ciddi bir sıkıntı yaşamamıştır. Tabii bu ekonomik olarak ne istediğiniz ile ilgilidir. Sosyal devlet politikaları çizen liberal demokrasiler için uluslararası konjonktürün Bretton Woods’un çizdiği yönde ilerlemesi

olumlu bir teşviktir. Fakat bu sistem neo-liberal politikalar için ve uluslararası şirketlerin kar maksimizasyonu için bir engel teşkil etmekteydi.

Kısacası Bretton Woods'un çökmesi ekonomik sebeplerden öte ideolojik sebeplere dayanıyordu. 70'ler ABD'de yeni muhafazakârların ilk zaferiydi. Richard Nixon hem yurt içinde hem de yurt dışında şirket çıkarlarını korumak adına silahlı müdahale dâhil her yöntemi kullanıyordu. Bu durum sadece ABD için geçerli olan bir durum değildir. 'Küresel merkez ülkeleri sadece kendi ülkelerine ilişkin politikaları değiştirmekle kalmaz; sermayenin kar haddini yükseltebilmek için dünya ekonomisinin düzenini kendi gereksinimlerine uydurmaya ve yeni düzeni çevreye bazen beyin yıkama yoluyla ikna, bazen zorlama yöntemleriyle kabul ettirmeye çalışırlar' (Kazgan, 2009, s.101).

Bu dönemin elbette en sert dönemi 1980'ler ile yaşanmıştır. Neo-conlar hem ABD'de hem de İngiltere'de ciddi zaferler kazanmışlardır. İlginç olan ABD'de başkan olan Ronald Reagan'ın eski bir sinema oyuncusu olmasıdır. Seçimde Reagan bir John Wayne edası ile seçilmiş ve milliyetçilik akımının yükselişi başlamıştır.

80'ler Hollywood sineması macera savaş filmleri sayesinde en yüksek paraları kazanmaktaydı. Tabii ki bu macera filmleri sadece film olarak değil içinde bulundurdukları 'Amerikan Kahramanları' ile de önemliydi. Bu kahramanlar Amerikan politikasına uygun olarak yaratılmış ve oyuncular özel olarak seçilmişlerdir.

Liberaller yetmişli yılların ortasından sonlarına kadar olan dönemde ordunun güçlenmesine ket vurmaya başarmıştı, ancak Vietnam yenilgisini Amerikan militarizminde kalıcı bir yapısal reforma dönüştürmeye güçleri yetmiyordu (Ryan&Keller, 2010, s.325). Bu sinema alanında da militarizmin ve savaş çığırıklığının artmasını engelleyememelerini doğurmuştur. Sinema bir propaganda aracına tekrar dönüşürken aynı zamanda bu konuda güçlenmiştir de.

Örneğin dönemin en büyük yıldızlarından Arnold Schwarzenegger bir Avusturya göçmenidir. Arnold Amerikan rüyasının fizik bulmuş hali olarak lanse edilir. Avusturya'dan gelen bir vücut şampiyonu ABD'de büyük bir film yıldızı olmuştur. Schwarzenegger'in 1994 yapımı 'True Lies/Gerçek Yalanlar' filminde karşımıza karikatürize edilmiş kötüler çıkar. Bu kötüler Arap'tır yani Amerika dışından bir ülkedendir. Bu kötüler sadece kötüdürler ve başka motivasyonları yoktur. Bu tip kötü tanımları sayesinde Amerikan sineması savaşa girdiği yerlerdeki insanların birer birey olduğu gerçeğini yadsır. Onları varoluşundan itibaren birer

kötü karakter yapar. Bazı durumlarda ırkçı gibi görülmemek adına ‘iyi’ tarafa birkaç farklı millet koysa da bunu aynı ‘Rüzgâr Gibi Geçti’deki gibi yapar: Sadece bizimle olursanız iyi karakter olabilirsiniz. Bu filmdeki kötüler baştan itibaren kaybetmeye mahkûmlardır. Filmin komedi unsurları sayesinde Schwarzenegger “teröristleri” bir bir vururken izleyici keyif alır.

Silvester Stallone’nin başrolünü oynadığı 1985 yapımı Rambo’da yenilmez bir ölüm makinesi olarak resmedilen eski bir Vietnam askeri savaş esirlerini kurtarmak üzere görevlendirilir. Kahramanca çabalar ve sayısız Rus ve Vietnamlının ölümüne yol açan ilkel şiddet gösterilerinin sonunda görev başarıyla tamamlanır (Ryan&Keller, s.330). İşin garip tarafı Rambo serisi olarak adlandırılan serinin ilk filmi olan İlk Kan/First Blood çoğu açıdan anti-militarist özellikler taşıyan bir filmidir.

Amerika’nın Vietnam’da yenilmesi askeri alanda ciddi bir travma yarattı. Sinema bu kompleksi çözmek için en iyi araçtı. Rambo gibi filmler bir dizi önyargıya hizmet eder. Birincisi Uzakdoğulu komünistler aşağılık varlıklar olarak çizilirler. İkincisi, tarihin yorumlanmış biçimi Amerika’nın Vietnamlılara karşı gerçekleştirdiği vahşeti haklı göstermeyi amaçlar. Ve son olarak özgürlük için savaştığı öne sürülen Amerikalılardır, Vietnamlılar değil (Ryan&Keller, s.331).

Amerikalıların bu özgürlük mücadeleleri genellikle kendi ülkelerine yapılan saldırılar üzerinden ortaya koyarlar. Her ne kadar Amerikan tarihinde topraklarına sadece iki saldırı (Pearl Harbor ve 11 Eylül) olsa ve kendileri bunun çok ötesinde yurtdışına saldırmış olsa da filmler özellikle bu mantık üzerinden kurulur.

Harrison Ford’un başrolünde yer aldığı 1994 yapımı ‘Air Force One/Hava Kuvvetleri-Bir’ bunun en temel örneklerinden biridir. Ford’un oynadığı kahraman Amerikan Başkanından başkası değildir. Başkan kaçırılan uçağını, ailesini ve tabii ki ülkesini teröristlerden tek başına korur. Amerikan filmleri kahramanlarını militarist bir yapıya oturtuktan sonra onları mitleştirir. Bir anlamda Hollywood filmlerinde kahramanlar Homeros’un Aşil’ine dönüşürler ya da daha doğru bir tabir ile zaten kahraman olmak için doğmuşlardır.

Aynı şeyi Bruce Willis’in 1988 yapımı ‘Die Hard/Zor Ölüm’ filminde de görürüz. Bu tek kişilik kahraman karısının da içinde bulunduğu bir binayı ele geçiren Alman teröristlere karşı tek başına savaşır ve tabii ki bu savaşı kazanır. Hollywood sağ kanat milliyetçi filmlerinde genelde kahramanın tek bir eksiği, zayıf yönü vardır: O da ailesine olan

bağımlılığıdır. Diğer bir deyişle kahramanın karısı ve çocukları onun için Aşil'in topuğu işlevini görür. Tabii ki bu filmler trajedi değildir, yani kahramanlara bir şey olmaz. Kahramanlar hiçbir zaman kadın da olmaz. Kadın tam anlamıyla ailenin yardımcı oyuncusudur. Bu durum ve aileye bağımlılık aslında 80'li yıllardaki Amerikan muhafazakâr, Cumhuriyetçi düşüncesini tam anlamıyla yansıtır. Aile kavramı bu dönemde muhafazakârlık hatta gericilik ile yan yana gelen bir kavrama dönüşmüştür. Bunun birçok sebebinden bahsedebiliriz. Ama temelde aile temel sosyal yapı olarak bu sert militarist dünyayı ve Amerika'nın yaptıklarına insancıl bir yan eklemek adına oradadır.

Amerikan filmlerinde karşı taraf hiçbir zaman insan özellikleri göstermez. Ya yukarıda da örneğini verdiğimiz gibi karikatürize olur ya da tam anlamıyla insan doğasının ötesinde bir saf kötüye dönüşür.

Bunun en basit fakat etkili örneklerinden birini 1986 yapımı Tom Cruise'un başrolünde oynadığı 'Top Gun' filminde görebiliriz. Filmde ABD ile Sovyetler Birliği pilotları arasındaki bir köpek dalaşı gösterilir. Film ABD pilotlarının maskelerini takmadan gösterirken Sovyet pilotlarının gözleri bile kapalıdır. Kısacası Sovyet pilotları birer insan olarak gösterilmez. Ölümleri trajik değildir, aksine gereklidir.

80'lerde ortaya çıkan bir başka yöntem ise adaleti kendi ellerine alan kahramanın hikâyesidir. Bu sayede Amerikan sineması adalet ile hukuki sonuçların bir olmadığını izleyiciye anlatmaya çalışır. Fakat bunu büyük şirketlerin, devletin, otoritenin halka yaptıklarına dayandırmaz. Aksine bunu bir taraftan sorgulatırken bir yandan bunu ilahi adalete dayandırarak sıradan insanın hareketini kısıtlarken, büyük kahramanların şiddet içeren hareketlerini haklı kılmaya çalışır.

Bir diğer yandan bu tip ilahi adaletler Amerika'nın savaş yenilgilerine de birer bahane oluşturmaktadır. Filmlerde her zaman iyiler kazansa da gerçek hayatta bazen 'kötüler' de kazanmaktaydı. Bu tip adaleti eline alınması konusundaki ilk filmlerden biri 1971 yapımı Clint Eastwood'lu 'Dirty Harry/Kirli Adam'dır. Film tam anlamıyla liberal sola ve anti-militarist düşünceye saldırı niteliğindedir (Sparrow, <http://overland.org.au/2012/09/eastwooding-dirty-harry-and-rightwing-populism>).

Hollywood bir yandan popüler filmlerdeki karakterlerini aşırı milliyetçi öğelerle donatırken bir yandan da bu karakterleri tüm dünyaya sevdirmeye çalışır. Karakterlerin sevilmesi ABD'nin sevilmesidir. Çünkü bu karakterler ABD'nin vücut bulmuş birer halidir.

Aynı zamanda kültürel tekelleşme sinema pazarının diğer ülkelerden kazanacağı yüksek gişelerle de olur.

Günümüzde ABD askeri anlamda tek kutuplu dünyanın tepesinde oturur. Her ne kadar İkinci Dünya Savaşı'ndan beri 'haklı' bir savaşa girmemiş olsa bile militarist kahramanları sunmaya devam eder. Fakat 21. yüzyılda bu karakterler tümü temsil etmekten kaçınır. Günümüz Amerikan militarist karakterleri ile 80'li yıllardaki kahramanlar arasında belirli farklar vardır. 80'li yıllardaki karakterler birer savaş makinesiydiler. Günümüzde ise kahramanlar daha çok beyinlerini kullanan, şiddete "ihtiyaç" olduğunda başvuran karakterlerdir. Onların hikâyesi birer gerçek fedakârlık ve cesaret hikâyeleridir.

Özellikle ödül hedefli popüler filmleri ele aldığımızda en popüler filmlerle, ödüllü filmler çoğunlukla mevcut sosyo-politik dinamiklerle ilgili önemli fikirler ortaya koyarken, pek ana akım sayılmayacak filmler de bazen ideolojik sorunları dile getirir ve toplumsal durumu ortaya koyar. Ana akım sinemada kabul edilemez olan şiddet, cinsellik ve işkence gibi unsurları işlerler (Kellner, 2011, s.20).

İşin ilginç tarafı Amerikan sinemasının liberal ve solcu olarak görülmesidir. Özellikle Bush döneminde Hollywood'un belli kesimi Irak Savaşına ve Bush yönetimine karşı ciddi bir eleştirel tavır koydu. Fakat bu inandıkları bir tavır olsa da Bush ve Irak Savaşı'nın ABD'nin imajını etkileyerek Hollywood'un uluslararası karlarını azalttığını da belirtmek gerekir.

Hollywood'un bu muhalif tavrı Barrack Obama'nın yani ilk siyahi başkanın yani demokratların başa geçmesi ile azalmıştır hatta yok olmuştur. Diğer bir deyişle Hollywood tavrını var olana değil kişiye göre belirlemiştir. Obama liberal kesim arasında sevilen bir şahsiyet olarak Hollywood'un desteğini arkasına almış eleştirel sinema yerini yeniden milliyetçi kahramanlara çevirmiştir.

Bunların üç adet temel örneğini söyleyebiliriz. Bunlar Akademi ödülleri de önemli yer sahibi olmuş, ödüller kazanmış filmlerdir.

Birincisi 2012 yapımı Ben Affleck filmi 'Argo'dur. En iyi film Oscar'ını da alan film İran'daki ABD konsoloslukunda rehin kalan personelin kurtarılmasının gerçek hikâyesidir. Film İran'da çekilemediği için Türkiye'de çekilmiştir. Filmin 80'lerde militarist filmlerden farkı başrolün daha önce de belirtildiği gibi kaslarından öte beynini kullanarak kahraman olmasıdır. Bu durum aslında bize modern dönemin dünyasına da bir açıklık getirir. Günümüz dünyasında doğrudan savaş pek verimli olmamaktadır. Irak Savaşı örneğinde

olduğu gibi savaş kazanılsa bile elinizde size karşı bir ülke ve inanılmaz büyük bir ekonomik yük kalır. Bunun yerine doğru bir propaganda ve imaj çalışması ile hedeflenen ülkeyi karıştırmak daha verimli ve daha ekonomik olmaktadır.

Filmin bir başka önemi yine 80’li yıllardaki militarist filmlerin aksine bu filmler eleştirel anlamda da övülmüş, gerçek anlamda yetenekli bir sanatçı kadrosu tarafından çekilmiştir. Buna karşın ‘karşı’ tarafa bakışta bir değişiklik olmamıştır. Filmde empati kurabileceğiniz tek bir İranlı bulunmamaktadır.

Diğer iki film ise aynı yönetmen tarafından yönetilmiştir. Bunlar Kathryn Bigelow tarafından yönetilen 2008 yılında en iyi film Oscar’ını alan ‘Hurt Locker/Ölümcül Tuzak’ ile 2012 yapımı ‘Zero Dark Thirty’dur. Bu filmler bize Amerikan birliklerinin yaşamını anlatırlar. Filmler savaş ile pozitif ya da negatif bu yorumda bulunmaktan kaçınsa da bize orada bulunan askerler ile empati kurdurtup bilinçaltına Amerikan yanlısı bir mesaj verirler. Filmlerin bir kadın tarafından çekilmiş olması belki de filmleri sıradan bir filmde, önemli filmler arasına sokmuştur. Yönetmen filmlerin en çok övülen yanı olmuş, bu övgü feminist değerler ile birleştirilmeye çalışılmıştır. Fakat Bigelow kadınların dünyası ile ilgilenmez, onun filmleri bir erkek elinden çıkmışçasına erkeksi ve maçodur.

Günümüzde Amerikan sinemasının bir diğer önemli kozu çizgi roman uyarlamalarıdır. Çizgi romanlar yıllar içerisinde değişmiş, evrimleşmiş olsa da özünde karakterler sabit kalmıştır. Bu karakterlerden ikisi (ki ikisi de sinemaya aktarıldı) Amerikan değerleri açısından başat rolü çekmektedir.

Bunlardan birincisi DC Comics’in Superman’ıdır. Superman belki de hem Amerika’da hem de dünya çapında en çok bilinen süper kahramandır. Superman bir uzaylı olarak gelmiş geçmiş en güçlü kahramanlardan biridir. Fakat bebekken uzay kapsülü ABD’nin kırsal bölgelerinden birine düşen ve Amerikalı bir çiftçi ailesi tarafından yetiştirilen Superman (Dünyalı ismiyle Clark Kent) ahlaki değerlere bağlı, gücünü asla kötülük ya da kişisel çıkar için kullanmayan bir kahramandır. Tek başına dünyayı yok edebilme gücü varken Superman aksine dünyayı korumak için çalışır. Kısacası Superman ABD’nin vücut bulmuş halidir. Tüm nükleer gücüne rağmen ABD aslında dünyanın iyiliği için çalışan bir “ağabeydir”. ABD’nin zarar vereceği kişiler sadece kötülerdir, diğer bir deyişle eğer ABD bir bölgeye zarar verdiyse o bölge kötü olduğu için zarar vermiştir.

Diğer kahraman ise ABD'nin en çok satan çizgi roman şirketi olan Marvel Comics'in kahramanı olan Captain Amerika/Yüzbaşı Amerika'dır. Adından da anlaşılacağı üzere Yüzbaşı Amerika bir askerdir. 25 Aralık 1914'te fakir bir ailenin çocuğu olarak doğmuştur. Nazilerin Avrupa'yı ele geçirmesine seyirci kalmak istemeyen Steve, orduya yazılmak istemiş ancak vücudu zayıf olduğu için reddedilmiştir. General Chester Philips, Steve'e ordunun süper asker projesine katılabileceğini ve bu sayede Nazilerle savaşabileceğini, ancak serumda bir hata çıkarsa anında öleceğini söylemiştir. Steve bu projeyi başarıyla tamamlamış ve bir atlet kadar güçlenmiş olarak çıkmıştır.

Steve Rogers, II. Dünya Savaşı sırasında Amerika'nın en büyük süper kahramanı olarak görev yapmıştır. Avrupa'da Nazilerle savaşmış ve Amerika'yı Nazi tehlikesine karşı korumuştur. 1945 yılında bir uçakta bir bombayı etkisiz hale getirmeye çalışırken bomba patlamış ve Yüzbaşı Amerika'nın vücudu okyanusun buz gibi sularına gömülmüştür.

Damarlarında dolaşan serumun gücü sayesinde ölümden kurtulan ve okyanusun dibinde yıllarca donup kalan Yüzbaşı'nın vücudu onu bulanlar tarafından hayata döndürülmüştür. Yüzbaşı Amerika kendine geldikten sonra bir kez daha Amerikan idealleri için savaşmaya başlamıştır. Kısacası aynı Superman gibi Yüzbaşı Amerika'da ideallerine sıkı sıkıya bağlı asıl gücü fiziğinde değil ideallerinde olan bir karakterdir. Tabii ki bu idealler Amerikan idealleridir.

Birinci sinemaya ait milliyetçi karakterler sadece Amerikan Sinemasında yer almazlar. Tüm dünyadaki ana endüstri sineması sağ görüşlü, aşırı milliyetçi ya da sadece milliyetçi filmler yaparlar. Tabii ki bunun temel sebebi para kazanmaktır. Toplumun çoğunun sevebileceği ırkın üstünlüğüne yönelik filmler çok gişe yaparlar. Ülkemizde Fetih 1453 filmi ve Kurtlar Vadisi filmleri ile televizyon dizisi buna birer örnektir. Türk sinemasında çekilen ve Cüneyt Arkın'ın başrollerinde oynadığı Kara Murat ve Battal Gazi filmleri ile Kartal Tibet'in başrolünde oynadığı Tarkan filmleri de bu milliyetçi kahraman filmlerine verilebilecek daha eski örnekleridir. Burada fark yaratan nokta ABD sineması tüm dünyaya propaganda yaparken, diğer ülkelerinin milliyetçi filmleri daha yerel bir propaganda modeline sahiptirler. Milliyetçi sinema İkinci Dünya Savaşı sırasında daha da sağa kaymış ve Faşist Totaliter ülkelerin içinde devlet kontrolünde birer propaganda aracı haline gelmiştir.

IV. FAŞİST SİNEMADA MİLLİYETÇİLİK, FAŞİZM VE KAHRAMANLIK

20. yüzyılın başı insanlık tarihi açısından zorlu yıllar olmuştur. İki dünya savaşı, atom bombası, soykırım ve daha birçok kötülük bu dönemde ortaya çıkmıştır. Otoriter/totaliter sistemler de bu dönemde başa geçmiş ve etkinliklerini önemli bir dönem sürdürmüşlerdir. Bu kadar baskıcı bir sistemin başta kalabilmesi için propaganda çok önemli bir yer tutmaktaydı. Propagandanın en önemli ayaklarından birini de sinema oluşturur.

Faşist Sinema, Amerikan milliyetçi sineması aksine doğrudan mesajını veren bir sinemadır. Bu sinema genellikle otoriter, totaliter ülkelerde ortaya çıkar. Daha doğrusu bu tip sistemlerde birinci sinemanın önemli bir parçası olur. Bu propaganda sinemaları arasında tabii ki en belirgin örnek Nazi Dönemi Alman Sinemasıdır. Nazi dönemi Alman sineması sanayileşmiş totaliter bir ülkenin sinemasının gelebileceği en net, en üst noktalardan biridir. Naziler Sinemaya bir propaganda aracı olarak çok büyük önem vermişlerdir.

Sinema yukarıda da belirtildiği üzere Nazi propagandası için çok önemliydi. Joseph Goebbels, Sovyetler Birliğinde yeni düzenin benimsenmesinde sinemanın oynadığı etkin rolü sezmişti. Bu yüzden propaganda bakanlığına atandıktan sonra *Reichskulturkammer'i (Devlet Kültür Odaları)* kurdu. Goebbels tam bir sinema tutkunuydu ve başta Avrupa olmak üzere dünya sinemasını yakından takip ediyordu. Oda kurulduktan birkaç hafta sonra bir yasa çıkararak ülkenin 'yaşam damarlarını kesen' filmler üretmekte suçlanan Yahudilerin sinema yapması yasaklandı. Bu sırada dönemin en önemli sinema figürleri teker teker ülkeyi terk edip Hollywood'a yani ABD'ye göç etmeye başlamışlardı. Bu yüzden Goebbels yeniden bir Alman sinema endüstrisi yaratmak zorunda kalmıştır (Teksoy, s.243). Goebbels kendi halkı için sinemayı bir kaçış aracı olarak kullanırken bir yandan da Ari Irk kavramına her filmde vurgu yapmaktadır. Goebbels'e göre Birinci Dünya Savaşı düşük moralden dolayı kaybedilmişti ve sinema bu durumu değiştirebilirdi. Bunun yanı sıra sinema yabancıların da Nazi ideallerini benimsemesi için çok önemli bir araçtı.

Naziler kendi fikirlerini yaymak amaçlı belgesel yani gerçek havası verilen filmler çekmekteydiler. Özellikle 1940'larda piyasaya sürülen, Yahudi karşıtlığını yoğunlaştırmının ve devlet destekli Yahudi Soykırımı'nı meşrulaştırmak adına birçok film çekilse de *Jud Süs (Yahudi Süs)* ve *Der Ewige Jude (Gezgin Yahudi)* Nazi sinemasının en belirgin örnekleri olarak hafızalarda kalmıştır (Nowell-Smith, s.462).

Naziler doğrudan iletişimin gücüne de inanan bir gruptu. Kendisi dahil tüm Nazi liderleri dönemin oyuncularından hitabet dersleri almaktaydı. Mimik ve jestler aşırı

kalabalıkları coşturmak için en önemli iletişim kaynaklarıydı. Romantizm ideolojisine yakınlıkları da bu olguya eklendiğinde özellikle kişiler ve Alman şehirleri de birer propaganda aracı haline gelmekteydi. Hitler, yürüyüş, geçit ve kitlesel mitinglere halkı duygusal olarak etkileyeceğinden, bir grup kimliği, bir aidiyet yaratacağını düşündüğünden dolayı çok önem vermiştir (Clark, 2011, s.59). Ayrıca şehirlerin yanı sıra askerler ve gamalı haç da kendi başlarına birer propaganda aracı haline gelmiştir. Bu farklı propaganda yöntemlerini sinemada buluşturmanın bir yöntemi de belgesellerdi. Nazi dönemi belgeselleri denince de akla gelen ilk isim Leni Riefenstahl'tır.

Riefenstahl Nazi dönemi sinemacısı olmasının yanı sıra teknik açıdan çığır açan bir kadın yönetmen olarak da tarihe adını yazdırmıştır. Filmleri belgesel havasında geçer ve Nazilerin, Almanların üstünlüğünü kanıtlamaya çalışır. En önemli belgeselleri 1935 tarihli 'Triumph des Willens' ve 1938 tarihli 'Olympia'dır. Riefenstahl, aynı Bigelow gibi bir kadın olmasına rağmen erkek filmleri çeker. 1935 tarihli 'Triumph des Willens' Nazi Partisinin 1934 yılındaki Nurenberg mitinginden alınmış görüntüler üzerine çekilmiş bir propaganda filmidir. Filmde hem Nazi Partisi'nin üstün görüntüsü ekranlara yansır hem de Hitler ve partinin görüşleri verilir. Her ne kadar belgesel gibi çekilmiş olsa da filmin doğrudan bir propaganda aracı olduğu çok nettir. Bayraklar, yerleşim, disiplin, giysiler ve diğer her şey bu yönlendirmenin bir aracı olarak kullanılmıştır.

1938 tarihli 'Olympia ise 1936 yılında Berlin'de yapılan Olimpiyat Oyunlarını gösteren bir belgeseldir. Bu belgesel yine diğer filmde olduğu gibi tüm herkesi ve tüm şehri, stadı bir propaganda aracı haline getirir. 1936 Berlin Olimpiyatları açılış gösterisi olan ilk olimpiyattı. Naziler bu fırsatı bir propaganda aracı haline getirmek istiyor, Almanların ari ırk olduğunu kanıtlamak istiyordu. Olympia belgeseli bu arzuların sinemaya aktarılmasıdır. Riefenstahl'ın üstün teknik becerileri bu iki filmi yapılmış en iyi propaganda filmleri arasına sokmuştur.

İtalyan Faşist Sinemasının hiçbir örneği Nazi Almanya'sındaki kadar başarılı olamamıştır. Nazi sineması halen günümüzde propaganda sineması denince akla gelen ilk sinemadır.

V. ÜÇÜNCÜ SİNEMADA YURTSEVERLİK VE KAHRAMANLIK

Sol gelenekten gelen, Marksist bir sinema olan Üçüncü Sinemada milliyetçiliği aramak çok doğru olmayacaktır. Bir sol görüş sineması olan Üçüncü Sinemada milliyetçilik kavramını yurtseverliğe doğru evrilmektedir. Kavramlar ülkeyi sevip sevmemekle ilgili değil

daha çok işin ideolojik boyutuyla alakalıdır. Birçok filmde kendi ülkeleri için hayatlarını feda eden kahraman portreleri çizilmiştir. Aradaki ince fark yurtseverler ülke sevgilerini ırk üstüne dayandırmazlar. Realist bakış açısıyla var olan yapıya saygı duyarak ulusların eşitlikçi dünya yapısına giden yolda bir adım olarak görürler.

İşte bu yurtsever algısından dolayı Üçüncü Sinema'yı, Üçüncü Sinema deklarasyonundan daha önceye götürmekte fayda vardır. Üçüncü Sinema'ya bakmadan önce Üçüncü Sinema öncesi dönemin özellikle sol görüşe yakın filmlerini ve akımlarına bakmak yararlı olacaktır. Bu açıdan bakıldığında Sovyet Toplumsal Gerçekçi Sineması ilk önemli akım olacaktır.

Sol görüşlü sinemanın ortaya çıktığı ülkeler genelde belli bir kültürel gelişime sahip olmuş, orta sınıfın o ya da bu şekilde oluştuğu veya oluşmaya başladığı ülkelerde görülmektedir. Sovyet Toplumsal Gerçekçi Sineması da çıktığı ülkenin izlerini taşımaktadır. Rusya, diğer Avrupa ülkelerine nazaran endüstrileşme sürecine geç girmiş ve ekonomisi tarıma dayalı bir ülkeydi, aynı zamanda Rus toprakları içinde yaşayan birçok farklı ırktan ve ulustan insan bulunmaktaydı. Bunun yanı sıra halkın çoğunluğu alt sınıfa mensuptu ve henüz toprak köleliğinden kurtulmuş bu insanlar ekonomik ve sosyal anlamda büyük bir karmaşanın içinde yer alıyordu. 1917 yılına kadar sosyalistler tarafından çıkarılan tüm ayaklanmalar Çarlık rejimi tarafından bastırılmış fakat 1917'deki ayaklanmada Çarlık rejimi tamamen yıkılarak SSCB doğmuştur (Coşkun, 2003, s.41-42).

Aslında Sovyet Toplumsal Gerçekçi Sineması belli açılardan Üçüncü Sinemanın bazı temel argümanlarına ters gelen bir sinemadır. Üçüncü Sinema filmlerini Birinci Sinemanın aksine o ülkenin sinema endüstrisi dışında çekmeyi yeğler. Bunun temel sebebi de bağımsız olmak, filmlerde istenileni söyleyebilmektir. Sovyet Toplumsal Gerçekçi Sineması ise her ne kadar sanatçılara belirli özgürlükler tanısa da özünde bir propaganda, eğitim amacı taşıyan bir sinemaydı. Yeni kurulan sosyalist rejim, ekonomik kalkınmayı gerçekleştirmek için endüstrileşmeyi hızlandırmaya ve Rus toplumunun çeşitli kesimleri arasında düşünce ve görüş birliği sağlamak amacıyla da Rus sanatçılarından yararlanmaya karar verdi (Coşkun, s.42). Fakat her ne kadar ülkenin ana akım endüstrisinin filmleri olması açısından Birinci Sinema açısından bakılabilecek olsa da militan yapısı, sinema gramerine getirdiği devrimsel değişiklikler sebebiyle üçüncü sinema örneği de sayılabilir.

Sovyet Toplumsal Gerçekçi Sinemasının belki de en önemli yönetmeni Sergei Eisenstein'dir. Sovyet sinemasının temel özelliklerinin hemen hemen hepsini onun filmlerinde görebiliriz. Eisenstein'a göre sinema yönetmeninin sanatını, metin yazarının

başlattığı çalışmanın doğrudan sürdürülmesi olarak eler alarak, öykünün temelinde bulunan düşüncenin (düzenlenmesi de içinde olmak üzere) bütün özelliklerinin açık seçik bir şekilde yansıtılması için gerekli olan sahne çözümleri bulma becerisine özel önem verilmesi gerektiğini söylerdi (Eisenstein, 2006, s.19). Kısacası filmde ideoloji, düşünce önemliydi ama teknik yadsınmaz buna göre özelleştirilirdi.

Sovyet filmlerinde kahraman kavramı tek bir kişiye yüklenmemiştir. Sovyet filmlerinde özellikle de Eisenstein filmlerinde filmin kahramanı o filmin için toplumsal olarak mücadele eden herkeştir. Kitle filmi yapan bir yönetmenin ve akımın bu yönde bir tercih belirlemesi mantıklıdır. Fakat bu kurguda ve sahne düzenlenmesinde önemli yeniliklerin olmadan yaratılabileceği bir atmosfer değildir. Bu sebeple Eisenstein sineması teknik olarak da üstün bir sinemadır. Eisenstein, ilk üç filminde, kitle düşüncesinin temsili ve özellikle de mevcut otoriteye başkaldırması ile ilgilidir (Coşkun, s.50). Yönetmenin ilk üç uzun metraj filmi 1924 yapımı Grev, 1925 yapımı Potemkin Zırhlısı ve 1927 yapımı Ekim'dir. Üç filmde de epik bir anlatı sağlayarak tüm kitleyi ve aynı zamanda kitlenin sahip olduğu ideolojiyi filmin asıl kahramanı yapar. Filmlerdeki belgesel havası da filme gerçekçilik katmakta bir diğer yandan paralel kurgu ile de gerekli fantastik metaforlar verilmekteydi.

Akımın bir diğer önemli temsilcisi Dziga Vertov'dur. Haber filmleri yönetmeni olan Vertov, özellikle Mayakovsky ve onun Konstrüktivist sanat anlayışından etkilenmiştir. Vertov sinemayı ona yabancı olan tüm öğelerden, özellikle de tiyatro öğelerinden temizlemek istiyor, ayrıca sinemadan yanılmasını kaldırmaya çalışıyordu (Coşkun, s.53). Bu ideal çerçevesinde anlayışını sinema-göz adlı bir kavram üzerinden açıklar. Ona göre sinema-göz gerçekten daha nettir. Bu anlayış ekseninde çektiği filmler arasında 1929 yapımı 'Kameralı Adam' en dikkat çeken filmi olmuştur. Filmin ideolojisi yapısı ile ilgilidir. Filmin kahramanı kameramandır. Yani filmde sinema filminin gerçek kahramanı yine sinema filminin kendisidir. Bu sayede teknik anlamda Vertov devrimci bir yapı ortaya çıkarır. Burada Vertov'un sinemayı diğer sanatlardan ayırma, arındırma isteği, düşüncesi şekil bulur. Filmde teatral hiçbir şey yoktur. Senaryo sadece sinemayı diğerlerinden ayıran iki özellik olan görüntü ve kurgu üzerinedir. Bir yandan bu özelliği ile sanat filmi II. Sinema örneği olsa da bir yandan da realist yapısıyla, belgeselvari görüntüleriyle Sovyet Toplumsal Gerçekçi sineması içerisinde yer alır. Vertov'un şehir görüntüleri Chaplin'in Modern Zamanlar'ına benzer bir yapıdadır.

Üçüncü Sinema öncesi bakılabilecek diğer akım ise İtalyan Yeni Gerçekçiliği'dir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği de Mussolini'nin Faşizme tepki olarak doğmuştur. İtalya'da o

dönem Faşizme ciddi tepki veren tek ideoloji sol ideolojiydi. İtalyan Yeni Gerçekçiliği de bu ideolojinin içinde yer almıştır. Faşist iktidar sırasında İtalyan otoritesi Nazi Almanya'sı kadar sinema ve propaganda üzerine eğilmemişlerdir. Bu dönemde İtalyan sinemasında daha çok Hollywood filmlerinin basit taklidi olan ve 'beyaz telefon' olarak adlandırılan müzikal ve komedi tarzında filmler üretildi (Coşkun, s.144). Bu sinema özellikle Capra ve King Vidor gibi popülist ABD'li yönetmenlerden çok etkilenmiştir.

Mussolini iktidarını güçlendirince sinemayı propaganda olarak kullanmak için belirli bir çaba içine girdi. Bu anlayışla hükümet sinemaya el atarak ve film stüdyoları kurarak, sinema okulları açarak, parasal destek sağlayarak, dışarıdan gelen filmlere karşı bir koruyucu önlem olarak sinema endüstrisini geliştirmeye çalışsa da filmlerin düzeyi hiçbir zaman önemli bir seviyeye çıkmadı (Coşkun, s.144). İtalyan sineması hiçbir zaman Alman film endüstrisi gibi etkili faşist filmler yapamadı aksine suya sabuna dokunmayan filmler üretmekle kaldı, 'beyaz telefon' filmleri en bilinen filmleri olarak kalmaya devam etti.

İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru Yeni Gerçekçi sinema yükselmeye başladı. Bu dönem aynı zamanda İtalya içindeki sol partizan hareketin Mussolini'ye karşı güçlenmeye başladığı dönemdir de. Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica akımın önemli temsilcileridir. Bu yönetmenler ne 'beyaz telefon' filmi yapmak istiyorlardı, ne de daha önce İtalya'da yükselen Fütürist sinemayla ilgileniyorlardı. Onlar gerçek hayattan kişilerin kahraman olduğu filmler istiyorlardı. Filmlerin kahramanları o ırkın mensubu olduğu için değil birer birey olduğu için fedakârlıkta bulunurlar ya da hiçbir kahramanlıkları olmaz. Aslında İtalyan yeni gerçekçiliğinin Üçüncü Sinemadan temel farkı buradadır: kahramanlarının ülküsü temel olarak hayatta kalmadır. Bir birey olarak ya da en küçük sosyal yapı olan bir aile olarak var olabilmek.

Roberto Rossellini'nin 'Roma Açık Şehir' (1945), Luchino Visconti'nin Rocco ve Kardeşleri (1960) ve Vittorio De Sica'nın 'Bisiklet Hırsızları' (1948) altında sol ideolojilere dayansa da kahramanın toplumsal bir duruş sergilemediği filmlerdir.

Fakat faşizme karşı duruşu, sol görüş ile bağları ve gerçekçi tavrı dolayısıyla İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Üçüncü Sinemanın atalarından ya da öncülerinden biri sayılabilir.

Üçüncü Sinema'nın doğuşu 1960'lı yılların sonuna denk gelmektedir. Sinemacılar Üçüncü Dünya'nın ekonomik durumuna, siyasal koşullarına uygun bir üretim ve bir üslup arayışı içinde olan çeşitli ülkelerde sinemacılar geleneksel film yapım koşullarını değiştirmek için çeşitli yollar aradılar (Odabaş, 2013, s.1). Bu arayışlardan en öne çıkanı ise Octavia

Getino ve Fernando Solanas'ın 'Üçüncü bir Sinemaya Doğru' adlı manifestolarıdır. Bu manifestoya uygun olarak yaklaşık bir sene önce çektikleri 'Kızgın Fırınlara Saati' adlı filmi yayınladılar.

Üçüncü Sinema dönemin bağlantısızlar hareketinden de etkilenmiş bir sinema hareketidir. Sosyalist bir altyapısı olsa da Sovyetlerdeki sosyalist yapıya sıcak bakmayan, onun bozulduğuna inanan bir görüşe sahiptir. Üçüncü Sinema bu sosyalist yapısı altında doğal olarak bir milliyetçilik anlayışına sahip değildi. Yurtseverlik görüşü altında birleşen sinemacılar için ulus, ırksal üstünlük üzerine değil ortak kültür, dil vs. paydasında buluşan insanların kurduğu bir sosyal kontrattı. Bir bağımsızlık savaşı (Örneğin 'Cezayir Savaşı'nda olduğu gibi) öncelikle emperyalizme karşı bir duruş sergilemekteydi. Savaşın ulusların üstünlük değil var oluş savaşıdır.

Milliyetçilik kavramındaki bu değişiklik doğal olarak kahramanın duruşuna da yansır. Üçüncü sinemada kahramanın kahraman olarak ayrıcalıkları yoktur fakat öykünün gerekliliklerini yerine getirir (Odabaş, s.28). Doğal olarak böyle olunca Üçüncü Sinemada kahraman bir millettten olmanın artısını yaşamaz, bu ona üstünlük sağlamaz. Aynı zamanda Üçüncü Sinemada kahramanlar emperyalist düşünceye tüm alanlarda karşı çıkarlar. Bireyler o ulusun özelliklerini yaşatırlar. Solanas Kızgın Fırınlara Saati'nin birinci kısmında Arjantin'deki yeni sömürgeci anlayışı göstermek istemiştir. Solanas'ın ustaca kurgusu gitarıyla bir rock parçası çalan ve Amerikan argosuyla şarkı söyleyen uzun saçlı bir Arjantinli hippinin gösterişli yakın çekimleriyle Arjantin'deki protesto ve karşı çıkma modellerinin bile emperyalistlerin sağladığı modeller olduğunu gösterir (Macbean, 2006, s.174).

Birinci Sinemada kahramanların 'özel' insanlar olduğundan çoğunun da bu özelliğini askeri geçmişlerinden aldığını söylemiştik. Üçüncü Sinemada ise kahramanın özel militarist ya da farklı bir eğitimi yoktur herkes gibi o da normal bir insandır. Kızgın Fırınlara Saati'nde gösterilen Kuzey Vietnam ordusu aslında profesyonel asker olmayan sadece vatanını korumak isteyen kişilerdir. Aynı şekilde Cezayir Savaşı filminde de direnişi organize edenler sıradan insanlardı.

Üçüncü Sinemanın belgeselvari havasında kahramanla çok gerçekçi gözükür aksine Birinci Sinemada kahramanlar gerçek olamayacak kadar iyidir. Her anlamda birer rol modellerdir. Superman gibi örnekler bunun açık birer göstergesidir. Hâlbuki Üçüncü Sinemada örneğin Filistin sinemasındaki karakterler asla mükemmel olmaları gibi bir durum yoktur. Abartılı diliyle bir metafor yaratan İlahi Müdahale filminde dahi bu geçerlidir.

Üçüncü Sinemada kahraman hikâyesin bir kısmında kaybedebilir hatta ölebilir önemli olan ülkünün ölmemesidir. Cezayir Savaşı filminin ortasında o ana kadar filmi getiren karakterler ölmeye başlamışlardır, fakat karakterin ölümü ülküyü öldürmemiştir. Şili Savaşı filminde de Allende'nin ölümü ülkünün bitmesine sebep olmamıştır. Ülkü savaşı yavaşlamıştır fakat tükenmesi mümkün değildir.

Yine Şili Savaşı ve Patricio Guzman'nın diğer belgeseli 'Salvador Allende'den örnek verecek olursak Birinci Sinemada fedakârlık her zaman pozitif bir sonuç içindir Üçüncü Sinemada fedakârlık yapanlar her zaman istediklerine ulaşamayabilirler. Aynı Allende için ama bu durum sinemaya gerçekçilik katarken aynı zamanda da film anlamsız umut vermeye, yalan beyanda bulunmama dikkat eder. Mücadele sert olacaktır. Kahramanlar yok olabilir fakat mücadele yok olmaz. Kızgın Fırınlara Saati'nde birinci bölümün sonunda 5 dakika boyunca gösterilen Che'nin cesedi bu düşüncenin en yoğun olduğu anlardan biridir. Allende'nin ölümü de buna benzer bir tepki doğurmak ve bu türden bir kahramanlık ortaya koymak içindir.

Son olarak Birinci Sinemada kahramanların politik olmaları beklenmez hatta istenmez, Üçüncü sinemada ise aksine kahramanların bir politik bilinci olmalıdır. Üçüncü Sinema politik bir sinemadır. Kahramanların en temel ve vazgeçilmez özelliği budur. Hem politiktirler hem de hayata dair, politikanın üzerinde belirgin bir ideolojileri vardır. Birinci sinema bizlere kahraman sunarken aslında onları son derece politik yapsa da politika anlayışını ahlaka dayandırır ki bu bir aldatmacadır. Üçüncü Sinema da ise kişinin hareketleri onun dünya görüşü, ideolojisi yönlendirir.

KAYNAKÇA

Baldini, Massimo, (2000). “İletişim Tarihi”, Çev: Gül Batuş, İstanbul, Avcıol Basım Yayın.

Clark, Toby, (2011). “Sanat ve Propaganda Kitle Kültür Çağında Politik İmge”, Çev: Esin Hoşcusu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Crouch, Stanley, (2014). “The Admiral and the Duke” (Çevrimiçi): http://www.slate.com/articles/arts/dvdxtras/2006/09/the_admiral_and_the_duke.html

Çoşkun, Esin, (2003). “Dünya Sinemasında Akımlar”, İstanbul, İzdüşüm Yayınları.

Eisenstein, Sergei, (2006) “Sinema Dersleri”, Çev: Engin Ayça, İstanbul, Agora Kitaplığı.

Hobsbawn, Eric, (2006) “Milletler ve Milliyetçilik”, Çev: Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Kazgan, Gülten, (2009) “Küreselleşme ve Ulus Devlet Yeni Ekonomik Düzen”, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Kellner, Douglas, (2011) “Sinema Savaşları Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset”, Çev: Gürol Koca, İstanbul, Metis Yayınları.

Kelly, Megan, (2014) “Frank Capra: Finding His American Identity Through Film” (Çevrimiçi): <http://the-artifice.com/frank-capra-american-identity-film/>

Kerestecioğlu, İnci Özkan, (2009), “Milliyetçilik Uyuyan Güzeli Uyandıran Presten Frankeştayn’ın Canavarına”, 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Lowrey, Annie, (2014), “End The Fed? Actually Maybe Not” (Çevrimiçi): http://www.slate.com/articles/business/moneybox/2011/02/end_the_fed_actually_maybe_not.html.

Macbean, James Roy, (2006) “Sinema ve Devrim”, Çev: Ertan Yılmaz, İstanbul, Kabalcı Kitapevi.

Nowell-Smith, Geoffrey, (2003) “Dünya Sinema Tarihi”, Çev: Ahmet Fethi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

Odabaş, Battal, (2013) “Üçüncü Sinema”, İstanbul, Agora Kitapları, 2013

Öz, Birsen, (2009) “Faşizm Modernitenin Karanlık Yüzü”, 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Peterson, John, (2014) “Gone With The Wind Didn't Give a Damn About Slavery” (Çevrimiçi): <http://www.theguardian.com/film/2013/nov/18/slavery-gone-with-the-wind>.

Ryan, Michael & Keller, Douglas, (2010) “Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası”, Çev: Elif Özsayar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Sparrow, Jeff, (2014) “Eastwooding: Dirty Harry and rightwing populism” (Çevrimiçi): <http://overland.org.au/2012/09/eastwooding-dirty-harry-and-rightwing-populism>.

Teksoy, Rekin, (2005) “Sinema Tarihi”, İstanbul, Oğlak Yayıncılık.

Tınaz Gürmen, Pınar, (2008) “Dünya Sinemasının Ustaları”, Sinema Turkuaz Yayınları.

Trotsky, Leon, (2014) “Fascism What It Is and How To Fight It”, (Çevrimiçi): <https://www.marxists.org/archive/trotsky/works/1944/1944-fas.htm>

Wallerstein, Immanuel, (2009) “Liberalizmden Sonra”, Çev: Erol Öz, İstanbul, Metis yayınları.