T. C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

FAŞİST ESTETİK: LENI RIEFENSTAHL FİLMLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Mustafa Bölükbaşı
2501100604

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Levent Ürer

İstanbul 2012

ABSTRACT

FASCIST AESTHETICS: AN ANALYSIS OF LENI RIEFENSTAHL'S FILMS

Mustafa Bölükbaşı

This MA thesis aims to cover the distinctive characteristics of fascist aesthetics by analyzing notable films directed by Leni Riefenstahl such as *Das blaue Licht* (The Blue Light, 1932), *Der Sieg des Glaubens* (Victory of Faith, 1933), *Triumph des Willens* (Triumph of the Will, 1935), *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht* (Day of Freedom: Our Armed Forces, 1935) and *Olympia* (1938). There are two main arguments of this research: 1-) Politics in fascism is aestheticized through myths, rituals and symbols. Thus, fascism suggests solutions to social conflict on the symbolic level. 2-) Riefenstahl's films can be read as a definition of fascism in terms of aesthetics. Therefore, an analysis of Riefenstahl's films in terms of form and content can serve as a guide to conceptualize "fascist aesthetics" including "Nazi aesthetics". This research consists of three main parts. The first chapter reviews theories of fascism to construct a theoretical basis. The second chapter focuses on the relationship between fascism and aesthetics. This chapter also discusses the existence of Nazi aesthetics. In addition, this chapter includes studies on the cinema of the III. Reich, the development of cinema in Germany and the NSDAP's interventions in the film industry. The final chapter analyzes Riefenstahl's films in detail in terms of form and content. In the conclusion part, the common elements in these films are restated.

ÖNSÖZ

"Faşist Estetik: Leni Riefenstahl Filmleri Üzerine Bir İnceleme" başlıklı bu yüksek lisans tezini hazırlama sürecinde bana duyduğu sonsuz güvenden ve sağladığı akademik özgürlük ortamından dolayı tez danışmanım Doç. Dr. Levent Ürer'e müteşekkirim. Ayrıca ufuk açıcı fikirlerinden ötürü İstanbul Üniversitesi'nin değerli hocası Doç. Dr. Burak Semih Gülboy'a da teşekkür ediyorum. Faşizmle akademik olarak ilgilenmemde büyük katkısı olan Kırklareli Üniversitesi'nden Prof. Dr. Besim Fatih Dellaloğlu'na da teşekkürlerimi sunuyorum. Marmara Üniversitesinden Prof. Dr. Ayşe Durakbaşa ve Dr. Funda Karapehlivan'a ilgilerinden ötürü minnettarım. Sevgili Tanıl Bora'ya ve Ankara Üniversitesi'nden Prof. Dr. Aykut Çelebi'ye değerli eleştirilerinden ve sağladıkları kaynaklardan dolayı müteşekkirim. Ayrıca birlikte mesai arkadaşlığı yaptığımız ve tez hakkındaki görüşleriyle ufkumu açan Ege Üniversitesi'nden Yrd. Doç. Dr. Yahya Kemal Taştan ve Kırıkkale Üniversitesi'nden Yrd. Doç. Dr. Oğuz Öçal'a katkılarından dolayı teşekkür ediyorum. Muş Üniversitesi'nden meslektaşım ve değerli dostum Araş. Gör. Abdülsamet Çelikçi'ye tezin her aşamasında verdiği destekten dolayı teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca sevgili Nilay Başar'a tez konusunda bitmek bilmeyen sohbetlerimiz ve gösterdiği sonsuz sabırdan dolayı müteşekkirim. Galatasaray Üniversitesi'nden Elif Yalçın'a, Erciyes Üniversitesi'nden Araş. Gör. Haris Dündar'a da ayrı ayrı teşekkür ederim. Ayrıca bu çalışmada emeği olan ve isimlerini şu anda anamadığım bütün dostlarıma da teşekkür etmek isterim.

Burada Marmara Üniversitesi'nden Dr. Sanem Güvenç Salgırlı'ya ayrı bir teşekkür etmem gerekiyor. Eleştirileri ile her zaman ufkumu açan, yolumu aydınlatan sevgili hocama teşekkürlerimi sunuyorum. O olmasaydı bu çalışma bu hale gelemezdi.

Son teşekkür aileme. Sevgili kardeşlerim Yunus, Beyza, Hasan ve değerli annem Hatice. Gösterdikleri sabır ve destekten dolayı en büyük teşekkürü onlar hak ediyor. Ve son olarak merhum babam Mehmet Bölükbaşı'ya sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Onlar olmasaydı bu çalışma asla tamamlanamazdı.

İÇİNDEKİLER

Öz ..... *iii*

Abstract ..... *iv*

Önsöz ..... *v*

İçindekiler ..... *vi*

Kısaltmalar ..... *viii*

Tablo Listesi ..... *ix*

Filmlerin Künye Listesi ..... *x*

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM: Faşizm Üzerine Yapılmış Teorik Çözümlemelerin Genel Bir Değerlendirmesi 9

1.1. Faşizmi Tanımlama Sorunu ve Bazı Öneriler 9

1.2. Faşizm Teorileri 14

1.2.1. Bonapartist Yaklaşım 15

1.2.2. Marksist Yaklaşım 16

1.2.3. Psikolojik Yaklaşım 20

1.2.4. Totaliteryanist Yaklaşım 21

1.2.5. Partikularist Yaklaşım 24

1.2.6. Eleştirel Yaklaşım/Frankfurt Okulu 26

1.2.7. Kültürelci Yaklaşım 27

1.2.8. *Generic* (Türdeş) Yaklaşım 30

1.2.9. Postyapısalcı Yaklaşım 34

İKİNCİ BÖLÜM: Faşizm ve Estetik Arasındaki İlişkinin Doğası, "Nazi Estetiği" Tartışmaları ve III. Reich Sineması 37

2.1. Faşizm ve Estetiğin Birleşmesi: "Büyüsü Bozulmuş" Dünyada "Politikanın Estetikleştirilmesi" Yoluyla Öznenin Bütünlüğünü Gerçekleştirmek 37

2.2. III. Reich'ta "Nazi Estetiği" Tartışmaları 40

2.3. III. Reich Sinemasına İlişkin Çalışmalar ve Propaganda – Sanat Tartışması 45

2.4. III. Reich'tan Önce Alman Film Endüstrisinin Genel Durumu 51

2.5. III. Reich'ta Alman Film Endüstrisi ve NSDAP'nin Alman Film Endüstrisine Müdahalesi 54

2.6. Doğrudan Propaganda: Wochenschau ve Kulturfilm 58

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: Leni Riefenstahl'ın Çekmiş Olduğu Filmlerin Biçim ve İçerik Açısından Analizi 62

3.1. Das blaue Licht (Mavi Işık, 1932) 63

3.2. Der Sieg des Glaubens (İnancın Zaferi, 1933) 71

3.3. Triumph des Willens (İradenin Zaferi, 1935) 80

3.4. Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht (Özgürlük Günü: Silahlı Kuvvetlerimiz, 1935) 90

3.5. Olympia (Olimpiya, 1938) 94

SONUÇ 98

Filmlerin Künyesi 104

Resimler 107

Kaynakça 158

Özgeçmiş 168

KISALTMALAR

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

a. e.: Aynı eser

a.g.e.: Adı geçen eser

a.y.: Aynı yer

Bkz.: Bakınız

Çev.: Çeviren

Ed.: Editör

FKB: **Filmkreditbank** (Film Kredi Bankası)

KPD: **Kommunistische Partei Deutschlands** (Almanya Komünist Partisi)

NSDAP: **Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei** (Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi)

RDA: **Reichsarbeitsdienst** (Emek Servisi)

RdbK: **Reichskammer der bildenden Künste** (Güzel Sanatlar Odası)

RFK: **Reichsfilmkammer** (Film Odası)

RKK: **Reichskulturkammer** (Kültür Odası)

RM: **Reichsmark**

RMVP: **Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda** (Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı)

s.: Sayfa

SA: **Sturmabteilung** (Hücum Birliği)

SS: **Schutzstaffel** (Koruma Bölüğü)

Ufa: **Universum Film Aktiengesellschaft**

Ufi: **Ufa-Film GmbH**

vb.: Ve benzeri

vd.: Ve diğerleri

TABLO LİSTESİ

Tablo I: Yıllara Göre Almanya'daki Toplam Sinema Salonu Sayısı 51
Tablo II: 1933 Yılı Verilerine Göre Almanya'daki Sınıfsal Yapı 87

FİLMLERİN KÜNYE LİSTESİ

Das blaue Licht 104
Der Sieg des Glaubens 104
Triumph des Willens 105
Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht 105
Olympia 106

GİRİŞ

"FAŞİST ESTETİK: LENI RIEFENSTAHL FİLMLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME" başlığını taşıyan bu tez Alman yönetmen Leni Riefenstahl'ın çekmiş olduğu filmler üzerinden bir "faşist estetik" incelemesi yapmayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla tez mekansal olarak Almanya ve dönemsel olarak da genel olarak III. Reich[1] yani 1933-1945 yılları ile sınırlandırılmıştır. Bu tez, Riefenstahl'ın çekmiş olduğu *Das blaue Licht* (Mavi Işık, 1932), *Der Sieg des Glaubens* (İnancın Zaferi, 1933), *Triumph des Willens* (İradenin Zaferi, 1935), *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht* (Özgürlük Günü: Silahlı Kuvvetlerimiz, 1935) ve *Olympia*[2] (Olimpiya, 1938) filmlerinin[3] biçim ve içerik açısından bir analizini yaparak, faşist estetiğin belirleyici niteliklerine ulaşmayı hedeflemektedir. Çekimlerine II. Dünya Savaşı yıllarında başlanan ancak tamamlanması 1954 yılını bulan *Tiefland* (Ova, 1954) filminin incelemenin dışında tutulmasının temel sebebi II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan kırılmadır. Bu kırılma çok genel anlamda faşizmin yıkıcı etkileri karşısında "meşruluğunu" yitirmesi ve bu sebeple III. Reich'ta eser vermiş sanatçıların pek çoğunun – resmi ya da *de facto* baskı ve engellemelerin de etkisiyle – eser vermemeleri, kendilerini Nasyonal Sosyalizm ile ilişkilendirecek eserlerden kaçınmaları ya da kendilerini "temize çıkaracak" nitelikte eserlere yönelmeleri ile açıklanabilir. Bu durum göz önüne alınarak *Tiefland* (Ova, 1954) filmine metodolojik sorunlara yol açabileceği gerekçesiyle araştırmada yer verilmemiştir. Buna karşın III. Reich'ta çekilmemiş olmasına rağmen Weimar dönemi[4] sineması ile belirli öğeleri paylaştığı ve henüz Naziler iktidara gelmemiş olmakla birlikte faşist estetik hakkında ipuçları verebileceği gerekçesiyle *Das blaue Licht* filmi analize

[1] Kutsal Roma Germen İmparatorluğu *I. Reich*, Alman Birliğinin kurulmasından (1871) Versailles Antlaşması'na (1919) kadar olan dönem *II. Reich* ve NSDAP'nin iktidarda olduğu 1933-45 dönemi ise *III. Reich* olarak anılmaktadır.

[2] Antik Yunan'da Olimpiyat Oyunları'nın yapıldığı yerin adı.

[3] Bundan sonra tez boyunca burada bahsedilen beş filmin sadece Almanca orijinal isimleri kullanılacaktır.

[4] 1919-1933 yılları arasındaki dönem Almanya tarihinde Weimar Cumhuriyeti olarak adlandırılmaktadır. Adını Meclisin toplandığı kent olan Weimar'dan alan bu cumhuriyet ilk Alman demokrasisi olarak kabul edilmektedir. Ulusal seçimlerden SPD (**Sozialdemokratische Partei Deutschlands** – Alman Sosyal Demokrat Parti) birinci parti olarak ayrılmış ve Friedrich Ebert ilk cumhurbaşkanı seçilmiştir. Anayasa ise 11 Ağustos 1919'da onaylanmıştır.

dahil edilmiştir. Buradaki temel gerekçe Nazi iktidarıyla politik bir kırılma yaşanmakla birlikte kültürel, ideolojik ya da toplumsal boyutta bazı sürekliliklerin devam ettiğinin düşünülmesidir. Dolayısıyla Nazi iktidarından önce de Riefenstahl'ın faşizmle ilişkilendirilebilecek bir estetik anlayışa sahip olduğu iddia edilmektedir.

Tezin bölümlerine geçmeden önce bazı noktaların açıklığa kavuşturulması metodolojik açıdan önemli gözükmektedir. Öncelikle bu tezde faşizm ile İtalyan Faşizmi'nin kastedilmediği belirtilmelidir. Dolayısıyla bu çalışmada "faşizm" kelimesi iki savaş arası dönemde İtalya'daki rejimi/hareketi spesifik olarak işaret etmemekte, başka pek çok hareketle birlikte Nasyonal Sosyalizm'in de içerisine dahil olduğu daha genel bir kategori olarak kullanılmaktadır.[5] Nazizmi faşizmin bir biçimi[6] olarak gören bu araştırma temel olarak Nazi estetiğinin Riefenstahl filmlerindeki yansımaları ile ilgilenmektedir. Dolayısıyla tezin ilerleyen sayfalarında da görüleceği üzere faşizm ve Nazizm birbirini ikame edecek biçimde kullanılmakla birlikte, faşizm ile esas olarak Nazizm kastedilmektedir. Bununla ilişkili olarak "faşist estetik" kavramı ile spesifik olarak İtalyan Faşizmi'nin estetik anlayışına işaret edilmemekte daha ziyade bu kavram Nazi estetiğini de içeren genel bir kategori olarak ele alınmaktadır. Bu yüzden Marinetti üzerinden kısmen fütürizme[7] göndermeler yapılmış olsa da bu tezin genel bir faşist estetik kavramsallaştırması çabasına girişmediği belirtilmelidir. Benzer biçimde araştırmanın mimari, resim, heykel gibi sanat dallarına da yansıyan genel bir Nasyonal Sosyalist estetik tanımı yapma amacını da taşımadığı, bundan ziyade spesifik olarak Riefenstahl filmleri üzerine eğildiği vurgulanmalıdır. Bu durum yukarıda bahsedilenleri dışlamasa da tezin odak noktasının Riefenstahl filmleri olduğuna dikkat edilmelidir. Dolayısıyla

[5] Bu ayrım akademik çalışmalarda faşizmin başındaki "f" harfinin büyük ya da küçük yazılması ile gerçekleştirilmektedir. Büyük "F" ile yazıldığında (*Faşizm*) spesifik olarak İtalya işaret edilirken, küçük "f" ile yazıldığında (*faşizm*) daha genel bir kategori kastedilmektedir. Bkz. Constantin Iordachi, "Comparative Fascist Studies: An Introduction", **Comparative Fascist Studies: New Perspectives**, Ed. Constantin Iordachi, London and New York, Routledge, 2010, s. 3-4.

[6] Örs de aralarındaki farkları kabul etmekle birlikte Nazizmi faşizmin bir versiyonu olarak görmektedir. Bkz. H. Birsen Örs, "Faşizm: Modernitenin Karanlık Yüzü", **19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler**, Ed. H. Birsen Örs, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010, s. 481.

[7] Yirminci yüzyılın başında Filippo Tommaso Marinetti'nin öncülüğünde İtalya'da başlayan sanat akımıdır. Teknolojiyi ve savaşı yücelten bu akım geçmişin sanat ve kültür mirasını radikal bir biçimde reddetmektedir.

bu tez faşist estetiğin çeşitli boyutlarına bir şekilde değinmekle birlikte esas itibariyle Riefenstahl ve Nasyonal Sosyalizm arasındaki estetik ilişkiye odaklanmaktadır.

Buna ek olarak bu tezin doğrudan bir faşizm incelemesi yapma amacında olmadığı da belirtilmelidir. Araştırmada faşizm teorilerinin değerlendirilmesinin sebebi doğrudan bir faşizm analizi yapmak değildir. Bu teorilere yer verilmesinin sebebi faşizmin kuramsal incelemelerinin Riefenstahl filmlerine ışık tutabileceğinin düşünülmesidir. Çünkü denilebilir ki Riefenstahl, çektiği filmler aracılığıyla bir anlamda faşizmi estetik üzerinden tarif etmektedir. Bunun yanında bu tezin faşizmin reel politiğiyle özel olarak ilgilenmediği, daha ziyade ideolojik doğasını anlamaya çalıştığı belirtilmelidir. Dolayısıyla teorik açıdan faşizmin hangi şekillerde ele alındığı ve Riefenstahl filmlerinde faşist ideolojinin hangi öğelerinin nasıl yer aldığı açıklanmaya çalışılmıştır.

Buna ilişkin olarak bu tez, faşizm ve estetik arasında nasıl bir ilişki kurulabileceğine odaklanmaktadır. Başka bir ifadeyle araştırma, politik olan ile estetik olanın faşizmde nasıl bir araya getirildiği sorusunu cevaplandırmaya çalışmaktadır. Böylelikle faşist kültür ya da faşist estetiğin bir *contradictio in adjecto* yani çelişkili olarak görülemeyeceği sonucuna varılmaktadır. Faşist ideolojiyi içeren bir sanat eserinin estetik olabileceğini düşünen bu tez, bu estetiğin niteliklerinin ne olduğunu tartışmaya açmaktadır. Dolayısıyla faşist estetik tabiri *oksimoron* durmamakla birlikte faşizmin estetiğinin tamamıyla *sui generis* olduğu da düşünülmemektedir. Bunu söylemekle birlikte yine de bir sanat ürününün "faşist estetik" öğelerini barındırıp barındırmadığı kolay bir şekilde cevaplandırılacak bir soru değildir.

Bunun yanında tezdeki bazı ayrımların belirtilmesi, araştırmanın daha iyi anlaşılması adına önemli gözükmektedir. Tezde "Nazi Sineması" yerine "III. Reich Sineması" tabiri kullanılmaktadır. Çünkü Nazi Sineması diye ifade edebileceğimiz kendine özgü bir sinemanın mevcut olmadığı belirtilmelidir. Bunun yerine dönemsel ve mekansal sınırlamayı belirtmek için III. Reich dönemindeki Alman sineması biçimindeki bir ifade daha uygun durmaktadır. Bunun temel sebebi Nazi Sineması şeklindeki bir kullanımın III. Reich'taki Alman filmlerinin tamamını Nazizm ile ilişkilendirmek anlamına gelmesidir. Bu yanıltıcı bakış açısının etkisiyle uzun süre boyunca Nazi dönemi Alman sineması denilince akla hep propaganda filmleri

gelmiştir. Bu yüzden III. Reich'ta çekilen örneğin korku, komedi gibi tür filmleri ya da dönemin popüler sineması göz ardı edilmiştir. Ancak yakın dönem çalışmalarda bu durum sorgulanmaktadır.[8]

Bu noktada bahsedilmesi gereken önemli bir konu daha ortaya çıkmaktadır. Araştırmada NSDAP'nin (**Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei** – Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi) kültür ve özellikle **Filmwelt** (Sinema Dünyası) üzerinde belirli bir kontrol oluşturmayı hedefleyen uygulamalarına yer verilmiş olmakla birlikte, tezin temel amacının bu baskının boyutunu ortaya sermek olmadığı ifade edilmelidir. Öncelikle bu baskının boyutunun biraz abartılarak gerçekte olduğundan fazla gösterildiği ve iktidarın toplumsal yaşamı bütün yönleriyle kontrol altında tuttuğu yönünde hatalı bir düşüncenin oluşmasına yol açtığı belirtilmelidir. Buna ek olarak bu baskının arkasındaki ekonomik kaygılar göz ardı edilmekte ve sadece ideolojik bir doktrinasyon amacı taşıdığı düşünülmektedir. Halbuki Nazi iktidarının film endüstrisi üzerindeki kontrolünün önemli bir sebebi film üretim sürecini ekonomik anlamda daha rasyonel hale getirmektir. Bunun yanında ideolojik olarak iktidarla uyuşmasa bile film üreticilerinin ne kadarının bu baskıdan şikayetçi olduğu şüpheli gözükmektedir.[9] Dolayısıyla bu araştırmada önemli bulunan nokta baskının boyutunun niceliği, yani az ya da çok olması değil, Riefenstahl filmlerinde bu ideolojinin nüvelerinin nasıl yer aldığıdır. Bu tez sıkça yapıldığı gibi III. Reich'taki sinemanın ekonomi politiği üzerine eğilmek yerine seçilmiş filmlerin bireysel olarak biçim ve içerik analizini yapmaya çalışmaktadır.[10] Bu durum dönemin tarihsel şartlarının göz ardı edildiği anlamına gelmemelidir. Eleştirel bir perspektif geliştirme çabasındaki bu çalışma Riefenstahl filmlerini estetik, toplumsal, politik ve ekonomik pratikler bağlamında çözümlemektedir.

Bunun yanında III. Reich Sineması üzerine yapılmış her araştırma gibi bu tezin de "propaganda filmi" konusunda bazı değerlendirmelerde bulunması kaçınılmaz gözükmektedir. Öncelikle belirtilmelidir ki bu dönem filmlerinin tamamının – az ya

[8] III. Reich dönemi Alman popüler sineması üzerine bir inceleme için bkz. Sabine Hake, **Popular Cinema of the Third Reich**, Austin, University of Texas Press, 2001.
[9] Bkz. Alan E. Steinweis, **Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts**, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1993.
[10] Sinemanın ekonomi politiğini ele alan çalışmalar ile filmlerin metin analizini yapan çalışmalar arasındaki gerilime ilişkin olarak bkz. Andrew Higson, "The Concept of National Cinema", **Film and Nationalism**, Ed. Alan Williams, New Brunswick NJ, Rutgers University Press, 2002, s. 52-67.

da çok – propaganda içerdiği yönünde güçlü bir görüş vardır.[11] Bununla birlikte "propaganda olma" ölçütünün neye göre belirlendiği çok açık durmamaktadır. Örneğin bu dönem filmlerine ilişkin çalışmalarda politik film, ideolojik film ya da propaganda filmi arasında genellikle bir ayrım yapılmamaktadır. Bu durum metodolojik açıdan ciddi bir sorun yaratmaktadır. Çünkü her filmin belirli bir ideolojik bakış açısına sahip olduğunu düşünürsek, bir film Nazi ideolojisini içerdiğinde propaganda olduğu, muhafazakar ya da liberal bir bakış açısıyla şekillendiğinde ise propaganda olmadığı yönünde bir sonuç mu çıkarmalıyız? Örneğin bunu tiyatro üzerinden ele alırsak, Brecht'in eserlerini nasıl tanımlayacağız? Aslında bir filmi propaganda kategorisine almak, bazı durumlar dışında (örneğin filmin bir parti tarafından finanse edilmesi gibi) çok kolay gözükmemektedir. Ya da tam tersini savunmak da mümkündür: Her film bir anlamda propaganda filmidir çünkü bizi belirli bir şekilde düşünmeye teşvik eder. Bu tez, aralarında farklar olabileceğini kabul etmekle birlikte diğer pek çok çalışma gibi politik, ideolojik ya da propaganda filmi arasında bir ayrım yapmaya çalışmamaktadır. Fakat bu çalışmanın farkı, bu tarz filmlere doğrudan "estetik açıdan düşük seviyeli" biçiminde bir ön kabulle yaklaşmamasıdır.

Bununla ilişkili olarak propaganda-sanat ya da propaganda-belgesel film dikotomisinin de sorunlu olduğunu ifade etmek gerekmektedir. Çünkü özellikle Riefenstahl filmleri söz konusu olduğunda bu ayrımın muğlak bir hal aldığı belirtilmelidir. Riefenstahl filmleri için propaganda ya da sanat/belgesel film şeklinde bir ayrım yapmamız zor gözükmektedir. Daha ziyade onun filmleri hem propaganda hem de sanat olarak ele alınmalıdır. Yani Riefenstahl filmlerinin Nazi ideolojisinin propagandasını içermesi, aynı zamanda estetik olmadığı anlamına gelmemelidir. Esas itibariyle propagandanın sanattan ayrıldığı yönündeki yargı, bir anlamda kötü sanat-iyi sanat ayrımını kendisine esas alır ve bu da en temelinde sanatı burjuva sanat anlayışı üzerinden okuyan, sanatın her durumda özerkliğine vurgu yapan, patronajı dışlayan bir sanatın sanat olduğu ve onun estetikliğinin başat olduğu düşüncesinden gelmektedir. Bu yüzden Riefenstahl'ın patronaj ilişkisi içerisinde ortaya çıkardığı ürünler "iyi sanat" kategorisine alınmamaktadır. Halbuki Riefenstahl

[11] Bkz. Erwin Leiser**, Nazi Cinema**, Trans. Gertrud Mander, London, Secker and Warburg, 1974.

filmlerinin bu kadar dikkat çekici olmasının belki de en önemli sebebi onun propagandayı olabilecek en estetik biçime dönüştürmüş olmasıdır.

Bu noktada çok temel bir soru gündeme gelmektedir: Estetik olarak güzel olan ahlaki açıdan kötü olabilir mi? Ya da tersten sorarsak ahlaki olarak iyi olan, estetik açıdan da güzel mi olmak durumundadır? Bu soruların kolay cevapları olmadığı açıktır ancak Riefenstahl filmleri üzerine yapılan tartışmalar için anahtar nitelikte olduğu ifade edilmelidir. Çünkü Ortaçağ sanatından bu yana kötülük hep çirkinlikle, buna karşılık iyilik ise hep güzellik ile temsil edilmiştir. Bunun en bilinen örnekleri şeytan ve melek tasvirleridir. Bunu güncel sanat bağlamında düşündüğümüzde sinemada iyi karakterlerin fiziksel olarak da güzel, kötü karakterlerin ise fiziksel bakımdan da çirkin olduğunu görürüz.[12] Bununla birlikte Riefenstahl'ın parti belgesellerinin bu ilişkiyi sorgulamamıza yol açtığı belirtilebilir. Çünkü faşizmin en azından içerdiği ırkçı boyut sebebiyle ahlaki bakımdan kötü olduğunu ve Riefenstahl'ın filmleri aracılığıyla faşizmi estetik düzeyde tanımladığını kabul edersek, filmlerinin ışığın değişik biçimlerde kullanımı ve kamera açılarının zenginliği bakımından estetik güzelliği ortadayken nasıl bir değerlendirmede bulunabileceğimiz oldukça tartışmalı durmaktadır. Tam da bu yüzden, tüm yaşamı boyunca sadece 7 film çekmiş olmasına karşın Riefenstahl'ın sinema tarihinin en çok tartışma yaratan yönetmenlerinden birisi olduğu ifade edilmelidir.

Üzerinde durulması gereken bir başka konu kavramlara yüklenen anlamların zamansallık bağlamında ele alınma zorunluluğudur. Örneğin faşizme bugünden bakarak yaklaşıldığından, onun kendi dönemi içerisindeki meşruluğu ve popülerliği göz ardı edilmektedir. Benzer bir şekilde propaganda kavramı sanki propagandaya bugün ve II. Dünya Savaşı öncesinde yüklenen anlam aynıymış gibi ele alınmaktadır. Halbuki propaganda III. Reich'ta bir halkla ilişkiler (*public relations*) faaliyeti gibi görülmektedir. Savaş zamanında ise propaganda diğer pek çok ülkede olduğu gibi Almanya'da da savaşın bir parçası/uzantısı olarak değerlendirilmiştir. Bu yüzden faşizmin içeriden bir analizi yapılmak isteniyorsa bu anakronik yorumlardan kaçınmak gerekmektedir.

[12] Güzellik ve çirkinlik kavramları üzerine tarihsel bir inceleme için bkz. Umberto Eco, **Güzelliğin Tarihi**, Çev. Ali Cevat Akkoyunlu, İstanbul, Doğan Kitap, 2006 ve Umberto Eco, **Çirkinliğin Tarihi**, Çev. Anaca Uysal vd., İstanbul, Doğan Kitap, 2009.

Bu tezin temel sorusu faşist estetiğin nasıl tanımlanacağıdır. Faşist estetiği ne belirlemektedir? Bu konuda iktidarın nasıl bir etkisi olmuştur? 1933 yılı ile birlikte estetik anlayışta kesin bir kopuş yaşanmış mıdır? Bu tez bu soruların yanıtını Riefenstahl filmleri üzerine yapılan bir inceleme ile vermeye çalışmaktadır. Bu araştırmanın 2 temel tezi vardır:

1-) Faşizmde politika mit, ritüel ve semboller yoluyla estetikleştirilmektedir. Dolayısıyla faşizm toplumsal çatışmayı sembolik düzeyde çözüme kavuşturmaya çalışmaktadır.

2-) Riefenstahl filmleri, faşizmin estetik üzerinden tanımlanması olarak okunabilir. Bu yüzden Riefenstahl'ın çekmiş olduğu filmlerin içerik ve biçim açısından analizi Nazi estetiğini de içeren bir "faşist estetik" kavramsallaştırması için yol gösterici niteliktedir.

Bu tez üç temel bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde teorik bir altyapı meydana getirmek adına faşizm teorilerine yer verilmiştir. Bu teorilerin analitik olarak karşılaştırılabilmesi için belirli bir sınıflandırmaya gidilmiştir. Buna göre faşizm teorileri Bonapartist, Marksist, Eleştirel, Psikolojik, Totaliteryanist, Partikularist, Kültürelci, *Generic* (Türdeş) ve Postyapısalcı yaklaşımlar olarak tasnif edilmiştir. Bu bölümde ayrıca faşizmi anlamak konusunda dikkat edilmesi gereken noktalara da değinilmiştir. İkinci bölüm faşizm ve estetik arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Bu bölümde ayrıca bir "Nazi Estetiği"nin söz konusu olup olamayacağı tartışılmıştır. Bunun yanında bu bölüm III. Reich sinemasına ilişkin yapılmış çalışmaları, sinemanın Almanya'daki gelişimini ve NSDAP'nin film endüstrisine yönelik müdahalelerini de kapsamaktadır. Bu bölüm niceliksel verilerle de desteklendiğinden okuyucular dönemin Alman film endüstrisine ilişkin genel değerlendirmelere de ulaşabileceklerdir. Üçüncü bölümde ise Riefenstahl filmlerinin biçim ve içerik açısından detaylı bir analizi yapılmıştır. Sonuç kısmında bu filmlerde olduğu düşünülen ortak öğelere yer verilmiştir.

Araştırma kapsamında mümkün olduğunca geniş bir literatür kullanılmaya çalışılmıştır. Bu konuda Türkçe literatürde akademik düzeyde neredeyse hiç çalışma

olmaması[13] ve filmlere ulaşma sıkıntısı araştırmanın zorluklarını oluşturmaktadır. Bu çalışmanın en büyük dileği Türkiye'deki "faşist estetik" tartışmalarını harekete geçirme olasılığıdır. Bu tezde konuyla ilişkili olarak başta Riefenstahl'ın otobiyografisi olmak üzere muhtelif sayıda birincil ve ikincil kaynak kullanılmış, Weimar ve III. Reich sineması genel olarak gözden geçirilmiş ayrıca Riefenstahl'ın çekmiş olduğu beş film detaylı bir analize tabi tutulmuştur. Bu ciddi çabaya rağmen çalışma olası eksikliklerine karşı okuyucunun iyi niyetine sığınmaktadır.

[13] Reklam fotoğrafları üzerinden bir faşist estetik analizi için bkz. Meltem Koban, "Reklam Fotoğraflarında Göstergeler ve Faşist Estetik", İstanbul, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2009. Nazi resim sanatı üzerine yapılan bir çalışma için bkz. Eralp Osman Erden, "Nasyonal Sosyalizmin Alman Sanatına Yansıması", İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Yüksek Lisans Tezi, 2004.

BİRİNCİ BÖLÜM
FAŞİZM ÜZERİNE YAPILMIŞ TEORİK ÇÖZÜMLEMELERİN GENEL BİR DEĞERLENDİRMESİ

1.1. Faşizmi Tanımlama Sorunu ve Bazı Öneriler

Faşizme değinen her çalışmanın pek çok zorlukla yüzleşmek zorunda kaldığı belirtilmelidir. Bu zorlukların başında faşizmin tarihsel örneklerinin homojen bir bütün oluşturmaması gösterilebilir. Öte yandan bu durum demokratik ve komünist rejimler için de geçerli olduğundan faşizme özgü kabul edilmemelidir. Bu yüzden nasıl ki aralarında pek çok fark bulunmasına rağmen bazı ortak niteliklerinden ötürü komünist (ya da demokratik) rejimler/hareketler aynı başlık altında toplanabiliyorsa, faşist rejimleri/hareketleri de genel bir kategori altında ele almak uygun gözükmektedir. Dolayısıyla aralarında "ırkçılığın şiddeti", "ideolojik yelpazedeki konum" ve "devlet örgütlenmesi" gibi konularda birtakım farklar olabileceğini kabul etmekle birlikte Nazizmi faşizmin bir biçimi olarak görmek makul durmaktadır. Nasyonal Sosyalist hareketin diğer faşist hareketler içerisindeki önemi ise Hosbawm'un belirtiği gibi faşizmi yaygınlaştırmasıdır. Örneğin İtalya dışında bütün faşist hareketler 1933'ten sonra kurulmuştur.[1]

Faşizmin tarihsel örneklerinin homojen bir bütün oluşturmamasının yanında faşizm çalışmalarıyla ilgili önemli bir başka sorun da faşizmin bir ideoloji olarak tanımlanıp tanımlanamayacağıdır. Bunun bir nedeni olarak faşizmin örneğin Marksizm kadar sistematik ve analitik bir biçimde oluşturulmuş tutarlı bir yapıya sahip olmaması gösterilebilir. Buna karşın "birey doğası, tarihsel süreç ve ideal sosyo-politik yapıya" ilişkin tasarılar geliştirmiş olması faşizmin bir ideoloji olarak tanımlanmasına imkan vermektedir.[2] Dolayısıyla faşizmin, liberalizm ya da

[1] Eric Hobsbawm, **Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1991: Aşırılıklar Çağı,** Çev. Yavuz Alogan, İstanbul, Everest Yayınları, 2011, s. 154.
[2] Roger Eatwell, "Introduction: What Are Political Ideologies?", **Contemporary Political Ideologies**, Ed. Roger Eatwell, Anthony Wright, London and New York, Continuum, 1999, s. 14.

sosyalizm gibi modern bir ideoloji olduğu ifade edilmelidir. Üstelik liberalizm ve sosyalizm toplumsal çatışmayı *a priori* kabul edereken (sadece bunun düzenlenmesine ilişkin farklı görüşler ileri sürmektedirler) faşizm toplumsal çatışmayı kesin bir biçimde yok etmeyi amaçladığından "orijinal bir ideolojidir".[3] Başka bir deyişle faşizm, liberalizm ve sosyalizmden ayrı bir dil kullanmakta ve onların baktığı çerçevenin dışına çıkmaktadır.

Bunun yanında tarihsel sonuçları itibariyle faşizmin yargılanması "meşru" bir ideoloji olarak kabul edilmesinin önündeki en önemli engel olarak gözükmektedir. Günümüzde bir kişinin kendisini açıkça faşist ilan etmesi pek düşünülemez.[4] Faşist sıfatı artık daha ziyade propaganda yoluyla politik muhalifleri (özellikle milliyetçi sağı) itibarsızlaştırma amacıyla kullanıldığından tümüyle pejoratif bir içerik kazanmıştır. Dolayısıyla sürekli birileri faşist damgası yemektedir ancak pek az kişi bunu taşımaktan memnuniyet duymaktadır. Oysa sosyalizm ya da liberalizm gibi ideolojilerde böyle bir durum söz konusu değildir.

Faşizm çalışmalarıyla ilgili bir diğer sorun faşist ideolojinin doğasına ilişkin bazı önyargılardır. Faşizmin tutarsız ve irrasyonel bir ideoloji olduğu görüşü oldukça yaygındır.[5] Buradan yola çıkarak Neumann, III. Reich'ta ("en rasyonel mesleği icra eden kişiler olarak") mühendislerin konumunun ("irrasyonel bir ideolojiye dayanan") Naz iktidarı ile tam bir çelişki yarattığını ileri sürmüştür.[6] Ancak faşizmin tutarsız ve irrasyonel bir ideoloji olduğu ön kabulü faşizmin içsel mantığını, işlevini ve en önemlisi kitlesel desteğini anlamak konusunda bir engel yaratmaktadır. Berezin'e göre faşist rejimler gayri-rasyonel bir politikaya dayanmakla birlikte irrasyonel değildir. Çünkü sembol ve ritüellerin anlaşılır olabilmesi için çok dikkatli bir

---

[3] Zeev Sternhell, "Fascism: Reflections on the Fate of Ideas in Twentieth-Century History", **Reassessing Political Ideologies**, Ed. Michael Freeden, Londra, Routledge, 2001, s. 103'ten aktaran Örs, **a. g. e.**, s. 491.

[4] Faşist olduklarını açıkça beyan eden Neo-Naziler gibi gruplar örnek gösterilerek bu görüşe karşı çıkılabilir. Ancak bu tarz gruplar marjinaldir ve pek çok ülkede yasadışı kabul edilmektedir.

[5] Stanley G. Payne, "Fascism: A Working Definition", **Comparative Fascist Studies: New Perspectives**, Ed. Constantin Iordachi, London and New York, Routledge, 2010, s. 95-112; Roger Eatwell, "Fascism", **Contemporary Political Ideologies**, Ed. Roger Eatwell, Anthony Wright, London and New York, Continuum, 1999, s. 180-205.

[6] Franz L. Neumann, **Behemoth: The Structure and Practice of National Socialism**, New York, Oxford University Press, 1944, s. 471-472.

rasyonel hesaplama yapmak gerekmektedir.[7] Üstelik rasyonalitenin bizatihi kendisini sorguladığımız zaman faşizmin irrasyonel bir ideoloji olduğu yönündeki iddiaların geçerliliği iyice sarsılmaktadır. Woodley'in belirttiği gibi bir şeyin rasyonel olup olmaması rasyonellik kriterlerinin ne olduğuna bağlıdır.[8] Eğer rasyonellik kriterlerimiz bilimsel (pozitivist) gelişme, seçimlerin genişlemesi ve bireyleşme ise faşizmi irrasyonel olarak tanımlamamız mümkün olabilir. Ancak eğer rasyonellik kriterimizi psikolojik ve duygusal gelişme olarak belirlersek, o zaman hangi ideolojinin rasyonel, hangisinin irrasyonel olduğu son derece karmaşık bir hal almaya başlar. Bunun yanında "faşizmin irrasyonel olduğu savı" faşizme destek veren insanları baskı ve manipülasyonla "akılları askıya" alınmış pasif bireyler olarak görme tehlikesini doğurmaktadır. Oysa Sontag'ın belirttiği gibi Nazizm destekçileri için çok daha fazla bir anlamı, "bir idealler bütününü" temsil etmektedir.[9]

Bunun yanında faşizmin içerisinde karşıtlıkları barındıran, çelişkileri olan bir ideoloji olduğu doğrudur. Lepsius'un da belirttiği gibi faşizmin Alman versiyonu olan Nazizmin adında bile bir çelişki söz konusudur. "Nasyonalizm" ve "Sosyalizm" gibi ayrı ayrı ele alındığında birbiriyle çelişen ancak bir sentez yapıldığında her iki kavramı da aşan bir kavram türetilmiştir.[10] Ancak bu durum faşizmin irrasyonel ya da tutarsız olduğu anlamına gelmemelidir. Faşizmi çelişkili kılan anti-kapitalist bir retorik benimsemesine karşın kapitalist sınıfın çıkarlarını koruması, devrimci bir söylemi olmasına karşın mevcut mülkiyet ilişkilerini muhafaza etmesi, Antik Yunan'daki estetik anlayışı idealize etmesine karşın modernleşme sürecine hız vermesi, demokrasi karşıtı elitist bir bakış açısı geliştirmesine karşın kitlesel bir destek almasıdır. Woodley de bu çelişkiye değinmektedir. Faşizm bir taraftan özel mülkiyetin korunması ve anti-feminizm gibi muhafazakar öğeler taşımakta diğer taraftan ise modernliğin dayandığı "kültürel üretimin deotonomlaşması ve gücün

---

[7] Mabel Berezin, **Making the Fascist Self: The Political Culture of Interwar Italy**, Ithaca NY, Cornell University Press, 1997, s. 35.
[8] Daniel Woodley, **Fascism and Political Theory: Critical Perspectives on Fascist Ideology**, London and New York, Routledge, 2010, s. 25.
[9] Susan Sontag, "Fascinating Fascism", **Under The Sign of Saturn** içinde, New York, Farrar, Straus, Giroux, 1980, s. 96.
[10] Oliver Lepsius, "The Problem of Perceptions of National Socialist Law or: Was There a Constitutional Theory of National Socialism?", **Darker Legacies of Law in Europe**, Ed. Christian Joerges and Navraj Singh Ghaleigh, Oxford, Hart Publishing, 2003, s. 35.

estetikleştirilmesinin insanoğlunun yaratıcı potensiyeli olarak kutlanması"nı içermektedir. Başka bir ifadeyle faşizm "modernite ile karşı-Aydınlanma"nın bir sentezini gerçekleştirmektedir.[11]

Faşizmin irrasyonel bir ideoloji olduğu savı, onu ahlaki bakımdan da "aşağı" görmeye imkan tanımaktadır. Tıpkı tersinin de geçerli olduğu gibi: Faşizm, "ahlaki olarak iyi olmadığına göre", rasyonel olması da mümkün görünmemektedir. Çünkü sağduyumuz ısrarla rasyonellik ile etik olan arasında bir bağ kurmaya çalışmaktadır ancak rasyonel olanın zorunlu bir biçimde etik olacağına yönelik inancımız Aydınlanmanın mitlerinden biri olarak gözükmektedir. Aydınlanma düşünürleri rasyonaliteyi meşrulaştırıcı yegane unsur olarak gördüklerinden, rasyonel olanı kutsamışlardır. Çiğdem'in de belirttiği gibi "Aydınlanma'nın entelektüel yapısında aklın düzeni, bütün insanlar için *a priori* olarak iyi addedilen bütün öğeleri kapsamaktadır".[12] Dolayısıyla Aydınlanmanın epistemolojik mirasını sahiplenen analizler tam da bu yüzden sorunludur. Bu bakış açısı genişletildiğinde "faşist birey"i anlamak konusunda da ortaya birtakım engeller çıkmaktadır. Buna göre bir insanın faşist olması onun ahlaki olarak da "aşağı bir insan" olacağı anlamına gelmektedir. Oysa "faşist" ontolojik bir kategori değildir. Tıpkı liberal ya da sosyalist gibi siyasi bir kategoridir. Daha açık bir ifadeyle söylersek, bir insanın ahlaki olarak iyi olması, karakter özellikleri bakımından yumuşak başlı olması ya da hayvansever olması (ki Hitler vejeteryandı) onun faşist olmayacağı anlamına gelmemelidir.

Bir başka varsayım, faşizmin tümüyle entelektüalizm karşıtı bir hareketle özdeşleştirilmesidir. Ancak tarihsel olarak bakıldığında Naziler, bir "düşünce tekeli" oluşturduklarına inandıkları "Bolşevik" ve "Yahudi" entelektüel gruplarına savaş açmışlardır. Yoksa bütün bir entelektüel kesime cephe almış değillerdir. Faşizmin arkasında özellikle Aydınlanma rasyonalitesine karşı girişilen ciddi bir entelektüel birikim vardır.[13] Faşistler, Freud'dan Le Bon'a, Pareto'dan Mosca'ya, Nietzsche'den Hegel'e, Durkheim'dan Weber'e bir dizi düşünürün fikirlerini eklektik bir biçimde kendi amaçları doğrultusunda yeniden yorumlamaktadır.

---

[11] Woodley, **a. g. e.**, s. 21.
[12] Ahmet Çiğdem, **Aydınlanma Düşüncesi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 14.
[13] Bu konuda bkz. Zygmunt Bauman, **Modernite ve Holocaust**, Çev. Süha Serthabiboğlu, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1997.

Bunun dışında faşizmi "ayrı bir gezegenden gelen" ve "kusursuz bir biçimde ilerleyen batı modernitesine engel teşkil eden" bir ideoloji olarak görmek de yanıltıcıdır. Faşizm, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yeşeren bir toplumsal-siyasal-ekonomik düzenin ve bilgi anlayışının bir sonucu olarak değerlendirilmelidir. Dolayısıyla faşizmi her türlü kötülüğün kaynağı bir hareket olarak görmek modern (liberal) siyaset anlayışının kendini temize çıkarma girişimi gibi durmaktadır. Bu yüzden örneğin Nasyonal Sosyalizm'in "aryan ırk" anlayışının modern ırkçılığı doğurduğunu söylemek doğru değildir. Wilhelm Reich'ın da belirttiği gibi 19. yüzyıldan itibaren geliştirilen modern ırklar kuramının siyasal alana taşınması faşizmi doğurmuştur.[14]

Bu noktada faşizmin anlaşılabilmesi için onun "modern" bir ideoloji olduğu gerçeğine dikkat etmek gerekliliği tekrar hatırlatılmalıdır. Çünkü faşizmin geçmişteki bazı öğelere yönelik ilgisi (örneğin Antik Yunan'daki estetik anlayışı idealize etmesi gibi) onu geçmişe özlem duyan "nostaljik ve gerici bir ideoloji" yapmaz.[15] Faşizm daha ziyade geçmişi şimdiye hizmet etmek için "yeniden icat eder".[16] Bunun yanında faşizm muhafazakar bir ideoloji de değildir.[17] Kitleleri aşağıdan seferber ederek geleneksel sağdan ayrı olarak, demokratik popüler bir siyaset izlemiştir.[18] Faşizmi muhafazakarlıktan ayıran bir diğer özellik de faşizmin geleneksel değerleri vurgulayan ama "gelenekçi olmayan", Kilise ve aristokrasi ile bağ kurmayan bir ideoloji olmasında yatmaktadır.[19] Faşizmin temel meselesi modernitede eksik olduğu düşünülen "ruhu", modernite ile bütünleştirmektir. Genel olarak söylersek faşizm modeniteye değil, onun getirdiği olumsuzluklara, akla karşı ruhun geri plana atılmasına, makineleşmenin yol açtığı yabancılaşmaya karşı bir tepkidir. Mary-Elizabeth O'Brien'ın da belirttiği gibi daha önce din tarafından oluşturulan ancak

---

[14] Wilhelm Reich, **Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı**, Çev. Bertan Onaran, İstanbul, Payel Yayınevi, 2002, s. 15. Ayrıca Schoeps, Almanya'daki ırkçılık ve anti-Semitizmin Nasyonal Sosyalist hareketin başlamasından önce de var olduğunu ve I. Dünya Savaşı öncesine dayandığını belirtmektedir. Bkz. Karl-Heinz Schoeps, **Literature and Film in the Third Reich**, Trans. Kathleen M. Dell'Orto, Rochester, NY, Camden House, 2003, s. 15-34.

[15] Henri Michel, **Faşizmler**, Çev. Füsun Üstel, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 18.

[16] Hobsbawm, **a. g. e.**, s. 156.

[17] Faşizmin muhafazakarlıktan ne gibi farklarla ayrıldığı konusunda bkz. Ed. Martin Blinkhorn, **Fascists and Conservatives**, London, Unwin Hyman, 1990.

[18] Hobsbawm, **a. g. e.**, s. 155.

[19] **A. e.**, s. 156.

modernite ile bozulmuş olan mucize, merak, bütünlük, otantiklik gibi unsurları yeniden gerçekleştirme amacı taşıdığı için kitlesel bir destek bulmuştur.[20]

1.2. Faşizm Teorileri

Modern bir ideoloji olarak faşizm, üzerinde en çok tartışılan ideolojilerin başında gelmektedir. Iordachi'ye göre "faşizmin karmaşıklığı, bulduğu geniş destek, takipçilerinin fanatikliği ve muazzam politik etkisi" faşizm konusunda hiç bitmeyen akademik ilginin en önemli sebeplerini oluşturmaktadır.[21] Faşizm üzerine yapılmış incelemelerin kapsam ve çeşitliliği göz önüne alındığında, bu literatürün genel bir değerlendirmesini yapmanın oldukça iddialı bir çaba olduğu ifade edilebilir. Bu tez doğrudan bir "faşizm analizi" yapma amacı taşımadığından bu bölümde faşizm üzerine yazılmış bütün metinler incelemeye alınmamıştır. Bununla birlikte faşizm üzerine yapılmış incelemelerin önemli bir bölümü – mümkün olabildiği ölçüde – gözden geçirilmiştir. Bu değerlendirmenin daha anlaşılır ve analitik olabilmesi adına benzer analizleri aynı başlıklar altında toplayarak bir kategorizasyona girişmek uygun görülmüştür. Bu sınıflandırma çabasının birtakım nüansları görmezden gelme tehlikesine yol açabileceği ileri sürülebilir. Bununla birlikte bu şekilde yapılacak bir analitik çalışmanın teoriler arasında karşılaştırma yapma imkanları sunduğu da belirtilmelidir. Bu sınıflandırma büyük ölçüde Daniel Woodley'nin yapmış olduğu kategorizasyondan yararlanılarak gerçekleştirilmiştir.[22] Woodley, faşizm analizlerindeki en dikkat çekici farklılaşmanın iki grup arasında yaşandığını belirtmektedir. Karşılaştırmalı-analitik olarak adlandırdığı çalışmalar faşizmi "modernliğin dejenere edici etkisine karşı girişilmiş bir isyan" olarak görürken, politik-ekonomik çalışmalar faşizmi "kapitalizmin ekonomik ve sosyo-yapısal krizi" ile ilişkilendirmektedir.[23] Bu genel ayrımı akılda tutulmak kaydıyla faşizm analizlerinin birçok kategoride sınıflandırılabilecek olduğu ifade edilmelidir. Bu

[20] Mary-Elizabeth O'Brien, **Nazi Cinema as Enchantment: The Politics of Entertainment in the Third Reich**, Rochester NY, Camden House, 2004, s. 3.
[21] Iordachi, "Comparative..., s. 1.
[22] Bkz. Woodley, **a. g. e.**, s. 4-5. "Psikolojik" ve "Partikularist" yaklaşımlar Woodley'in sınıflandırmasında yer almayıp, bu tezin yazarının oluşturmuş olduğu kategorilerdir.
[23] **A. e.**, s. 1.

çalışma kapsamında faşizm teorileri "Bonapartist, Marksist, Eleştirel, Psikolojik, Totaliteryanist, Partikularist, Kültürelci, *Generic* (Türdeş) ve Postyapısalcı" yaklaşımlar olarak sınıflandırılmıştır.

1.2.1. Bonapartist Yaklaşım

Faşizm tarihsel bir olgu olarak ortaya çıkmadan önce de – daha sonraki çalışmalara temel teşkil edebilecek – birtakım teorik çözümlemeler yapılmıştır. Buna örnek olarak özellikle Marx'ın, Louis Napoleon tarafından 1851 yılındaki *coup d'état* sonrasında kurulan diktatörlük düzeni üzerine yazdıkları gösterilebilir.[24] Marx burada Bonapartizm kavramsallaştırması yaparak sonraki çalışmalara da ilham vermiştir.[25] Renton'un belirttiği gibi Marx, Bonapartizmi "burjuvazinin ekonomik iktidar sınıfını oluşturduğu ancak politik iktidar elitlerini oluşturmadığı kapitalist toplumun bir biçimi" olarak tanımlamaktadır. Başka bir ifadeyle söylersek Bonapartizm burjuvazinin ekonomik çıkar sağladığı ancak politik iktidarı kontrol edemediği kapitalist toplumun bir biçimidir. Diğer taraftan yönetici elit de kapitalist sınıfın çıkarlarını koruyarak politik gücünü yeniden üretmektedir. Dolayısıyla Renton, Bonapartizmin diğer kapitalist toplumlardan çok az bir farkla (güçlü bir devletin varlığı ile) ayrılabileceğini belirtmektedir.[26]

Woodley, Marx'ın bu modelinin faşizmin 1920'lerdeki yükselişini açıklamak için kullanıldığını belirtmektedir. Örneğin Thalheimer, Mussolini'nin iktidara geliş sürecini analiz ederken Bonapartizm yaklaşımından yararlanmıştır. Bonaparte ve Mussolini arasında bir analoji kurarak faşizmin istikrarsız dönemlerdeki burjuva yönetimini muhafaza ettiğini savunmuştur. Faşizmi Bonapartizme eşitlemekten kaçınan Thalheimer'e göre her ikisi de "burjuvazinin ve genel olarak mülk sahiplerinin kapitalizm tarafından sömürülen işçi sınıfı ve bütün diğer tabakalar

[24] Bkz. Karl Marx, **Louis Bonaparte'in On Sekiz Brumaire'i**, Çev. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınevi, 2010.
[25] Faşizmi Bonapartizm üzerinden açıklama girişimlerinin genel bir değerlendirmesi için bkz. Jost Dulffer, "Bonapartism, Fascism and National Socialism", **Journal of Contemporary History**, Vol. 11, No. 4, Special Issue: Theories of Fascism, October 1976, s. 109-128.
[26] Dave Renton, **Fascism: Theory and Practice**, London, Pluto Press, 1999, s. 50.

üzerindeki egemenliğine dayanmaktadır".[27] Bu iki siyasi rejim arasındaki fark kapitalizmin gelişimiyle ilişkilidir. Bonapartizm rekabetçi kapitalizme uygun düşerken, faşizm kapitalizmin emperyalist halinin siyasi rejimi olarak ortaya çıkmaktadır.

1.2.2. Marksist Yaklaşım

İki savaş arası dönemde faşist rejimlerin yükselişiyle birlikte, özellikle Marksist teorisyenler faşizmi analiz eden çalışmalar yapmışlardır. Bu ilk dönem çalışmalar faşizmi "tekelci kapitalizmin son (çaresiz) çabası" olarak değerlendirmekte ve "sınıfsız toplum"a giden yol üzerinde geçilmesi gereken zorunlu bir aşama olarak görmektedir. Bu görüşe göre faşizm büyük şirketlerin bir manipülasyonudur.[28] Bir *telos* (sınıfsız toplum) aradığı için bu yaklaşımın teleolojik olduğu ve aynı zamanda faşizmin kitlesel desteğini anlamak konusunda da yetersiz kaldığı belirtilmelidir.

Bunun yanında faşizmi burjuva toplumların yaşadığı kapitalist krizlerle ilişkilendiren Marksist analizlerin mevcut olduğu da ifade edilmelidir. Bu yaklaşıma göre bu kriz çok genel olarak "rekabetçi kapitalizm"den "tekelci kapitalizm"e geçiş aşamasında yaşanan sermaye birikimi, merkezileşme ve yoğunlaşma krizidir. Kapitalizmin rekabetçi aşamasında kazanılmış olan işçi haklarını liberalizm tolere edebilmiştir. Ancak tekelci aşamada işçi hakları büyük bir lüks haline geldiğinden bu hakları ortadan kaldırmak adına faşizm devreye girmiştir.[29] Bu yaklaşımın III. Enternasyonal'in resmen benimsediği Dimitroff'un faşizm tanımından etkilendiği söylenebilir: "Faşizm, finans kapitalin, en şoven, en gerici ve en emperyalist kesimlerinin açık ve terörist diktatörlüğüdür".[30] Yani faşizm bir anlamda "tekelci

---

[27] August Thalheimer, "On Fascism", **Marxism in Face of Fascism**, Ed. David Beetham, Manchester, Manchester University Press, 1983, s. 189'dan aktaran Woodley, **a. g. e.**, s. 63.
[28] Bu çalışmalara örnek olarak bkz. Franz L. Neumann, **Behemoth: The Structure and Practice of National Socialism**, New York, Oxford University Press, 1944.
[29] Örnek bir çalışma için bkz. Mihaly Vajda, **Fascism as a Mass Movement**, London, Allison and Busby, 1976.
[30] Bkz. Georgi Dimitrov, **Faşizme Karşı Birleşik Cephe**, Çev. Ali Özer ve Seçkin Cılızoğlu, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2005.

sermayenin diktatörlüğü"[31] olarak değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım faşizmi burjuva demokrasisi (ve kapitalizm) ile aynı şey olarak gören ve buradan yola çıkarak sosyal demokrasiyi "sosyal faşizm" olarak niteleyecek kadar karışıklığa yol açan görüşler karşısında önemli bir çıkış sağlamıştır.[32] Çünkü 1920'lerdeki ortodoks görüş yukarıda da bahsedildiği gibi faşizmi burjuva-kapitalist yönetimin zorunlu bir biçimi ve her devletin geçmesi gereken son aşama olarak görmektedir. Bununla birlikte Dimitroff'un tanımı bir kitle tabanından yoksun, sadece sınırlı kesimlere dayanan doğrudan zorlayıcı ve baskıcı kapitalist yönetim biçimi fikrini gündeme taşıdığı için, özellikle Togliatti gibi isimler tarafından bazı düzeltmelerle benimsenmiştir. Togliatti bir anlamda üstü kapalı bir biçimde de olsa faşizmin baskılayıcı yönünün yanı sıra kurucu/oluşturucu ve ikna edici niteliğine de değinmektedir.[33] Çünkü faşizm Woodley'in de belirttiği gibi basitçe bir baskı politikası ile ilişkilendirilemez. Ona göre faşizmin tarihsel olarak iktidarı ele geçirmesinin temel sebebi işçi sınıfının öğelerini yeni düzene entegre edebilmiş olmasıdır.[34] Iordachi de Dimitroff'un faşist rejimi, "sosyal demogoji, yozlaşma ve aktif teröre dayanan politik bir haydutçuluk, provakosyon ve işkence sistemi"ne indirgediğini öne sürmektedir.[35]

Öte yandan Iordachi, II. Dünya Savaşı sonrasında iki savaş arası dönemin Stalinist dogmalarını aşan neo-Marksist faşizm analizlerinin[36] oldukça verimli bir literatür oluşturduğunu ifade etmektedir. Bunlar arasında özellikle İngiliz Marksist tarihçi Timothy Mason'u vurgulamaktadır. Iordachi'ye göre Manson, Nasyonal Sosyalizm'in işçi sınıfına karşı olan pozisyonunu mercek altına almış olmakla birlikte Dimitroff'un faşizmi "büyük şirketlerin bir aracısı" olarak değerlendiren

[31] Reinhard Opitz, "Über die Entstehung und Verhinderung von Faschismus", **Das Argument**, No. 87, 1974'ten aktaran Hilmar Hoffmann, **The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism 1933-1945**, Trans. John A. Broadwin and V. R. Berghahn, Providence, Berghahn Books, 1997, s. 64.
[32] James Klugmann, Togliatti'nin Faşizm Üzerine Dersler kitabına yazdığı önsözde Bordiga'yı faşizmi burjuva demokrasisi ile aynılaştırdığı gerekçesiyle eleştirir. Bkz. Palmiro Togliatti, **Faşizm Üzerine Dersler**, Çev. Şiar Yalçın ve Yüksel Demirekler, Ankara, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2000, s. 14.
[33] Bkz. Palmiro Togliatti, **Faşizm Üzerine Dersler**, Çev. Şiar Yalçın ve Yüksel Demirekler, Ankara, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2000.
[34] Woodley, **a. g. e.**, s. 65.
[35] Iordachi, "Comparative..., s. 7.
[36] Bu tarz çalışmaların kısa bir değerlendirmesi için bkz. Ed. David Beetham, **Marxism in Face of Fascism**, Manchester, Manchester University Press, 1983.

görüşünden "politikanın önceliği"ni vurgulayarak ayrılmaktadır. Manson'a göre faşist iktidar, kapitalizmin çıkarlarından "özerk" bir biçimde karar almaktadır.[37]

Faşizmin kapitalizmle olan ilişkisi onun hangi toplumsal sınıfların çıkarına dayandığı sorusunu gündeme taşımaktadır ve bu soru Marksist teorisyenlerin üzerinde en çok durduğu konulardan birisini oluşturmaktadır. Faşizmin bir "orta sınıf ideolojisi"[38] olduğu görüşü uzun süre genel bir kabul görmüş olsa da yeni bulgular bu görüşü sorgulamamızı gerektirmektedir. Faşizmin mevcut toplumsal yapıdaki "muhafazakar orta sınıf değer ve zevkleri"[39] üzerinden kendisine zorlanmadan bir taban yarattığı görüşü yanlış olmamakla birlikte, NSDAP'nin çeşitli toplumsal sınıf ve katmanların iştirak ettiği geniş bir koalisyondan (ordu mensupları, aydınlar, kentsel alt-orta sınıflar, tarımsal üreticiler, işsizler, üst sınıflar, hatta işçi sınıfı üyeleri) destek aldığını unutmamak gerekir.[40] Bundan dolayı faşizm Sauer'in de vurguladığı gibi küçük burjuvazi ile sınırlandırılmamalıdır.[41] Woodley de faşizmi küçük burjuvazi ile sınırlandıran yaklaşımları eleştirmektedir. Ona göre faşizm "küçük burjuvazinin çıkarının otonom bir ifadesi" olarak tanımlanamaz. Bunun temel sebebi küçük burjuvazinin *kendinde* ve *kendi için*, bütünlük arz eden ve diğer sınıflardan bağımsız bir sınıf olmamasıdır.[42] Başka bir deyişle küçük burjuvazinin birleşik bir yapı oluşturduğunu söylemek söz konusu değildir.

Dolayısıyla faşizm çıkarları çatışan çeşitli sınıf ve kesimlerin karmaşık bir işbirliği olarak düşünülebilir. Poulantzas benzer bir şekilde konuya eğilerek güç bloğu içerisinde gerek kapitalistler ile tarımsal üreticiler, gerekse de tekeller ile otonom üreticiler arasındaki içsel çelişkilere vurgu yapmaktadır.[43] Woodley'in

---

[37] Iordachi, "Comparative..., s. 7.

[38] Seymour Martin Lipset, **Siyasi İnsan**, Çev. Mete Tunçay, Ankara, TSİD, 1964. Lipset Marksist olmayan modernleşmeci bir çerçeveden faşizmi analiz etmekle birlikte faşizmin "orta sınıf" ideolojisi olduğu konusunda Marksistlerle hemfikirdir.

[39] George L. Mosse, "Fascist Aesthetics and Society: Some Considerations", **Journal of Contemporary History**, Vol. 31, No. 2, April 1996, s. 245-252.

[40] Nazi partisine oy veren seçmen kitlesinin profili için bkz. Thomas Childers, **The Nazi Voter**, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1983; Richard F. Hamilton, **Who Voted For Hitler?**, Princeton NJ, Princeton University Press, 1982; Detlev Mühlberger, **Hitler's Followers**, London, Routledge, 1991.

[41] Wolfgang Sauer, "National Socialism: Totalitarianism or Fascism?", **The American Historical Review**, Vol. 73, No. 2, December 1967, s. 410.

[42] Daniel Woodley, **Fascism and Political Theory: Critical Perspectives on Fascist Ideology**, London and New York, Routledge, 2010, s. 53.

[43] Bkz. Nicos Poulantzas, **Faşizm ve Diktatörlük**, Çev. Ahmet İnsel, İstanbul, İletişim Yayınevi, 2004.

belirttiği üzere Poulantzas'a göre faşizm, güç bloğundaki tek bir gücün diğer fraksiyonlar üzerinde hegemonya oluşturamaması sonucu oluşan yapısal dönüşümün kendi doğasını belirlemek için yapılan mücadeledir. Poulantzas, Thalheimer'in "iki istikrarlı ama eşitsiz sınıf arasındaki dengeyi muhafaza eden Bonapartizm yaklaşımını"[44] ve Gramsci'nin "burjuvazinin iktidarını kaybettiği ama işçi sınıfının hakimiyeti ele geçirecek güçten yoksun olduğu *Caesarism* yaklaşımını"[45] reddetmektedir. Ona göre kapitalizm faşizmden önce de ekonomik hakimiyetini kurmuştur; ancak örgütlenmiş emeğin meydan okumasından ötürü politik hegemonyayı sağlayamamıştır. Faşizmi mümkün kılan gerek Almanya'da gerekse de İtalya'da örgütlü emeğin "ezilmiş" olmasıdır. Poulantzas'a göre faşistlerin "başarısı" orta kesimleri mobilize ederek kapitalist elit ve küçük burjuvazi arasındaki çelişkileri nötr hale getirmeleridir.[46]

Iordachi'ye göre "materyal çıkar ve ekonomik altyapıya yapılan tek taraflı vurgu Marksist düşünürlerin spesifik olarak faşist ideolojiye ve kültüre ve dolayısıyla da faşizmin kitlesel çekiciliğine" daha az önem vermeleri sonucunu doğurmuştur.[47] Renton da Marksist araştırmacıların faşizmi doğrudan ve sadece "ekonomik altyapı" ile açıklama eğiliminde oldukları yönünde genel bir izlenim olduğunu ifade etmektedir.[48] Örneğin Renzo De Felice'ya göre Marksist teoriler "faşizmi kapitalist toplumun bir ürünü ve anti-proleteryacı bir reaksiyon" olarak ele almaktadır.[49] Howard Simon'a göre de Marksist teorilerin ayırt edici özelliği, benzer biçimde faşizmi kapitalizmin bir fenomeni olarak açıklamaya çalışmalarıdır.[50] Martin Kitchen ise sosyalist eğilimli bütün faşizm analizlerinin merkezinde "faşizm ve endüstri arasında kurulan yakın ilişki"nin bulunduğuna dikkat çekmiştir.[51]

Bununla birlikte Renton haklı olarak bütün Marksist teorilerin faşizmi tümüyle altyapıya indirgemediğini belirtmektedir. Buna örnek olarak da Frankfurt Okulu'nun

---

[44] Bkz. August Thalheimer, "On Fascism", **Marxists in the Face of Fascism**, Ed. David Beetham, Manchester, Manchester University Press, 1983, s. 187-195.
[45] Bkz. Antonio Gramsci, "Why the Bourgeoise Can No Longer Govern Country", **Pre-Prison Writings**, Ed. Richard Bellamy, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, s. 216-219.
[46] Woodley, **a. g. e.**, s. 65.
[47] Iordachi, "Comparative..., s. 8.
[48] Renton, **a. g. e.**, s. 44-45.
[49] Renzo De Felice, **Interpretations of Fascism**, Cambridge, Harvard University Press, 1977, s. 30.
[50] Howard Simon, "The Social Origins of Afrikaner Fascism and its Apartheid Policiy", Uppsala University, Ph. D. Thesis, 1980, s. 16.
[51] Martin Kitchen, **Fascism**, London, Macmillian, 1976, s. 46.

"sınıf psikolojisi", Giovanni Zibordi'nin "devrimci bir partinin varlığı/yokluğu", Antonio Gramsci'nin "yönetici sınıfın dominant bir ideoloji oluşturmadaki başarısı/başarısızlığı" gibi faktörleri de analizlerine dahil etmelerini göstermektedir.[52]

1.2.3. Psikolojik Yaklaşım

Faşizmi açıklayabilmek için politik-ekonomik olayların altında yatan sosyal-psikolojik süreçleri analiz eden teoriler de geliştirilmiştir. Wilhelm Reich ve Klaus Theweleit gibi isimler birincil faşist literatürü kullanarak psikolojik tahlillerde bulunmuşlardır.[53] Bu analizlerin klasik faşizm analizlerinin aksine psikolojik-ideolojik boyutlara önem verdiği için önemli bir açığı kapattığı ifade edilebilir. Çünkü bu analizler sayesinde, insanların kendi nesnel çıkarlarıyla doğrudan örtüşmediği durumlarda bile faşist partilere neden destek verdikleri daha iyi açıklanabilmiştir. Özellikle Reich'ın faşizmin yüzyıllardır süregelen ataerkil aile biçimindeki otoriterliği kullandığını vurgulaması meselenin ekonomik altyapı kadar toplumsal faktörleri de kapsayan daha geniş bir bakış açısıyla ele alınması gerekliliğini ortaya koymuştur.

Reich, **Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı**'nı 1933 yılında yazmıştır. Bu kitap 1935 yılında başka birtakım eserlerle birlikte "kamu düzenini ve güvenliğini bozduğu" gerekçesiyle yasaklanmıştır. Reich faşizmi "mekanik-buyurgan uygarlıkla onun mekanik-gizemli öğretisi tarafından ezilen insanın temel coşkusal tutumu"[54] olarak tanımlamaktadır. Faşizmin heterojen yönüne dikkat çeken Reich faşizmi bütünüyle gerici bir hareket olarak değerlendirmenin yanlış olacağını düşünmektedir. Ona göre faşizm devrimci bir coşkuya sahiptir ancak gerici bir amaca yönelmektedir. Marksist yaklaşımı ekonomik determinist olmakla eleştiren Reich, faşizmi

---

[52] Renton, **a. g. e.**, s. 45. Frankfurt Okulu için bkz. Martin Jay, **The Dialectical Imagination: a History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923 – 50**, Boston, Little Brown and Company, 1973. Gramsci ve Zibordi için bkz. Ed. David Beetham, **Marxists in Face of Fascism**, Machester, Manchester University Press, 1983, s. 82-85 ve 88-96.

[53] Bkz. Wilhelm Reich, Wilhelm Reich, **Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı**, Çev. Bertan Onaran, İstanbul, Payel Yayınevi, 2002; Klaus Theweleit, **Male Fantasies**, 2 vols., Trans. Stephen Convay, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987-89.

[54] Reich, **a. g. e.**, s. 13.

anlayabilmek için "kitlelerin ruhsal yapısıyla gizemciliğin toplumsal etkilerini"[55] incelemek gerektiğini öne sürmüştür. Bu noktada Reich'ın çalışmasının çok basit ama dönemin ortodoks Marksist teorisyenlerinin tatmin edici bir cevap vermekten uzak olduğu bir soruyu merkeze aldığı belirtilmelidir: Marksist teoriye göre Almanya'da devrimin maddi koşulları yerine gelmiş olmasına karşın toplum neden faşizme yönelmiştir? Reich'a göre bu sorunun cevabı psikolojik etkenlerde, özellikle de toplumun buyurgan eğilimlerinde aranmalıdır. Çünkü bu sayede bireylerin nesnel iktisadi koşullarıyla düşünsel tutumlarının birbirine neden uygun düşmediği anlaşılabilir. Toplumdaki buyurgan eğilimler, ailede başlamaktadır. Bu buyurganlığın temelinde cinselliğin baskı altına alınması yatmaktadır. Reich'a göre bu cinsel baskının amacı "çektiği bütün zorluklara karşı bu düzene katlanan bir kişi yaratmaktır".[56] Böylece aile buyurgan devletin en önemli destek taşlarından birisi haline gelmektedir. Reich'a göre siyasal gerici akımların aileyi, "devlet'in, kafa eğitiminin ve uygarlığın" temeli kabul etmesinin en önemli nedeni budur.[57] Ailede cinselliğin baskı altına alınması özellikle kadın üzerinden geçekleştirilmektedir. Reich'a göre "kadın cinsel bir varlık gibi değil, bir doğurucu olarak" kabul edildiği müddetçe buyurgan aile işlevini sürdürebilir.[58] Bu yüzden cinsel hazla üreme, kadınlıkla analık birbirinin karşısına yerleştirilmektedir. Analığın idealleştirilmesi bir anlamda kadınların ikincil konumlarından kaynaklanan toplumsal eşitsizliklerini sembolik düzeyde telafi etme çabası olarak değerlendirilebilir.

1.2.4. Totaliteryanist Yaklaşım

II. Dünya Savaşı sonrası Soğuk Savaş'ın etkisi altında yapılan faşizm analizleri için anahtar kavram totaliteryanizmdir.[59] Faşist rejimlerde tek bir siyasi partinin varlığı, bu partinin sınıf mücadelesine son vererek toplumu önderin nezdinde parti-devlet ile bütünleştirmeye çalışması ve bu amaçla çeşitli kurumlar aracılığıyla

[55] **A. e.**, s. 39.
[56] **A. e.**, s. 63.
[57] **A. e.**, s. 131.
[58] **A. e.**, s. 132.
[59] Örnek bir çalışma için bkz. Abbott Gleason, **Totalitarianism: The Inner History of the Cold War**, New York and Oxford, Oxford University Press, 1995.

toplumsal alanların bütününe nüfuz etmeye çabalaması, faşist rejimlerin SSCB ile birlikte "totalitarizm" kategorisine (iki benzer fraksiyon olarak) yerleştirilmesine yol açmıştır.[60] Geyer ve Fitzpatrick'in vurguladığı gibi bu analiz aslında liberal demokrasiyi merkeze alarak, totaliter rejimleri onun karşıtı olarak değerlendirmekte, dolayısıyla "üç ayaklı bir karşılaştırma" geliştirmektedir.[61]

Bu çalışmalara göre "Nazizm, totaliteryanizmin bir formu olarak Komünizm benzeri bir modern toplum hastalığıdır".[62] Totaliterlik konusunda çalışmalar yapan Arendt, Friedrich ve Talmon gibi isimler özellikle kadir-i mutlak (*omnipotence*) ve monolitik yönetim aygıtı, kurumsal terör ve kitle-elit ilişkisi üzerine yoğunlaşmıştır.[63] Iordachi, gelişmeci (*developmental*) olarak adlandırdığı Arendt'in modelinin büyük ölçüde "politik bir akım olarak totaliteryanizmin kökenini" araştırdığını, operasyonel ya da fonksiyonel olarak tanımladığı Friedrich ve Brzezinski'nin modelinin ise "totaliter rejimlerin temel niteliklerini ve işlevini" açıklamaya yönelik olduğunu belirtmektedir.[64] Iordachi'nin belirttiği gibi Arendt'e göre, totaliteryanist hareketler "atomize ve izole olmuş bireylerin kitlesel olarak örgütlenmiş" biçimidir. Bu hareketlerin amacı kendi kendine yeten (*self-contained*) ve bütünüyle doktrine edilmiş bir toplum yaratmaktır. Bu toplum bireysel yaşamın her alanına nüfuz eden bir iktidarla ve kurumsal bir terör aracılığıyla yaratılmaktadır. Totaliteryanist hareketlere zemin sağlayan en önemli etken ise 19. yüzyıl burjuva toplumunun bütünleşmeyi engelleyen doğası ve bunun sonucunda oluşan, aşırı bireyselleşme ve atomlaşmadır. Iordachi'ye göre Arendt her ne kadar genel bir totaliteryanizm tanımı geliştirmeye çalışsa da büyük ölçüde Nazizm üzerine

---

[60] Faşizmi bu şekilde analiz eden çalışmalar için bkz. Leonard Schapiro, **Totalitarianism**, London, Pall Mall Press, 1972; Raymond Aron, **Demokrasi ve Totalitarizm**, Çev. Vahdi Hatay, Ankara, Kadim Yayınları, 2011; Richard J. Overy, **The Dictators: Hitler's Germany and Stalin's Russia**, New York, W. W. Norton, 2004; Robert Gellately, **Lenin, Stalin, and Hitler: The Age of Social Catastrophe**, New York, Alfred A. Knopf, 2007.

[61] Micheal Geyer, Sheila Fitzpatrick, **Beyond Totalitarianism**, New York, Cambrigde University Press, 2009, s. 1-2.

[62] Sauer, **a. g. e.**, s. 405.

[63] Bkz. Hannah Arendt, **Totalitarizmin Kaynakları** (2 cilt), Çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009; Jacob L. Talmon, **The Origins of Totalitarian Democracy**, London, Secker & Warburg, 1952; Carl J. Friedrich, Zbigniew K. Brzezinski, **Totalitarian Dictatorship and Autocracy**, Cambridge, Harvard University Press, 1956.

[64] Iordachi, "Comparative..., s. 30.

odaklanmış[65] ve komünist rejimleri detaylı bir şekilde incelemeye tabi tutmamıştır.[66] Bundan dolayı faşist ve komünist toplumların ekonomik ve sosyal yapıları arasındaki farkları yeterli bir şekilde açıklayamamıştır.[67]

Faşizmi açıklamak için kullanılan totaliterlik yaklaşımının en büyük sorunu faşizmi yukarıdan aşağıya ideolojik bir "beyin yıkama" faaliyeti olarak değerlendirmesidir. Bu yaklaşım faşizmin popüler desteğini görmezden gelmektedir. Totaliterlik ister istemez devlet tarafından uygulanan bir kontrol ve baskıyı çağrıştırmaktadır.[68] Oysa faşizmin kitlesel desteğinin altında sadece devletin kontrol ve baskısı yatmamaktadır. Bireyler faşist düzeni gönüllü kabul etmişlerdir. Bunun yanında totaliterlik tezi, yönetim içerisindeki kişiler ve kurumlar arasındaki rekabeti yeteri kadar dikkate almamaktadır. Sauer de bu konuya değinerek bu tezin özellikle parti ve bürokrasi arasındaki hizipleşmeleri göz ardı ettiğini vurgulamaktadır.[69] Bu hizipleşmelere örnek olarak siyasal alana yönelik Röhm ve Hitler arasındaki rekabet, kültürel alana yönelik ise Rosenberg ve Goebbels arasındaki uyuşmazlık gösterilebilir. Zaten 1970'lerle birlikte totaliterlik tezi önemini yitirmeye başlamıştır.[70]

Yukarıda bahsedilenlere ek olarak Woodley faşizmi açıklamak için kullanılan "totaliterlik" tezinin 4 temel problemi olduğunu vurgulamaktadır. Birincisi, bu yaklaşım "amorf bir ideoloji" tanımı yapmakta ve resmi ideolojinin "totaliter" devletler arasındaki gerek öz gerekse işlev bakımından farklarını göz ardı etmektedir. İkincisi, totaliteryanizm kavramı Soğuk Savaş liberalizminin bir yan ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla bu tez Brzezinski, Friedrich ve Schapiro gibi sağ kanat entelektüellerin Marksizm, Leninizm, Maoizm, faşizm ve Nazizmin totaliterleştirici (ya da totaliterleştirici olduklarını iddia ettikleri) doğasını eleştirmek ve rasyonellik

---

[65] Arendt'in "totaliteryanizm" kavramı ile Stalinizm ve Nazizim'e gönderme yaptığı, İtalyan faşizmi için ise bu kavramı tercih etmediği belirtilmelidir.
[66] Iordachi, "Comparative..., s. 30
[67] Alexander Groth, "The 'isms' in Totalitarianism", **The American Political Science Review**, Vol. 58, No. 4, December 1964, s. 888-901.
[68] Totaliterliğin devlet tarafından uygulanan bir kontrol ve baskıyı çağrıştırması, totaliterlikle bağlantılı bir dördüncü kategori olarak "modern tiranlık" tezini de gündeme taşımıştır. Bu tez pre-modern tiranlıklarla Nazizm arasında birtakım süreklilikler olduğunu öne sürmektedir. Bu bakış açısıyla yapılan çalışmaların anakronik sonuçlara vardığını belirtmek yerinde gözükmektedir. Bunun en belirgin örneklerinden birisi için bkz. Alan Bullock, **Hitler: A Study in Tyranny**, New York, Harper & Row, 1962.
[69] Sauer, **a. g. e.**, s. 407.
[70] Geyer, Fitzpatrick, **a. g. e.**, s. 7.

temeline dayanan batı kapitalizmi ile irrasyonel kabul edilen mutlakiyetçi batı-dışı sistemler arasında var olduğu düşünülen "çift kutuplu" dünya tezini meşrulaştırmak için kullanılmıştır. Üçüncüsü, totaliterlik tezi faşist ve komünist sistemler arasındaki ekonomik farklılıkları göz ardı etmektedir. Son olarak "total kontrol" varsayımı failin etkinliğini ve çoğulluğunu (sınırlı da olsa) göz ardı etmektedir. Ayrıca bu tezin kendi içerisinde bir çelişki barındırdığına dikkat çeken Woodley, her sistemde bazı öğelerin "dışarı" ile ilişkisi bağlamında tanımlanabileceğini, dolayısıyla mutlak bir güce dayanan tamamen kapalı, "kendi kendisini içeren" bir sosyal sistem düşünmenin olanaklı olmadığını ifade etmektedir.[71]

Ayrıca Iordachi, "totaliteryanizm" kavramının çok anlamlı (*polysemous*) bir terim olduğunu ifade etmektedir. Kavramın etimolojik köküne inerek hem pozitif hem de negatif çağrışımlar yaptığına dikkat çekmektedir. Pozitif açıdan bakıldığında modern toplumun yol açtığı kayıpların bir telafisi olarak "öznenin bütünlüğünü"nün radikal bir sosyal mühendislik ve ruhsal bir yeniden doğuşla sağlanması, yani bir kurtuluş ve özgürleşme anlamında – faşistlerin yaptığına benzer bir biçimde – kullanılmaktadır. Negatif açıdan ise kavram modern liberal politik sisteme karşı girişilen ve vatandaşların yaşamları üzerinde mutlak bir egemenlik kurarak sivil ve politik hakları iptal etmeyi amaçlayan bir kontrol rejimine gönderme yapmaktadır.[72] Bununla birlikte Iordachi'ye göre bu kavrama yöneltilebilecek en temel eleştiri, içerdiği "statik çağrışımların" faşizmin dinamik yönünü açıklamada yetersiz kalmasıdır. [73]

1.2.5. Partikularist Yaklaşım

II. Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde Nazizmi faşizmden ayırma girişimi göze çarpmaktadır. Sauer, Almanya'nın tarihsel gelişimine bakarak bir Nazizm analizine girişen bu tarz determinist çalışmalara örnek olarak Taylor'ın **The Course of German History**[74] kitabını göstermektedir.[75] Bu tarz çalışmaların temel soruları

[71] Woodley, **a. g. e.**, s. 6.
[72] Iordachi, "Comparative..., s. 28.
[73] **A. e.**, s. 29.
[74] Alan J. P. Taylor, **The Course of German History**, London, Methuen, 1945.

şunlardır: Faşizmin kitleselleşmesi neden Almanya'da görülmüştür? Almanya bu konuda batı modernitesinden bir sapmayı mı ifade etmektedir? Faşizm Almanya'nın çok eski tarihsel geçmişinden beri var olan ama ortaya çıkmak için I. Dünya Savaşı sonrasını bekleyen Almanlara özgü kolektif bir ruh mudur?

Farklı versiyonları bulunan **Sonderweg** (İstisnai Yol) tezi[76] faşizmin Almanya'da ortaya çıkmasının tarihsel olarak eksik bir modernleşme (burjuva devriminin görülmemesi gibi) yaşamasından kaynaklandığını iddia etmektedir. Bu yaklaşım moderniteye yönelik şaşmaz bir güven beslemektedir. Sorun yeterince modernleşememektir. Bu tarz çalışmaların temel probleminin 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren Avrupa'nın pek çok yerinde görülen faşist hareketleri göz ardı etmek ve faşizmi Almanya ile özdeşleştirmek olduğu öne sürülebilir. Oysa faşizm *sui generis* bir "Alman hastalığı" değildir. Woodley de faşizmi Alman ve İtalyan milliyetçiliğin patolojik gelişimi ile ilişkilendiren görüşün artık ikna edici olmadığını ifade etmektedir. Çünkü faşizm "batının normal politik ve kültürel gelişiminin dışında" değerlendirilmemelidir.[77] Örs'ün de belirttiği gibi faşizm "batıya hiç yakışmayan talihsiz bir kaza" değildir.[78] Faşizm modernliğin bizzat içerisinde bulunan bir ihtimaldir. Hatta Horkheimer'ın ifadesiyle faşizm "modern kapitalist toplumun hakikatıdır".[79] Woodley de modern endüstri toplumunun ampirisizmin otoriter mantığı ile belirlendiğini ve böylece otoritenin hizmetindeki uzmanlaşmış bir bilgi üreticisi sınıf tarafından kontrol altına alındığını ifade etmektedir.[80] Dolayısıyla bu söylenenlerin ışığında, faşizmi "otoriter bir modernleşme" biçimi olarak görmek çelişkili durmaktadır. Çünkü modernleşme süreci zaten *per se* bir otoriterlik taşımaktadır.

---

[75] Sauer, **a. g. e.**, s. 405.
[76] Bu konudaki bazı tartışmalar için bkz. Jürgen Kocka, "German History before Hitler: The Debate about German *Sonderweg*", **Journal of Contemporary History**, Vol. 23, No. 1, January 1988, s. 3-16; Bruce Waller, "Hans-Ulrich Wehler on Imperial Germany (1871-1918)", **British Journal of International Studies**, Vol. 1, No. 1, April 1975, s. 60-67.
[77] Woodley, **a. g. e.**, s. 3.
[78] Örs, **a. g. e.**, s. 486.
[79] Max Horkheimer, "Die Juden und Europa, **Zeitschrift für Sozialforschung,** No.8, 1939, s. 116'dan aktaran Mehmet Okyayuz, "(Klasik) Faşizmin Kavramsallaştırılması Üzerine Bir Deneme", **Doğu-Batı**, No. 30, Kasım-Aralık-Ocak 2004/5, s. 193.
[80] Woodley, **a. g. e.**, s. 27.

1.2.6. Eleştirel Yaklaşım/Frankfurt Okulu

Faşizmi daha geniş bir perspektifte modern toplum analizi üzerinden anlamaya çalışan teorisyenler de vardır.[81] Örneğin Frankfurt Okulu düşünürleri kitle kültürü ve yabancılaşma gibi kavramlar ışığında faşizmi aydınlanmış endüstri toplumu bağlamında ele almışlardır. Bu düşünürler arasında özellikle Theodor Adorno dikkat çekici analizlerde bulunmuştur.

Adorno'ya göre faşizm batı rasyonalizminin gerçekleşmesini temsil etmektedir, bunu da aklın bütünleştirme yoluyla kurduğu tahakkümünü sürdürerek yapmaktadır. Dolayısıyla Adorno'nun modernlik analizi dolaylı bir biçimde faşizmi de açıklamaktadır. Ancak bir farkla, Adorno'ya göre faşizmin kaba bir baskıyla gerçekleştirdiği bu bütünleştirmeyi-standartlaştırmayı, liberal demokratik yönetimler kültür endüstrisi aracılığıyla yani bir "özgürlük yanılsaması sunarak" gerçekleştirmektedir. Modern burjuva toplumundaki kültürel üretim bir meta üretimi haline gelmiştir, dolayısıyla diğer sanayi kollarıyla benzer bir nitelik taşımaktadır. Adorno, modernlikle birlikte bir kültürel karmaşa oluştuğu görüşüne katılmamaktadır. Aksine "[modern] kültür her şeye benzerlik bulaştır[maktadır]".[82] Bu endüstrinin en önemli araçları filmler, degiler ve radyolardır. Adorno'ya göre telefon insanın birey olmasını "liberal yoldan" gerçekleştirmiştir. Radyo ise "herkesi demokratik yoldan aynı ölçüde dinleyiciye dönüştürerek, otoriter bir biçimde farklı kanallarda yayınlanan aynı programların dinleyicileri haline" getirmiştir.[83]

Bu yüzden Adorno'ya göre liberal demokrasinin seçme özgürlüğü masalı sadece sınırlı seçenekler arasından bir seçim yapabilme anlamında doğru olabilir. Kültür Endüstrisinde her şey önceden belirlidir ve "herkes için uygun bir şey öngörül[mektedir]".[84] Bundan dolayı faşizmde otonom öznelliğin baskılanmasının bir benzerini batılı kapitalist modernliğin araçsal rasyonalitesinde ve her şeyi metalaştıran tüketim mantığında bulabiliriz.

---

[81] Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, **Aydınlanmanın Diyalektiği**, Çev. Elif Öztarhan ve Nihat Ülner, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2010; Ralf Dahrendorf, **Society and Democracy in Germany**, New York and London, W. W. Norton & Company, 1967.
[82] Theodor W. Adorno, **Kültür Endüstrsi, Kültür Yönetimi**, Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 47.
[83] **A. e.**, s. 49.
[84] **A. e.**, s. 51.

Adorno'nun analizi, bireylerin bütünüyle manipüle edilmiş oldukları yönünde bir sonuca yol açabileceğinden eleştiriye açık gözükmektedir. Yüzeysel bir okumayla Adorno'nun analizleri ile totaliteryanist yaklaşım arasında önemli benzerlikler bulunabilir. Çünkü her ikisinde de insanların nesnel çıkarlarıyla çelişen total bir sisteme tabiiyetleri söz konusudur. Adorno'nun farkı bu tabiiyetin baskı ve şiddet yerine "özgürlük yanılsaması" ile gerçekleştirilmiş olduğunu iddia etmesidir. Yani bir anlamda kitleler "aldatılmaktadır". Bunun yanında Herf, Adorno ve Horkheimer'a daha genel bir eleştiri yöneltmektedir. Ona göre modernlik ve faşizm arasında kurulan ilişki Almanya söz konusu olduğunda sorunlu durmaktadır çünkü o, Almanya'nın liberal olmayan bir modernleşme çizgisi izlediğini düşünmektedir. Bu yüzden hem Adorno'yu hem de Horkheimer'i Almanya'nın bu "benzersiz" niteliğini göz ardı ettikleri gerekçesiyle eleştirmektedir.[85]

1.2.7. Kültürelci Yaklaşım

Mosse, faşizmin kitlesel desteğini anlayabilmek için sosyal ve ekonomik faktörlere yönelik aşırı yoğunlaşmayı bir kenara bırakarak, 1970'lerdeki kültürel çalışmaların da etkisiyle, "faşist kültür"ü açıklamaya çalışmıştır. Mosse'ye göre Nasyonal Sosyalizmin izleri *völkisch* milliyetçilikte aranmalıdır. Böyle bir milliyetçilik anlayışı *Kultur* ve *Zivilisation* ayrımını (yani organik birliğe ve etnik kimliğe dayanan kültürel millet ile demokrasi ve ekonomik kalkınmaya dayanan politik millet ayrımını) derinleştirmiştir.[86] Mosse'nin vurguladığı bu ayrım çalışmamız açısından da önem taşımaktadır. Çünkü Leni Riefenstahl özellikle parti için çektiği belgesellerde kültürel milleti oluşturan bu "organik birliği" görsel hale getirmiştir. Buna ek olarak Mosse faşizmin muhafazakar ve sosyalist öğeleri birleştiren "üçüncü bir yol" olarak ele alınabileceğini belirtmektedir. Ona göre faşizm mevcut mülkiyet ilişkilerini muhafaza etmekle birlikte yirminci yüzyılın iki

[85] Jeffrey Herf**, Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich**, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 1984, s. 10.
[86] George L. Mosse, **The Fascist Revolution**, New York, Howard Fertig, 1999.

devrimci hareketinden birisi olarak kabul edilebilir.[87] Bu anlamda Mosse, faşizmin "muhafazakar devrimci" bir yönü olduğu düşünmektedir. Yani mevcut mülkiyet ilişkilerinin sürdürülmesi açısından muhafazakar ancak Aydınlanma prensiplerinin reddedilmesi bakımından devrimcidir. Başka bir şekilde söylersek faşizm ekonomik açıdan muhafazakar ancak kültürel açıdan devrimci bir karaktere sahip gözükmektedir.[88] Eugen Weber de faşizmin devrimciliği konusunda Mosse'ye katılmaktadır.[89] Sauer de Marksist tezlere karşılık faşist hareketin devrimci bir potansiyel taşıdığını ifade etmektedir.[90]

Iordachi'ye göre Mosse, faşizmin yükselişindeki ekonomik faktörleri bütünüyle göz ardı etmemekle birlikte "sınıf analizlerinin faşizmin özünü kavrayamadığını" düşünmektedir. Iordachi, Mosse'nin faşizm çalışmalarına yaptığı üç önemli katkı olduğunu ifade etmektedir. 1-) Mosse faşizmi birincil olarak bir kültürel hareket çerçevesinde değerlendirmektedir. Faşist kültürün dünya görüşünden daha fazla bir şey olduğunu düşünen Mosse, "faşist yaşam biçimini" anlayabilmek için kendi toplumsal ve politik bağlamındaki kültürel algılara odaklanmıştır. Bu sayede faşizme içeriden bir bakış geliştirmeyi başarmıştır. 2-) Mosse, özelikle geleneksel dindeki mit, ritüel ve ayin gibi öğeler ile modern teknolojinin faşizmde nasıl bir araya getirildiğini incelemiştir. Faşizmin pek çok farklı ideolojiden fikirler ödünç aldığını ifade eden Mosse'ye göre bu durum faşizmin "eklektik bir laf salatası" (*eclectic ideas of hodgepodge*) olduğu anlamına gelmemelidir. Ona göre faşizm bu fikirleri tutarlı bir biçimde bir araya getirerek hayata uyarlamıştır. 3-) Mosse'nin bir diğer katkısı faşizmi devrimci bir hareket olarak tanımlamasıdır. Böylece değişimin sadece politik soldan geleceği yönündeki Marksist anlayışa da itiraz etmiştir. Ona göre sağ kanat devrimci gelenek özellikle I. Dünya Savaşı sonrasında artan *fin de siécle* (yüzyıl dönümü) isyanı ile şekillenmiştir.[91]

---

[87] George L. Mosse, "The Genesis of Fascism", **Journal of Contemporary History**, Vol. 1, No. 1, 1966, s. 14-26.
[88] Faşizmin kültürel devrimciliği konusunda bkz. George L. Mosse, "Fascism and the Intellectuals", **Nature of Fascism**, Ed. S. J. Woolf, New York, Vintage Books, 1969, s. 205-225.
[89] Eugen Weber, **Varieties of Fascism**, Princeton, Van Nostrand, 1964.
[90] Sauer, **a. g. e.**, s. 412.
[91] Constantin Iordachi, "George L. Mosse – Toward a General Theory of Fascism", **Comparative Fascist Studies: New Perspectives**, Ed. Constantin Iordachi, London and New York, Routledge, 2010, s. 60-62.

Mosse'nin açtığı yoldan ilerleyen Israilli tarihçi ve siyaset bilimci Zeev Sternhell faşizmi bir "pan-Avrupa fenomeni" olarak görmektedir. Sternhell, faşizmi ideoloji, hareket ve rejim olmak üzere üç düzeyde incelemektedir. Ona göre iki savaş arası dönemdeki faşist ideoloji özellikle *fin de siécle* (yüzyıl dönümü) etkisiyle ortaya çıkan birtakım ideolojik tartışmaların bir sentezidir. Faşizmin reaksiyoner yönüne dikkat çeken Sternhell faşizmi 18. yüzyıl Aydınlanmasının politik kültürüne yönelik bir reaksiyon olarak görmektedir. Sternhell'e göre faşizm 1914'ten önce Fransa ve İtalya'da devrimci entelijansiya arasında yayılan, milliyetçilik ile sendikalizmin senteziyle revize edilen bir anti-materyalist Marksizmden doğmuştur.[92] İlki, milliyetçiliği tutarlı bir politik teoriye dönüştüren Maurice Barrés, Charles Maurras, Enrico Corradini gibi isimlerin düşünceleriyle şekillenen entelektüel girişimdir. Diğeri ise Marksizm'in Georges Sorel, Robert Michels, Arturo Labriola, Sergio Nanunzio, Paolo Orano ve Benito Mussolini gibi isimler tarafından yeniden formüle edilmesiyle oluşan entelektüel akımdır. Sternhell bu iki akıma ek olarak Sosyal Darwinizmin, Henri Bergson'un anti-Kartezyancı ve anti-Kantçı felsefesinin, Gustav Le Bon'un ve Vifredo Pareto'nun anti-demokratik düşüncelerinin ve Friedrich Nietzsche'nin saf rasyonalizm eleştirisinin de faşizmin düşünsel kaynakları arasında yer aldığını belirtmektedir.

Iordachi'ye göre Sternhell faşizm çalışmalarına pek çok önemli katkı sağlamıştır. Öncelikle Sternhell, faşist ideolojinin *Bella Epoque* (Güzel Dönem)'den itibaren entelektüel kökenlerinin izini sürmüştür. Bu yüzden Sternhell'e göre Büyük Savaş'ın öncesinde faşist ideoloji zaten oluşmuştur ve savaş bu ideolojinin politik düzeyde uygulanma imkanını doğurmuştur. Ayrıca, milli, ahlaki ve psikolojik boyutlarını ele alarak faşizmin devrimci karakterini vurgulamıştır. Buna ek olarak liberalizm ve Marksizm gibi Aydınlanmadan çıkan ideolojilere yönelik tepkisini ele alarak faşizmin reaksiyoner doğasını kavramıştır. Sternhell ayrıca faşizm içerisineki sol entelektüellerin görüşlerine de vurgu yapmaktadır. Son olarak Sternhell, faşizm ve komünizm karşılaştırması yaparak faşizmin "totaliter" karakterini analiz etmiştir. Burada dikkat edilmesi gerek nokta ise Sternhell'in faşizm analizinin Nasyonal

[92] Zeev Sternhell, **The Birth of Fascist Ideology: From Cultural Rebellion to Political Revolution**, Trans. David Maisel, Princeton, NY, Princeton University Press, 1994.

Sosyalizm'i dışarıda bırakmaksıdır. Çünkü ona göre Nazizm ırkçılığın benzersiz (*unique*) bir biçimidir.[93]

Gerek Mosse, gerekse de Sternhell'in görüşleri faşizm tartışmalarına önemli bir boyut getirmekle birlikte eleştiriye açık gözükmektedir. Woodley'e göre, her iki araştırmacının yaklaşımındaki temel zayıflık entelektüel ve kültürel kaynakları merkeze almalarıdır. Bu analiz sınıfsal boyutu göz ardı ettiğinden işçi sınıfı ya da küçük burjuvazi oylarını açıklamada yetersiz kalmaktadır. Woodley ayrıca bu yaklaşımın "faşizmin kolektif çekiciliği ile bir politik mit olarak faşist ideolojinin anti-demokratik işlevi arasındaki çelişkiyi" aydınlatamadığını vurgulamaktadır.[94]

1.2.8. *Generic* (Türdeş) Yaklaşım

Sauer, faşizm araştırmalarındaki en büyük yanlışlardan birisi olarak analizlerin "anlama" yerine "açıklama"ya odaklanan dışarıdan/yukarıdan bir bakış açısına sahip olmasını göstermektedir. Faşizm üzerine uğraşmanın salt bir akademik uğraş olamayacağı açıktır. Dolayısıyla faşizm analizi yapmak aynı zamanda ideolojik olarak bir pozisyon belirlemeyi de zorunlu kılmaktadır. Ancak Sauer böyle bir durumda bile (faşizmi reddederken) onu anlamaya çalışmanın gerekliliğini vurgulamaktadır. Böyle bir çabanın 1960'lardan sonra Lipset, Weber ve Nolte gibi Marksist olmayan isimlerden geldiğini belirten Sauer'e göre bu çalışmaların ortak noktası "faşizmin tekelci kapitalizmin manipülasyonu" olduğu yönündeki ortodoks Marksist görüşe karşı faşizmin liberal demokrasinin ve kapitalizmin kriziyle ortaya çıkan, "kendi karakteri ve amacı olan bir kitle hareketi" olduğu görüşünü dile getirmeleridir.[95]

Böyle bir bakış açısıyla incelemelerde bulunan Ernst Nolte, faşizm analizinde "tehdide karşı tepki" olgusunu merkeze almaktadır. Ona göre Nasyonal Sosyalizm burjuva liberalizminin "Bolşevik Tehdidi"ne karşı giriştiği bir karşı-devrim hareketi

[93] Constantin Iordachi, "Zeev Sternhell – Fascism", **Comparative Fascist Studies: New Perspectives**, Ed. Constantin Iordachi, London and New York, Routledge, 2010, s. 54.
[94] Woodley, **a. g. e.**, s. 8.
[95] Sauer, **a. g. e.**, s. 408.

olarak anlaşılmalıdır.[96] Ancak Nolte'nin bu tezi Renton'un da belirttiği gibi bütün Nazi cinayetlerinden ötürü Sovyetler'i sorumlu tutma tehlikesini taşımaktadır.[97] Bununla birlikte Nolte bir "faşist minimum" tanımı yaparak sonraki pek çok düşünürü de etkilemiştir. Nolte'ye göre faşizmin özünde anti-Marksizm, anti-liberalizm, *Führer* prensibi, paramiliter bir parti, anti-muhafazakar eğilim ve totaliteryanizm hedefi vardır.[98] Nolte'nin karşılaştırmalı bir analiz yaptığına dikkat çeken Iordachi, İtalyan Faşizmi ve Nasyonal Sosyalizm'e ek olarak *Action Française*[99] hareketini detaylı bir biçimde analiz etmesinin beklenmedik bir girişim olduğunu belirtmektedir. Çünkü daha önce *Action Française* gibi iktidara ulaşamamış bu marjinal gruplar genellikle muhafazakar milliyetçi olarak tanımlanmıştır. Iordachi'nin belirttiği gibi Hegelci bir diyalektik izleyen Nolte, *Action Française*'i tez, İtalyan Faşizmi'ni antitez ve Nasyonal Sosyalizm'i ise sentez olarak yorumlamıştır.[100]

Özellikle 1990 sonrasında Marksist kanattan olmayan bir dizi teorisyen Nolte'nin analizlerinden yararlanmıştır. Woodley'e göre bu tarz araştırmalar "faşizmin sebeplerinden ziyade faşizmin doğasına" odaklanmaktadır.[101] Faşizme bu şekilde yaklaşan teorisyenlerden birisi de İngiliz siyaset bilimci Roger Griffin'dir. Faşizm olgusunun genel karakterini ortaya çıkarmaya çalışan Griffin, Freeden, Nolte ve Mannheim gibi isimlerin düşüncelerini kendi faşist analizine temel teşkil edecek biçimde yeniden yorumlamıştır. Griffin'e göre "palingenetik ultra-milliyetçilik", faşizmin "gerek şartı"dır yani bir çeşit "faşist minimum"dur. O olmadan faşizmden bahsetmek çok mümkün gözükmemektedir.[102] Buradaki *palingenesis*[103] kavramı Yunanca'daki "yeniden" (*palin*) ve "doğuş" (*genesis*) kelimelerinden türetilmiştir.

---

[96] Ernst Nolte, **Three Faces Of Fascism**, Trans. Leila Vennewitz, New York, Mentor, 1965.
[97] Renton, **a. g. e.**, s. 2.
[98] Ernst Nolte, **Die Kreis des liberalen Systems und die faschstischen Bewegungen**, Munich, R. Piper and Co, 1968, s. 385.
[99] *Action Française*, 19. yüzyıl sonundan itibaren Fransa'da görülen ve özellikle Maurice Barrés ve Charles Maurras gibi sağ kanat entelektüellerin düşünceleriyle şekillenen karşı-devrimci bir harekettir. 1789 Fransız Devrimi ideallerini reddeden bu düşünürlere göre ulus, kan ve toprak bağı ile bir araya gelen organik bir topluluktur.
[100] Iordachi, "Comparative..., s. 9.
[101] Woodley, **a. g. e.**, s. 8.
[102] Roger Griffin, **The Nature of Fascism**, New York, St. Martin's Press, 1991, s. 26.
[103] Roger Eatwell bu kavramı ilk kez Gentile'nin **Le Origini dell' Ideologia Fascista (1918 – 25)** isimli çalışmasında kullandığını belirtmektedir. Bkz. Roger Eatwell, "The Nature of Generic Fascism", **Comparative Fascist Studies: New Perspectives**, Ed. Constantin Iordachi, London and New York, Routledge, 2010, s. 157.

Kavram devrimci yeni bir düzen vizyonuna gönderme yapmaktadır.[104] Reenkarnasyonu da çağrıştıran bu kavram ayrıca Hristiyan teolojisinde yer alan vaftiz sırasındaki "ruhsal yeniden doğuş"u da akla getirmektedir.

Bu nokta tezimiz açısından da son derece önemlidir. Çünkü Riefenstahl'ın çektiği *Triumph des Willens* ve *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht* filmlerinde bu "yeniden doğuş"a göndermeler bulunmaktadır. Burada "ultra-milliyetçi bir yeniden doğuş" yerine "belirli bir cemaatin yeniden doğuşu" ifadesini kullanmak daha uygun gözükmektedir. Çünkü faşizmin milliyetçilikle bazı ortak noktaları paylaştığı doğru olmakla birlikte faşizmin "abartılmış bir milliyetçiliğe" indirgenemeyeceği belirtilmelidir. Faşizmin milliyetçilikten beslendiği doğrudur ama asla Henri Michel'in söylediği gibi "doruk noktasına varmış bir milliyetçilik"[105] değildir. Faşizm bireyden ziyade cemaati, kollektif ruhu, *volk*'u ön plana çıkarır ve bu anlamda milliyetçilikle çakıştığı söylenebilir. Aslında başka bir açıdan bakılırsa milliyetçilik faşizmin dolaylı bir meyvası gibidir. Unutulmamalıdır ki Alman faşistleri için herhangi bir Alman değil, Nasyonal Sosyalist standartlara uygun ve o ideolojiyi içselleştirmiş Alman (yani Alman-lık değil Nazi-lik) önemlidir. Zaten III. Reich'ın bayrağı da Nazi Partisi'nin bayrağıdır. Yani "Nazi" aslında siyasi bir kategoridir.

Bununla birlikte Griffin'in bu "ultra milliyetçilik" ile daha ziyade liberal kurumların ve Aydınlanma'nın humanist mirasının reddine gönderme yaptığı belirtilmelidir. Dolayısıyla Griffin'in "ultra milliyetçilik" kavramsallaştırmasından bir "cemaat" tasavvuru anlamı çıkarmak makul gözükmektedir. Bununla ifade edilmek istenen – Woodley'in kelimeleriyle söylersek – otonom özne ve demokratik özgürlüğün, tek örnek sosyal statülerle biçimlenen organik bir topluluk anlayışı ile ikame edilmesidir.[106] Buna ek olarak Griffin faşizmin popüler bir ideoloji olduğunu da vurgulamaktadır. Politik iktidarın kaynağının halk gücüne dayandığı bir kitleselleşme çağında bu popülerlik faşizmin meşru temelini oluşturmaktadır.[107] Griffin'in "milliyetçi retorikle yapılan bir kültürel devrim" şeklindeki faşizm analizinin kültürelci yaklaşımın temel noktalarını kapsadığı ifade edilebilir. Griffin

[104] Griffin, **The Nature ...**, s. 35.
[105] Michel, **a. g. e.**, s. 9.
[106] Woodley, **a. g. e.**, s. 30.
[107] Griffin, **The Nature ...**, s. 37.

kendi faşizm tanımından sonra sonra *generic* (türdeş) faşizm tartışmalarında "yeni bir konsensüsün" oluştuğunu öne sürmektedir. Ona göre pek çok araştırmacı ya Griffin'den bağımsız olarak benzer sonuçlara varmış ya da ona açıkça muhalif modelleri benimsemelerine rağmen ona yakın ya da onun modeliyle uyumlu yorumlara ulaşmışlardır.[108]

Faşizmin doğasını anlamaya çalışan teorisyenlerden birisi de Roger Eatwell'dir. Eatwell faşizmin tıpkı liberalizm ve sosyalizm gibi öncelikle "bir ideoloji" olarak tanımlanması gerektiğini belirtmektedir. Griffin'in "yeni bir konsensüs" oluştuğu iddiasını abartılı bulan Eatwell'e göre faşizm:

> "Sosyal bir yeniden doğuş gerçekleştirmeyi amaçlayan ve *holistik-milli radikal bir Üçüncü Yol* izleyen ancak – detaylı bir program geliştirmekten ziyade – pratikte stile özellikle de aksiyon ve karizmatik lidere vurgu yapan ve düşmanlarını Maniheist biçimde şeytanlaştıran bir ideolojidir."[109]

Iordachi'ye göre Eatwell, *generic* (türdeş) faşizmin dört temel temasını şu şekilde belirlemektedir: 1-) "yeni insan"ın yaratılmasına hizmet eden bir doğal tarih anlayışı, 2-) cemaat ve ırk gibi temel faşist birimlerle geniş mekansal birimler arasındaki ilişkiye gönderme yapan bir jeopolitika, 3-) korporatizm, ve otarşiye dayanan bir politik ekonomi, 4-) liderlik, aktivizm, parti ve propaganda. Iordachi Eatwell'in bu model ile faşizmin kitlesel çekiciliğine, faşist hareketin politik yönüne ve faşist rejimlerin temel politikalarına ışık tutmayı amaçladığını ifade etmektedir.[110]

Generic (Türdeş) faşizm başlığı altında ele alınabilecek bir diğer teorisyen ise Stanley G. Payne'dir.[111] Payne'in faşizm analizinde Mosse, Linz ve Gentile gibi teorisyenlerin etkileri gözükmektedir. Payne, "faşist ideoloji ve amaçları", "faşizmin redleri" ve "faşizmin organizasyon biçimi" olmak üzere faşizmi üç farklı düzeyde incelemektedir. Bunun yanında Iordachi, Payne'nin dinle ilişkili olarak faşist

---

[108] Roger Griffin, "Introduction", **International Fascism: Theories, Cases and the New Consensus**, Ed. Roger Griffin, Oxford, Oxford University Press, 1998, s. 26.
[109] Roger Eatwell, "On Defining the 'Fascist Minimum': the Centrality of Ideology", **Journal of Political Ideologies**, Vol. 1, No. 3, 1996, s. 313. İtalik vurgu Eatwell'e aittir.
[110] Constantin Iordachi, "Roger Eatwell – The Nature of Generic Fascism", **Comparative Fascist Studies: New Perspectives**, Ed. Constantin Iordachi, London and New York, Routledge, 2010, s. 135-136.
[111] Bkz. Stanley G. Payne, **Fascism: Comparison and Definition**, Madison, University of Wisconsin Press, 1980.

ideolojinin "mitsel yapısını" analiz etmeye çalıştığını da belirtmektedir. Iordachi'ye göre Payne'nin modeli *generic* (türdeş) faşizmin karşılaştırmalı bir taksonomisi olarak ele alınabilir. Onun amacı ideal-tipik bir model oluşturmak değildir, daha ziyade "faşist hareketlerin ortak niteliklerinin genel bir envanterini çıkarmaktır".[112] Payne faşizmi 19. yüzyılın sonunda Almanya, İtalya, Avusturya, Macaristan ve Romanya gibi yeni oluşan devletlerdeki kitlesel hareketler olarak ele almaktadır. Ona göre bu ülkelerin özellikleri "olgunlaşmamış bir demorasiye sahip olmaları ve bir kimlik ve uluslaraarası statü krizi" yaşamalarıdır. Iordachi, Payne'nin faşizmi "iki savaş arası dönemin tarihsel bir fenomeni" olarak gördüğünü dolayısıyla faşizmi sona ermiş kabul ettiğini vurgulamaktadır.[113] Payne'nin bu noktada Nolte ile benzeştiği ifade edilebilir. Öte yandan Payne, günümüzde faşizmin "kültürel tortuları"nın hala devam ettiğini ve bu sayede yeni otoriter milliyetçiliklerin doğabileceğini de belirtmektedir.

1.2.9. Postyapısalcı Yaklaşım

Faşizmi postyapısalcı yaklaşımla ele alan teorisyenler arasında Giorgio Agamben önemli bir yer tutmaktadır. Agamben tezini, Carl Schmitt'in "egemenlik" kavramsallaştırması üzerine temellendirmektedir. Schmitt'e göre hukuk egemenin iradesine bağlıdır, dolayısıyla durumsaldır. Bundan dolayı anayasa soyut normlara değil, somut egemene dayanmaktadır. Schmitt egemeni "durumun kuraldışı olduğuna karar veren" olarak tanımlamaktadır.[114] Ona göre ancak Leviathan benzeri üstün bir otorite modernitenin yol açtığı istikrarsızlıklara karşı düzenin tesisini garanti edebilir. Egemenin kararı sonucunda ya anayasal normlar askıya alınır ya da öncekinin meşru sınırlarına referans vermeyen yeni bir politik düzen kurulur. Çelebi'ye göre Schmitt'in Hobbes'tan ayrıldığı nokta Leviathan'ın egemenliğine yönelik iç ve dış tehditleri hesaba katarak, "kuraldışı durumların istikrarı ve düzeni tehdit ettiği bir

[112] Constantin Iordachi, "Stanley G. Payne – Fascism: A Working Definition", **Comparative Fascist Studies: New Perspectives**, Ed. Constantin Iordachi, London and New York, Routledge, 2010, s. 96.
[113] **A. y.**
[114] Carl Schmitt, **Politische Theologie**, Berlin, Ducker & Humblot, 1987, s. 1'den aktaran Aykut Çelebi, "Kuraldışı Durumlarda Karar Vermek: Carl Schmitt ve Walter Benjamin Üzerine Bir İnceleme", **Defter**, Kış 2001, s. 121.

dünyada stratejik ve seri müdahale yeteneğine" sahip bir egemenlik anlayışı geliştirmesidir.[115]

Kalyvas'a göre bu egemenlik kavramsallaştırması bir anlamda Gramsci'nin hegemonya kavramını çağrıştırmaktadır. Kalyvas, hegemonyanın egemenlik gibi "politik düzen için – oluşumu sırasında mevcut olmayan – meşruiyet kaynağı olarak işlediğini" öne sürmektedir.[116] Hegemonya sadece cebren gerçekleşemeyeceğinden rıza ve ikna da gerektirmektedir. Bu hegemonya defansif ve ofansif olarak ikiye ayrılmaktadır. Gramsci sol bir strateji izlediğinden ofansif hegemonya ile ilgilenirken, Schmitt otoriter liberalizmin anayasal çerçevesinde defansif hegemonik egemenlik ile özdeşleşmiştir. Woodley'e göre aslında Schmitt'teki egemenin görevi politik bir kimlik ve halk iradesi oluşturarak, "demokrasiyi kendisine karşı korumaktır". Dolayısıyla Woodley, Schmitt'in bu koruyucu devlet anlayışının Hegel'in "etik devleti"nin muhafazakar bir yorumu olduğunu ifade etmektedir.[117] Çelebi'ye göre de Schmitt, "ulusal devletin, özel olarak da Wiemar Cumhuriyeti'nin istikrarlı bir biçimde nasıl yönetilebileceğini ve bu doğrultuda oluşturulması gereken kurumları tartışmaktadır".[118]

Agamben ise Schmitt'teki egemenlik anlayışından yola çıkarak, siyasi otorite ve hukuk arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Ona göre Schmitt, "kuraldışı durum"un katışıksız bir biçimde hukuk üzerinden belirlenemeyeceğine dikkat çekmektedir. Politik olan, mevcut hukuk düzenini askıya alarak kendi meşruiyetini yaratabilmektedir. Dolayısıyla Agamben'e göre "kuraldışı durum" pozitif hukukun dışarısında tanımlanamaz, aksine "pozitif hukukun tamamlayıcı bir parçasıdır çünkü hukukun otonom bir kaynağı olarak hareket etmesi için gereken zemini oluşturur".[119] Bu yüzden Agamben, hukuki düzen ile "kuraldışı durum"un bir arada mümkün olabileceğini öne sürmektedir.[120] "Kural ve kuraldışının bir aradalığı" demokrasi ve diktatörlük arasındaki ayrımı da muğlaklaştırmaktadır. Hitler'in Reich'ın meşru

---

[115] Çelebi, **a. g. e.**, s. 117-118.
[116] Andreas Kalyvas, "Hegemonic Sovereignty: Carl Schmitt, Antonio Gramsci and the Constituent Price", **Journal of Political Ideologies**, Vol. 5, No. 3, October 2000, s. 354.
[117] Woodley, **a. g. e.**, s. 85.
[118] Çelebi, **a. g. e.**, s. 115.
[119] Giorgio Agamben, **State of Exception**, Trans. Kevin Attell, Chicago, The University of Chicago Press, 2005, s. 23.
[120] **A. e.**, s. 33.

Şansölyesi ilan edildiğine dikkat çeken Agamben, ayrıca III. Reich boyunca Wiemar Anayasası'nın varlığını sürdürdüğünü belirtmektedir. Ona göre faşistler, meşru anayasanın ötesinde ikinci bir yapı oluşturmuştur. "Kuraldışı durum" buna işaret etmektedir ve buradan yola çıkarak Agamben böyle bir "dual devlet"in mümkün olabileceğini belirtmektedir. Dolayısıyla teknik olarak bakıldığında faşizmi diktatörlük olarak tanımlamak uygun gözükmemektedir.[121]

[121] **A. e.**, s. 48.

İKİNCİ BÖLÜM
FAŞİZM VE ESTETİK ARASINDAKİ İLİŞKİNİN DOĞASI, "NAZİ ESTETİĞİ" TARTIŞMALARI VE III. REICH SİNEMASI

2.1. Faşizm ve Estetiğin Birleşmesi: "Büyüsü Bozulmuş" Dünyada "Politikanın Estetikleştirilmesi" Yoluyla Öznenin Bütünlüğünü Gerçekleştirmek

Bu bölümde Walter Benjamin'in "politikanın estetikleştirilmesi" ve Max Weber'in "dünyanın büyüsünün bozulması" kavramlarından yola çıkarak faşizm ve estetik arasındaki ilişki açıklanmaya çalışılacaktır. Buna göre faşizm, teknolojik rasyonalitenin yol açtığı parçalanmışlığa, yabancılaşmaya ve "ruhsuzlaşmaya" karşı *yeniden bir sembolleştirme* aracılığıyla politikayı estetiğe indirgeyen bir çözüm arayışı olarak ele alınabilir. Dolayısıyla Weber'in tezinin bu durumun nedenini, Benjamin'in tezinin ise bu durumun sonucunu açıkladığı ifade edilebilir.

Weber'e göre modern öncesi toplumlar dünyanın işleyişini doğaüstü güçlerle açıklarken yaşamı anlamlı kılmaktaydılar. Ancak rasyonelleşme ile birlikte dünyanın işleyişi çeşitli hesaplamalarla açıklanır hale geldi ve bu durum;

> "büyüye olan inancı ortadan kaldırdı, dünya sürecini büyüden arındırılmış hale getirdi, büyüsel anlamı yok etti, bundan böyle dünya süreci basitçe 'var olmak' ve 'meydana gelmek'ten ibaret hale gelirken bir şeye işaret etmekten uzaklaştı. Sonuç olarak kayda değer ve anlamlı bir düzene tabi olan bir dünya ve yaşam örüntüsüne yönelik artan bir istek oluştu".[1]

Teknolojik rasyonalitenin doğaya hakim olma arzusuyla onu baskı altına alması ve insanı doğasına yabancılaştırması karşısında "anlamlı bir düzene tabi olma" isteğinin politik düzeyde faşizm biçiminde yankı bulduğu öne sürülebilir.

[1] Max Weber, **Economy and Society**, Ed. Guenther Roth and Claus Wittich, Trans. Ephraim Fischoff, Berkeley, University of California Press, 1978, s. 506. Alıntı içerisindeki tek tırnaklı vurgular Weber'a aittir.

Benjamin bu noktada faşizmin modernitenin bu içsel çelişkilerinden, "anlamın kaybolması"ndan yararlandığını ve bu boşluğu *yeniden bir sembolleştirme* ile doldurduğunu ifade etmektedir. Benjamin'e göre artan kitlesel proleterleşme karşısında faşizm, insanlara kendini ifade etme şansı verirken (baskılayıcı kapitalist modernite karşısında bu değerli bir şanstır üstelik) mevcut mülkiyet yapısına dokunmamaktadır. Dolayısıyla faşizm, kurtuluşu insanlara haklarını vererek değil, onlara kendilerini ifade etme şansı tanıyarak sağlamayı ummaktadır. Bunun mantıklı sonucu Benjamin'e göre politikanın estetiğe indirgenmesidir. Ona göre, politika faşizmde bütünüyle estetikten ibaret hale gelmiştir ve estetiğe indirgenmiş bir politika kendisini en iyi savaşla ifade edebilir. Çünkü der Benjamin "ancak savaş, mevcut mülkiyet yapısı sürdürülmesine rağmen teknik kaynakları mobilize etme imkanı sağlayabilir". Bu bir anlamda yıkımdır. "Faşizmde kendine yabancılaşma öyle bir noktaya yükselir ki birey artık kendi özyıkımını bile bir estetik haz olarak duyumsar". Bu, politikanın estetiğe indirgenmesi yani *politikanın estetikleştirilmesidir*.[2]

Faşist siyasi iletişiminde duygu, ritüel ve sembollerin yoğun bir biçimde kullanılması "politikanın estetiğe indirgenmesi" görüşünü desteklemektedir. Bu durum faşizm ile geleneksel aristokratik ve liberal politika arasında bir ayrışmayı gündeme getirmektedir. Bu noktaya dikkat çeken Koepnick politik eylemin estetik kategorilere indirgenmesinin (estetikleştirme sürecinin) politikanın geleneksel biçimini parçaladığını öne sürmektedir. Çünkü bu estetikleştirme süreci rasyonel diyalog ile imajları yer değiştirerek meşruiyeti kendinden menkul bir politik liderlik meydana getirmektedir.[3] Dolayısıyla Benjamin'den ilhamla Koepnick "politikanın estetikleştirilmesini" sosyo-ekonomik çatışmaların sembolik düzeyde çözüme kavuşturulma çabası olarak yorumlamaktadır.[4]

---

[2] Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", (Çevrimiçi), http://dxarts.washington.edu/coupe/wk1/benjamin.pdf, 22 Aralık 2011.
[3] Lutz Koepnick, **Walter Benjamin and Aesthetics of Power**, Lincoln NE, University of Nebraska Press, 1999, s. 30.
[4] Bu analiz için bkz. Lutz Koepnick, "Fascist Aesthetics Revisited", **Modernism/Modernity,** Vol. 6, No. 1, 1999, s. 51-73.

Faşizmde sembol, ritüel ve duyguların önemli bir yer kaplaması, Woodley'in belirttiği gibi "politik din"[5] kavramını da çağrıştırmaktadır. Buna göre sembol, ritüel ve duyguların kullanılması, modernitenin yol açtığı *büyünün bozulması*na yönelik faşizmin telafi edici bir karşılığıdır.[6] Bu yorum ile Koepnick'in "sembolleştirme" görüşü arasında bir benzerlik kurmak mümkün gözükmektedir. Bununla birlikte faşizm "politik bir dinden" daha fazla bir şeydir. Çünkü faşizmin yapmaya çalıştığı şey, dinin azalan rolünü basitçe "seküler bir din" ile ikame etmek değildir. Faşizm bir anlamda modernitenin çelişkileri karşısında bir uzlaşı çabası olarak ele alınmalıdır.

Bu noktadan yola çıkan Rutsky, Weberyan bir analizle faşizmin bu "uzlaştırıcı" niteliğine gönderme yapmaktadır. Rutsky'e göre faşizm, "büyüsü bozulmuş", yabancılaşmış bir dünyada, yeni bir uyum ve ahenk oluşturma, başka bir ifadeyle "öznenin bütünlüğünü" gerçekleştirme amacı gütmektedir.[7] Faşist kültür ancak bu "yeni bir uyum ve ahenk oluşturma" çabası bağlamında anlaşılabilir.[8] Nazilerin bütünlük anlayışı baskılayıcı bir modernite ile ebedi ruh arasında bir uzlaşma sağlanmasını gerektirmektedir. Bu sayede ölmüş bir teknolojik dünyanın yeniden canlanmasını sağlayacak, bir "yeniden ruhunu verme" (*re-spiritualization*) ya da "yeniden büyülü kılma" (*re-enchantment*) gerçekleştirilebilir.[9]

Faşizmin kitleler için ne anlama geldiğini açıklamaya çalışan Rutsky, insanların bütünlük hissine karşı duyduğu arzuyu vurgulamaktadır. Beyin ile kalp, rasyonellik ile insan duyguları, erkeklik ile kadınlık, modern teknoloji ile antik ruhaniliğin estetik sayesinde uzlaştırılması Nazilerin gerçek amaçlarını gizleyen ideolojik bir örtü olarak ele alınamaz, aksine Nasyonal Sosyalizmin çekiciliği bu uzlaşmaya duyulan arzudan kaynaklanmaktadır. Üstelik bu uzlaştırıcılık başka amaçlara hizmet etmesi düşünülen bir araç değildir, aksine uzlaştırıcılığın *per se* bir anlamı vardır ve onun amacı bizzat kendisini gerçekleştirmektir. Rutsky'e göre bu uzlaştırma çabası Nasyonal Sosyalist hedeflerin bir ifadesidir.[10]

---

[5] Faşizmin "politik bir din" olduğu değerlendirmesi için bkz. Emilio Gentile, "Fascism as Political Religion", **Journal of Contemporary History**, Vol. 25, No. 2-3, May – June 1990, s. 229-251.
[6] Woodley, **a. g. e.**, s. 101.
[7] R. L. Rutsky, "The Mediation of Technology and Gender: Metropolis, Nazism, Modernism", **New German Critique**, No. 60: Special Issue on German Film History, Autumn 1993, s. 20, 25 ve 28-29.
[8] **A. e.**, s. 10-11.
[9] **A. e.**, s. 20.
[10] **A. e.**, s. 28-29.

Yukarıda söylenenleri toparlarsak, Weber son iki yüzyılda bilme anlayışı üzerindeki dönüşümü, Benjamin bu dönüşüm karşısında faşizmin geliştirdiği stratejiyi ve Rutsky ise bu stratejinin özellikle faşizmin destekçileri için nasıl bir anlam ifade ettiğini ve böylelikle kitlesel desteğini açıklamaya çalışmaktadır. Bu kitlesel desteği anlayabilmek için faşizmin kültürel alandaki etkinliğine ve bu bağlamda estetik ile nasıl bir ilişki kurulduğuna odaklanmak gerekmektedir.

2.2. III. Reich'ta "Nazi Estetiği" Tartışmaları

III. Reich'ta Nazifikasyon süreciyle siyasi iktidar tarafından sanat eserlerinin zorlama ve baskıyla Nazi idealleri ile uyumlu hale getirildiği ve buna uygun olmayan eserlere yönelik dışlayıcı uygulamalara başvurulduğu oldukça yaygın bir görüştür. Bu konudaki geniş literatürün büyük bir bölümü de bu kurumsal baskı mekanizmalarına odaklanmaktadır.[11] Buna karşı olarak Steinweis ise Nazi sanat politikasının belirlenmesinde ideoloji kadar ekonominin de önemli bir etkisi olduğunu belirtmektedir. Steinweis sanatçıların rejimin sağladığı maddi olanaklardan ötürü mutlu olduğunu ve ideolojik onaylanmadan çok rahatsız olmadıklarını, otosansür geliştirerek bunu içselleştirdiklerini belirtmektedir.[12] Dolayısıyla iktidar ve sanatçılar arasında baskı ve işbirliğinin basitçe anlaşılamayacak çok boyutlu bir birlikteliği söz konusu olmuştur. Politik olan ile estetik olanın bu karmaşık ilişkisi karşısında Nazi ideolojisini içeren bir sanat eserini nasıl değerlendireceğimiz önemli bir soru olarak oraya çıkmaktadır. Auschwitz gerçeği gözümüzün önündeyken örneğin anti-Semitist öğeler içeren bir sanat eserini (daha özelde bir filmi) estetik kriterlerle ele almamız anlamsız mı durmaktadır? Lewis'in belirttiği gibi böyle bir durumda aklımıza hep şu soru gelmektedir: "Nazi ideolojisinin propaganda malzemesini içeren bir şeyi nasıl takdir edebilirim?".[13] Ancak burada bize huzursuzluk verenin tam olarak hangisi olduğunu belirlemek durumundayız: Nazizm

[11] Sinema endsütrisi üzerine birkaç örnek çalışma için bkz. Gerd Albrecht, **Nationalsozialistische Filmpolitik: Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs**, Enke, Stuttgart, 1969; David Welch, **Propaganda and the German Cinema, 1933-1945**, Oxford, Oxford University Press, 1983.
[12] Steinweis, **a. g. e.**
[13] William S. Lewis, "Art or Propaganda? Dewey and Adorno on the Relationship between Politics and Art", **The Journal of Speculative Philosophy,** Vol. 19, No. 1, 2005, s. 43.

mi, ideolojinin *per se* anlamı mı yoksa propaganda mı? Burada esas belirleyici olan Nazizm gibidir. İdeolojinin kendisi ya da propaganda bizi o kadar da rahatsız etmemektedir.

Potter'ın belirttiği gibi uzun bir süre boyunca Nazi estetik anlayışı denildiğinde kitsch, gericilik, erotizm, anıtsallık ve aşırı politik propagandayla bezenmiş bir çekicilik kastedilmiştir.[14] Bunun yanında "Nasyonal Sosyalist sanatın" sanat tarihi açısından katkısının önemsiz olduğu belirtilmiştir.[15] Örtük biçimde demokratik Weimar Cumhuriyeti[16] ile ekspresyonizm arasında kurulan ilişkinin diğer ucuna totaliter III. Reich ile anti-modernizm/neo-klasizm arasında kurulan ilişki yerleştirilmiştir. Bununla birlikte III. Reich'ın kendine özgü, onu Weimar Cumhuriyeti'nden ayıran, üzerinde uzlaşmaya vardığı istikrarlı ve kararlı estetik standartları olduğunu düşünmek tartışmalı durmaktadır. Örneğin Karl-Heinz Schoeps "Nazi sanatı" gibi bir tanım yapmak konusunda temkinlidir. Çünkü ona göre Nazi sanatı ya da Nazi edebiyatı standart bir yapı arz etmemektedir. Sosyalist eğilimli Bertolt Brecht ile faşist sanatçı Ernst Jünger'in estetik anlayışlarını karşılaştıran Schoeps özellikle "modernizm analizlerinde" her iki sanatçının pek çok ortak yanı olduğunu öne sürmektedir.[17]

Joan Clinefelter de "Nazi sanatı" biçimindeki tanımlamaların stil ya da içerikle çok az ilişkili olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre Nazi sanat politikası tutarlı değildir. Nazilerin sanata ilişkin olarak yapmaya çalıştıkları bir stil ya da içerik meselesinden ziyade sanatçıların rejime katılımını sağlamaktır. Clienefelter'in verdiği örnekte **Entartete Kunst Ausstellung**'un (Dejenere Sanat Sergisi) 1937 yılında Münih'te resmi olarak açılmasından önce de "Dejenere Sanat" teşhirleri Bettina Feistel-Rohdemeier'in önderliğinde geleneksel sanatı savunan Alman Sanat

---

[14] Pamella P. Potter, "The Arts in Nazi Germany: A Silent Debate", **Contemporary European History**, Vol. 15, No. 4, 2006, s. 587.

[15] Eralp Osman Erden, "Nasyonal Sosyalizmin Alman Sanatına Yansıması", İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Yüksek Lisans Tezi, 2004, s. 2.

[16] Öte yandan Çelebi, Weimar Anayasasının daha önceki Prusya hukuk düzeninden çok sayıda yasa ile birlikte hukuk devleti geleneğini de devraldığını belirtmektedir. 1851 tarihli işgal durumunda yürürlüğe girecek kuşatma ile ilgili yasa (*Belagerunszustand*) ve 1852 yılında çıkarılan Önleyici Gözaltı Yasası (*Schutzschaft*)'nın Wiemar döneminde de yürürlükte kaldığını belirten Çelebi'ye göre "bu yasalar siyasal düzenin güvenliğini sağlamada Prusya devlet geleneğinin devralındığınını en önemli göstergesidir." Bkz. Çelebi, **a. g. e.**, s. 123.

[17] Schoeps, **a. g. e.**, s. 5.

Topluluğu tarafından pek çok kere gerçekleştirilmiştir.[18] Mosse'ye göre de Dejenere Sanat hareketiyle ile yapılmak istenen kaynaştırıcı bir kültür oluşturmaktır. Aslında bütün hükümetler[19] zaman zaman kamu ahlakını bozduğu gerekçesiyle pornografik ya da dine saygısız içerikli olarak adlandırılan kimi eserlere yönelik bu tarz uygulamaları değişik biçimlerde gerçekleştirmektedir.[20] Dolayısıyla Nazi sanat politikasının/anlayışının Weimar Dönemi'nden radikal biçimde farklı olduğunu düşünmek yanıltıcı durmaktadır. Örneğin Hans H. Wollenberg'e göre Naziler sinema endüstrisinin idaresi konusunda sansür, yabancı film ithalinin sınırlandırılması ve "sosyal değerleri dikkate alan filmlerin" vergi indirimi gibi bazı uygulamaları Weimar döneminden devralmıştır.[21] Kater da III. Reich'ta modernist sanatın hiçbir şekilde kabul görmediği görüşüne karşı çıkmakta, buna örnek olarak da Jazz müziğinin – sanıldığından daha fazla – tolere edilmesini göstermektedir.[22]

Modernist sanat akımlarına yönelik "Dejenere Sanat" seferberliği gibi dışlayıcı pratiklere rağmen III. Reich'ta herhangi bir sanat akımının öne çıkarıldığına yönelik görüşün aceleci bir yargı olduğu ifade edilmelidir. Çünkü parti liderleri arasında estetik standartlara ilişkin bir uzlaşma pek mümkün olmamış ve güç ilişkilerindeki rekabet sonucu *ad hoc* yaklaşımlar benimsenmiştir. Üstelik böyle bir konsensüs oluşmuş bile olsa bunun, dönemin bütün sanat ve özelde film üretimine ne kadar yansımış olduğu tartışmalıdır.

III. Recih'ta sanatsal estetik anlayışına ilişkin bürokratik rekabeti Propaganda Bakanı Joseph Goebbles ile partinin ideologu Alfred Rosenberg arasındaki anlaşmazlık açıkça ortaya koymaktadır. Goebbles 1920'ler boyunca ve hatta 1930'ların başında açıkça ekspresyonist sanatın Alman ruhunu yansıttığını

---

[18] Joan Clinefelter, **Artists for the Reich: Culture and Race from Weimar to Nazi Germany**, Oxford, Berg, 2005'den aktaran Potter, **a. g. e.**, s. 589.

[19] ABD'de 1934'ten itibaren filmlerde cinsellik ve şiddet eylemleri yasaklanmıştır. Ayrıca çiftlerin yatakta gösterilmesine de izin verilmemiştir. Hatta "Tanrı", "Cehennem", "Lanet" gibi sözcükler bile sansüre takılmıştır. Bkz. James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur?**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2010, s. 265-266.

[20] George L. Mosse, "Beauty without Sensuality", **Degenerate Art: The Fate of the Avant Garde in Nazi Germany**, Ed. Stephanie Barron, New York, Harry N. Abrams, 1991, s. 25 ve s. 31'den aktaran Peter Jelavich, "National Socialism, Art and Power in the 1930s", **Past & Present**, No. 164, August 1999, s. 253.

[21] Aktaran David Weinberg, "Approaches to the Study of Film in the Third Reich: A Critical Appraisal", **Journal of Contemporary History**, Vol. 19, No. 1, January 1984, s. 109-110.

[22] Micheal H. Kater, **Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany**, Oxford, Oxford University Press, 1992.

vurgulamıştır. Özellikle ekspresyonizmin gerçekliği bozarak yeniden kurgulayan özelliğine olumlu yaklaşmaktadır çünkü bu sayede ekspresyonizm faşist propaganda açısından da kullanılabilecektir.[23] Goebbles ayrıca 1920 yılında ekspresyonist bir roman da kaleme almıştır (Bu roman 1929'da basılmıştır). Ekspresyonizme ilişkin olarak şöyle demektedir:

> "Zamanımızın niteliği tamamıyle ekspresyonisttir. Bizler, bugünün insanları olarak hepimiz ekspresyonistiz. Dünyayı onunla biçimlendirmek istiyoruz. Ekspresyonizm, içinde yeni bir dünyayı biçimlendirmek istiyor. Onun sırrı ve gücünün kaynağı şevktir."[24]

Buna karşın Rosenberg ise geleneksel bir *völkisch* sanatı savunur. Bu rekabet 1934 Parti kongresinde *Führer*'in 19. yüzyıl neoklasizmini kamusal sanatın normları olarak belirlemesi üzerine Rosenberg lehine neticelenmiş gözükse de bu tarihten itibaren bütün III. Reich dönemi sanatının *völkisch* sanat anlayışını yansıttığını düşünmek hatalı gözükmektedir. Dejenere Sanat hareketiyle kamusal duyarlılığa hitap ederek bir kamusal konsensüsün yaratılması çabalanmış[25] olmakla birlikte bu konuda ne kadar başarılı olunduğu tartışmalıdır. Parti bürokrasisi içerisindeki rekabetin ve estetik standartlar konusundaki kararsızlıkların değişen ölçülerde bütün III. Reich boyunca sürdüğü görülmektedir.

Ernst Barlach ve Emil Nolde gibi modernist sanatçıların itibarlarındaki değişimler parti bürokrasisinin bu rekabeti ve estetik standartlar konusundaki kararsızlıklardan kaynaklanmaktadır. Örneğin Emil Nolde, modernist bir ressam ve aynı zamanda sıkı bir Nasyonal Sosyalizm destekçisidir. Yani modernist bir faşist sanatçıdır. 1930'ların ortalarına kadar prestiji yüksektir. Hatta *völkisch* sanatı savunan Alfred Rosenberg bile Nolde'nin resimlerini öven bir yazı kale almıştır.[26] Ancak ironik bir biçimde **Entartete Kunst** (Dejenere Sanat) seferberliğinde en çok yerilen sanatçılardan birisi olmuştur. Bununla birlikte RdbK'dan (**Reichskammer**

---

[23] Emily Braun, "Expressionism as Fascist Aesthetic", **Journal of Contemporary History**, Vol. 31, No. 2, April 1996, s. 274.
[24] Aktaran Donald E. Gordon, **Expressionism: Art and Idea**, New Heaven and London, Yale University Press, 1987, s. 179.
[25] Jelavich, **a. g. e.**, s. 256-257.
[26] Ed. Stephanie Barron, **Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany**, New York, H. N. Abrams, 1991, s. 319.

der bildenden Künste – Güzel Sanatlar Odası) kovulması 1941 yılını bulmuştur.[27] Ayrıca başka pek çok ekspresyonist sanatçının da Nazi rejiminin destekçisi olduğu belirtilmelidir.[28] Üstelik Bauhaus mimarlarında görüldüğü gibi bu destekleri gönülsüzce de değildir.[29]

Yukarıda bahsedilenleri göz önüne alarak şunu sorabiliriz: Faşizmle herhangi bir estetik stil arasında bir ilişki kurulabilir mi? Georg Lukacs bu ilişkinin ekspresyonizmde bulunabileceği yönünde bir cevap verir gibidir. Ona göre ekspresyonizm, sosyal problemleri aydınlığa çıkarmak yerine onların anlaşılmasını güçleştirmektedir. Ekspresyonizmin bazı boyutları sağcı kanattan gelen "demogojik bir kapitalizm eleştirisi" sunmaktadır. Lukacs, ekspresyonizmin orta sınıf değerlerine yönelik bir çelişkiyi açığa çıkardığını düşünmekle birlikte bunu soyut bir şekilde, hiçbir ekonomik temele dayandırmadan gerçekleştirdiğini savunmaktadır. Ekspresyonizmdeki çatışma soyut bir burjuva anti-burjuva çatışmasıdır ve Lukacs bunun faşizmin kitlesel desteğine katkı sağladığını belirtmektedir.[30] Bürger'e göre Lukacs, Hegel'in "organik sanat" eseri kavramından hareket ettiği için bu yaklaşımı doğaldır. O, Goethe, Balzac ve Stendhal gibi realistleri önemsemektedir. Lukacs için önemli olan realizmdir ve ekspresyonizmin isyanı "tarihsel perspektiften yoksun, kapitalizmi alt etmeye çalışan güçlere karşı kör, soyut bir isyandır".[31]

Bunun yanında ekspresyonizm konusunda Braun, Mario Sironi'yi örnek olarak göstermekte ve onun ekspresyonist resimlerinin Lukacs'tan hareketle "romantik bir anti-kapitalizm" sunduğunu iddia etmektedir: Aydınlanmanın gerçekleştiremediği özgürlük ve eşitlik gibi değerlerine ve liberalizm, sosyalizm gibi doğurduğu ideolojilere bir tepki, materyalist değerlerle içi boşalan modern topluma

---

[27] **A. e.**, s. 320.

[28] Ernest Barlach, Erich Heckel gibi ekspresyonist ressamların yanında Ludwig Mies van der Rohe ve Emil Fahrenkamp Ağustos 1934'te bir pro-Nazi manifesto imzalamıştır. Ekspresyonist sanatçıların Nazi rejimine olan bağlılıkları için bkz. Iain Boyd Whyte, "Berlin, 1 May 1936", **Art and Power: Europe under the Dictators, 1930-1945**, Ed. Dawn Ades vd., London, Thames and Hudson, 1995, s. 43-49.

[29] Bu konuda bkz. Elaine Hochman, **Architects of Fortune: Mies van der Rohe and the Third Reich**, New York, 1989.

[30] Braun, **a. g. e.**, s. 273-274.

[31] Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, Çev. Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009., s. 165.

yabancılaşma karşısında geçmiş bir zamanın geleneksel yapısına duyulan nostaljik bir özlem.[32] Bu, çağdaş toplumun ihtiyaçlarını ve umutlarını yansıtan bir estetiktir.[33]

Ancak böyle bir yorum, ekspresyonizmin basitçe proto-faşizm olarak adlandırılabileceği anlamına gelmemelidir. Braun'a göre soru ekspresyonizmin faşizme nasıl yol açtığı değil, faşizmin ekspresyonist tavırları nasıl kullandığıdır.[34] Burada İtalyan faşizminin modern sanat akımlarını Nazilere kıyasla daha fazla tolere ettiğini de unutmamak gerekir. Faşizm için kullanışlı birtakım özellikleri olmasına rağmen Nazilerin kısmen de olsa ondan yüz çevirmesi ve ekspresyonizm de dahil modern sanat akımlarına karşı "dejenere sanat" seferberliğine girişmesi ilgi çekicidir. Ancak yine de bir "faşist estetik"ten bahsedeceksek Schmid'in de belirttiği bu "tek bir stile indirgenemeyecek bir estetiktir".[35]

2.3. III. Reich Sinemasına İlişkin Çalışmalar ve Propaganda-Sanat Tartışması

Nazilerin propagandayı etkili kullanması, III. Reich'taki sanatın katıksız bir propagandadan başka bir şey olmadığını düşünmemize yol açmıştır. Örneğin Erwin Leiser'a göre III. Reich'ta üretilmiş olan "bütün filmler" bir şekilde propaganda öğeleri içermektedir.[36] Bu bakış açısına göre bu dönemdeki filmler Nazi **Weltanschauung** 'un (Dünya Görüşü) birer mikrokozmozu gibidir. Ancak bu bakış açısı sorunludur. Örneğin dönemin sayılı kadın yönetmenlerinden Leni Riefenstahl'in 1935 yapımı meşhur *Triumph des Willens* filmini düşündüğümüzde mesele karmaşıklaşır. Bu film, NSDAP'nin altıncı kongresinin çekimidir. Filme ilişkin olarak yaygın görüş "çekilmiş en iyi propaganda filmi" olduğu yönündeyse de Riefenstahl bunun 1934 tarihinde Nürnberg'teki Nazi parti toplantısını konu alan bir belgesel olduğunda ısrar etmiştir.[37] Ayrıca film 36 kamera ile çekim yapılması,

[32] Braun, **a. g. e.**, s. 280-282.
[33] Mosse, "Fascist..., s. 246.
[34] Braun, **a. g. e.**, s. 275.
[35] Ulrich Schmid, "Style versus Ideology: Towards a Conceptualisation of Fascist Aesthetics", **Totalitarian Movements and Political Religions**, Vol. 6, No. 1, June 2005, s. 139.
[36] Leiser, **a. g. e.**
[37] Weinberg, **a. g. e.**, s. 117.

çeşitli çekim teknikleri ve ışığın ustaca kullanımı ve montaj[38] konusundaki yenilikçi tavırlarıyla ön plana çıkmış ve Venedik Film Festivali'nde birinci seçilmiştir.[39] Buna ek olarak özellikle David Hinton ve Andrew Sarris da bu filme belgesel sanatın bir parçası gözüyle bakılması gerektiğini belirtmektedir.[40]

Triumph des Willens, mutlak bir belgesel-propaganda dikotomisinden bahsetmemizin söz konusu olamayacağının en iyi örneği olarak gösterilebilir. Üstelik bu ayrım üzerinden hareket etmek, filmlerin estetik değerlerinin göz ardı edilmesi tehlikesini de doğurmaktadır. Unutmamak gerekir ki D. W. Griffith'in *Birth of a Nation* (Bir Milletin Doğuşu) filmi içerdiği ırkçı öğelere rağmen yenilikçi bir sinema anlayışı getirdiği için sinema tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Bu yüzden örneğin *Jud Süß* (Yahudi Süß) filminin kışkırttığı anti-Semitik şiddet etkisini anlayabilmek için onu kendi estetik kalitesine göre yargılamamız gerekmektedir.[41] Aksi halde Lewis haklı olarak çağdaş bir Hollywood yapımı olan *Saving Private Ryan* (Er Ryan'ı Kurtarmak) filmini de kolaylıkla propaganda olarak nitelendirebileceğimizi belirtmektedir.[42] Leiser, III. Reich'taki bütün filmleri bir şekilde propaganda olarak ilan etmiş olabilir ancak bu filmlerin propaganda olarak adlandırılması onların estetik kalitesine gölge düşürmemelidir.[43] Kant'ın estetik yargıya ilişkin düşüncesini hatırlarsak, "güzel olan iyi olan demek değildir".[44] Dolayısıyla belegesel-propaganda ya da sanat-propaganda karşıtlığının başından yanlış kurulmuş bir dikotomi olduğu ifade edilmelidir.[45]

---

[38] Tez boyunca "montaj" kelimesi ile o dönemde Sergey Eisenstein'ın kullanmış olduğu "montaj tekniği" kastedilmemektedir. Buradaki montaj, İngilizcedeki "editing" kelimesini karşılayacak biçimde, filmin çekimleri tamamlandıktan sonraki "düzenleme işlemi" anlamında kullanılmaktadır.
[39] E. Osman Erden, "Nasyonal Sosyalist Sinema", **Toplumsal Tarih**, No. 122, Şubat 2004, s. 48.
[40] Lewis, **a. g. e.**, s. 43.
[41] Potter, **a. g. e.**, s. 596.
[42] Lewis, **a. g. e.**, s. 44.
[43] Bu konuda Raymond Borde'nin sözleri hatırlanmalıdır: "Brandenburg Kapısının üzerinde gamalı haç dalgalandığı için 1500 uzun metrajlı filmin çok az artistik değeri olan ürünler olduğu hükmüne varmak ile Nazilerin 'dejenere sanat' sergilerinde 1500 tabloyu değersiz resimler olarak suçlamaları benzer bir entelektüel terrorizm suçu işlemektir." Bkz. Raymond Borde'nin, Francis Courtade, Pierre Cadars, **Le Cinéma nazi**, Paris, Eric Losfeld, 1972' e yazmış olduğu girişten aktaran Weinberg, **a. g. e.**, s. 124-125.
[44] Bürger, **a. g. e.**, s. 96. Oysa Brecht tam da bu yüzden güzele karşı temkinli yaklaşır: "Güzel'i düpedüz kuşkuyla karşılamamız gerekiyor", bkz. Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, Çev. Kamuran Sipal, İstanbul, Cem Yayınevi, 1997, s.153.
[45] Hake, **a. g. e.**, s. 4.

Filmlerin bir dönemin düşünce yapısını yansıttığını göz önüne alırsak ("saf propaganda" filmleri de buna dahildir) filmlerin faşizm analizlerinde yakın zamana kadar yeterince ilgi görmemesi şaşırtıcıdır. Bunun bir nedeni pek çok filmin zamanla kimyasal olarak zarar görmesi, müttefikler tarafından ya da post-Nazi dönemindeki Alman idareciler tarafında denazifikasyon sürecinde yok edilmesidir. Günümüze kalanlar dünya çapındaki kamu arşivlerinde ya da özel koleksiyonlarda muhafaza edilmiş olanlardır, dolayısıyla birincil malzemeye tam ve eksiksiz bir biçimde ulaşmak çok kolay değildir. Bundan öte metodolojik bir problem de söz konusudur. Müzik ve edebiyat kültürel alana ilişkin çalışmalara, radyo ve basın ise doğrudan politik iletişime yönelik araştırmalara konu edilirken, filmler daha önce de bahsedilen sanat ve propaganda (özerk kültürel alan ve doğrudan politik müdahale) arasında ikircikli bir zeminde yer aldığından kolay bir şekilde kategorize edilememiştir.[46]

Weinberg, III. Reich'taki filmlere ilişkin çalışmaları üç başlık altında toplamaktadır.[47] İlk yaklaşım film endüstrisi ile hükümet arasındaki ilişkilere odaklanmakta ve film yapım sürecindeki otoriter devlet kontrolünü açığa çıkarmaya çalışmaktadır. Weinberg bu yaklaşıma örnek olarak Gerd Albrecht'in **Nationalsozialistische Filmpolitik**[48] kitabını göstermektedir. Kültür yaşamı üzerinde iktidarın mutlak kontrolünü varsayan Albrecht, III. Reich'taki sinema endüstrisini **Gleichschaltung**[49] ilkesi çerçevesinde değerlendirmektedir. RMVP'ye (**Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda –** Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı) bağlı kurulan RFK (**Reichsfilmkammer** – Film Odası) ile **Filmwelt** (Sinema Dünyası) üzerinde total bir kontrol sağlanmıştır. Örneğin 1933 Temmuzunda film sektöründeki herkesin bu odaya üye olma zorunluluğu getirilmiştir. Ayrıca rejime karşı olduğu düşünülen aktör, yönetmen ya da filmlerin yasaklanacağı bildirilmiştir.[50] Görüldüğü gibi bu tarz çalışmalar bize filmlerden ziyade politik kurumlar üzerinden bir analiz sunmaktadır. Çeşitli toplumsal alanların kesin bir izomorfizmini varsayan bu görüş, "parti elitlerinin kültürel alana ilişkin

[46] Weinberg, **a. g. e.**, s. 106.
[47] **A. y.**
[48] Bkz. Gerd Albrecht, **Nationalsozialistische Filmpolitik: Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs**, Enke, Stuttgart, 1969.
[49] Bütün kurumların Nazi idaresi altında koordinasyonu, mecburi eşgüdüm.
[50] Weinberg, **a. g. e.**, s. 110-111.

rekabeti"[51], en azından "mimari alan ile politika arasında herhangi bir ilişki kurulamayacağı"[52] ve daha genel olarak "estetik standartlara ilişkin olarak genel bir konsensüsün bulunmadığı"[53] gerekçeleriyle oldukça eleştirilmiştir. Sinema bağlamında ise Sabine Hake, sinemanın III. Reich'ta asla içsel bir birlik ve bütünlük göstermediğini öne sürmektedir.[54]

Filmlere ilişkin ikinci bir yaklaşım ilkinden hareketle filmleri Nazi **Weltanschauung**'un (Dünya Görüşü) birer mikrokozmozu olarak değerlendirmekte ve dolayısıyla içerdikleri ideolojik yanı deşifre etmeye çalışmaktadır.[55] Bu madalyonun diğer tarafındaki görüş ise bu ideolojik baskının *omnipresence*, yani heryerde bulunan etkisini aynı şekilde kabul etmekle birlikte bunun propaganda filmlerinden ziyade kaçış filmlerine yol açtığı sonucuna varmaktadır.[56] Ancak belirtilmelidir ki Naziler dahil hiçbir totaliter yönetimin toplumsal yaşamın bütünü üzerinde böyle bir denetim kurması söz konusu olamaz.[57] İkinci olarak M. S. Phillips'in de belirtiği gibi ideoloji kadar ekonomik kaygılar da ön plandadır ve iktidar istikrarlı ve kararlı bir denetimden ziyade *ad hoc* yaklaşımlar benimsemiştir.[58] Baskı ne kadar artsa da film endüstrisi çoğu zaman bildiğini okumuştur. Üstelik genel kabul gören görüşe göre **Filmwelt** (Sinema Dünyası) üzerindeki baskı 1930'ların sonuna doğru ve savaş koşullarının etkisiyle artmıştır ki savaş sırasında bile NSDAP'nin kültür yaşamı üzerinde ne kadar tahakküm kurabildiği şüphelidir.[59] Bu yüzden III. Reich sinemasının monolitik bir yapı arz etmediği ifade edilmelidir.

---

[51] Bkz. Hildegard Brenner, **Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus**, Hamburg, Rowolth, 1963.
[52] Bkz. Barbara Miller Lane, **Architecture and Politics in Germany, 1918-1945**, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1985.
[53] Bkz. Steinweis, **a. g. e.**
[54] Hake, **a. g. e.**, s. 172.
[55] Bkz. Leiser**, a. g. e.**
[56] Eric Rentschler ve Linda Schulte-Sasse 3. Reich'taki "eğlence" filmleri üzerine çalışmıştır. Bkz. Eric Rentschler, **The Ministery of Illussion: Nazi Cinema and Its Afterlife**, Cambridge, Mass, 1996 ve Linda Schulte-Sasse, **Entertaining the Third Reich: Illusions of Wholeness in Nazi Cinema**, Durham, N.C., 1996. Spector'a göre her ikisi de filmlerin karmaşık içsel yapısı ve ideolojinin kırılganlığından dolayı kaçış-propaganda dikotomisini yanlış bir dikotomi olarak değerlendirmektedir. Bu konuda bkz. Scott Spector, "Was the Third Reich Movie-Made? Interdisciplinarity and the Reframing of 'Ideology', **The American Historical Review**, Vol. 106, No. 2, April 2001, s. 460.
[57] Nazi sanatının total bir beyin yıkama ile kitlelere boyun eğdirdiği yolundaki karşıt görüş için bkz. Peter Adam, **The Art of the Third Reich**, London, Thames and Hudson, 1992.
[58] M. S. Phillips, "The Nazi Control of the German Film Industry", **Journal of European Studies**, Vol. 1, No. 1, March 1971, s. 37.
[59] Weinberg, **a. g. e.**, s. 114.

Ayrıca filmlerin içerik açısından gerçekte ne kadarının doğrudan propaganda olduğu da başka bir sorudur. David S. Hull'a göre III. Reich'ta çekilen filmlerin en fazla % 25'i propaganda amaçlı olarak tanımlanabilir.[60] 1933-1945 arasında aşağı yukarı 1200[61] film çekildiği düşünülürse bu sayı en fazla 300 olabilir. Üstelik bu oranın % 14 civarında olduğunu düşünenler de vardır.[62] Öte yandan bu yaklaşım Spector'un belirttiği gibi ideolojiyi nasıl ele alacağımıza ilişkin daha büyük bir sorunu gündeme getirmektedir. İdeolojinin monolitik, durağan, tek yönlü, yukarıdan aşağıya doğru kamuya ve izleyicilere aşılanan bir şey olup olmadığı sorgulanmalıdır.[63]

Bir diğer grup araştırmacı bu filmlerin Alman halkı üzerinde yaptığı etkileri inceleyen psikolojik temelli çalışmalar ortaya koymuştur. Bu sayede gündelik yaşamda insanların rejimle nasıl bir ilişki kurduğunu açığa çıkarmayı ümit etmektedir.[64] Ancak ideolojiyi yukarıda bahsedilen şekilde yani "yukarıdan aşağıya doğru kurulan bir iktidar mekanizması" olarak ele aldıkları görülmektedir. Psikolojik temelli analizlerde bulunan Gregory Bateson, filmleri Almanların Nazizm altındaki kolektif kendi imgesinin somutlaşmış ifadesi olarak değerlendirmektedir.[65] Siegfried Kracauer ise **From Caligari to Hitler'**de Weimar Dönemi filmlerini Alman milletinin otoriteryanizme yönelik duyduğu derin psikolojik eğilimlerin bir yansıması olarak görmektedir. Bu filmler adeta Nazi iktidarının gelişini haber vermektedir. Toplumun yaşadığı kaos ve anomi korkusu bu filmlerde açığa çıkmaktadır.[66] Başka bir deyişle Weimar dönemi filmleri 1920'lerdeki Alman kollektif ruhunun "dışavurulmasıdır". Bu yaklaşım Weimar dönemi sinemasının III. Reich'a ilişkin bir öngörüyü gerçekleştirmesi olarak adlandırılabilir. Dolayısıyla Brockmann'ın da belirttiği gibi Kracauer'in yaklaşımı "teleolojiktir".[67] Benzer bir

---

[60] David S. Hull, **Film in the Third Reich: A Study of the German Cinema**, Berkeley, University of California Press, 1969'dan aktaran Weinberg, **a. g. e.**, s. 112.
[61] Bu sayı değişkenlik göstermekle birlikte 1150 ile 1350 arasında olduğu kabul edilmektedir.
[62] Peter Reichel, **Der Schöne Schein des Dritten Reich**, München, Hanser Verlag, 1991, s. 181.'den aktaran Erden, "Nasyonal Sosyalist..., s. 47.
[63] Spector, **a. g. e.**, s. 464.
[64] Weinberg, **a. g. e.**, s. 106.
[65] **A. e.**, s. 118.
[66] Siegfried Kracauer, **From Caligari to Hitler: A Psycholocigal History of The German Film**, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 2004, özellikle II. ve III bölümler için bkz. s. 43-190.
[67] Stephen Brockmann, **A Critical History of German Film**, Rochester, Camden House, 2010, s. 2.

biçimde Rutsky de Kracauer'in yaklaşımını "oldukça karamsar bir yanlış bilinçlenme kavrayışı" geliştirdiği için eleştirmektedir.[68] İnsanlar (en kötü koşulda bile) tiranlığa karşı neden arzu duysunlar ki? Öyle bile olsa faşist estetiği belirleyen Weimar dönemi boyunca gelişen, otoriterliğe yönelik bu karşı konulmaz istek midir?

Sabine Hake, III. Reich sinemasına ilişkin çalışmaların hatalarını şu şekilde özetlemektedir: İlk olarak dönemin filmleri keskin bir sanat-propaganda dikotomisi üzerinden değerlendirilmektedir. İkinci olarak filmlerin içerdiği kabul edilen Nazi ideolojisinin öğeleri deşifre edilmeye çalışılmakta ve estetik değeri göz ardı edilmektedir. Üçüncüsü, film üretim sürecinin tarihsel dinamikleri göz ardı edilmektedir. Böylece filmler ya tarihsel öneminden bağımsız ya da estetik değerinden bağımsız olarak incelenmektedir. Ona göre örneğin Veit Harlan katıksız bir propagandacı olarak görülemeyeceği gibi tarihsel-toplumsal şartlardan bağımsız olarak sadece yönetmenlik yeteneği ile de ele alınamaz. Dördüncüsü, sinemanın bir ilüzyon yarattığı görüşü – bir çeşit Marksist yanlış bilinçlenme gibi – elitist bir bakış açısından kaynaklanmakta ve kitleleri pasif alıcılar olarak görmektedir. Son olarak burjuva sanat anlayışından gelen otonom sanatın üstünlüğü yaklaşımı propaganda filmlerini ya da devlet destekli filmleri (örneğin Riefenstahl'ın belgeselleri gibi) estetik olarak "düşük kaliteli" şeklinde değerlendirmektedir.[69]

Yukarıda söylenenleri göz önüne aldığımızda karşımıza şöyle bir soru çıkıyor: Bir filmi ne zaman faşist estetik olarak adlandırıyoruz? Eğer aradığımız resmi bir partinin ideolojisinin esere monte edilmiş parçaları ise bu kaba bir propagandadan fazlası olmayacaktır. Bu yüzden III. Reich'ta bir filmin parti sponsorluğundan bağımsız çekilmesi onun otomatik olarak "propaganda olmadığı" sonucunu doğurmayacağı gibi, parti himayesinde çekilmiş olması da onu kolay bir şekilde faşist estetik olarak tanımlayabileceğimiz anlamına gelmemektedir. Eğer bir "faşist estetik"ten bahsedeceksek o zaman içerik ve biçim arasında oluşan bir ilişkiye – ve daha çok uyum üzerinden oluşan bir ilişkiye – odaklanmamız gerekecektir.

[68] Rutsky, **a. g. e.**, s. 28.
[69] Hake, **a. g. e.**, s. 2-4.

2.4. III. Reich'tan Önce Alman Film Endüstrisinin Genel Durumu

Sinema, Almanya'da 19. yüzyılın sonunda Max ve Emil Skladanowsky'nin *Bioskop*'u geliştirmesiyle ortaya çıkmış ve 20. yüzyılın başında hızlı bir şekilde ilerlemiştir. İlk sürekli sinema salonu 1906 yılında Mannheim'da açılmıştır. Dört sene sonra Almanya'daki sinema salonu sayısı yaklaşık olarak 1000'i bulmuştur. I. Dünya Savaşı'nın ardından ise bu sayı neredeyse üç katına çıkmıştır:

TABLO I

Yıllara Göre Almanya'daki Toplam Sinema Salonu Sayısı

Yıl	**Almanya'daki Sinema Salonu Sayısı**
1910	1000
1912	1500
1914	2446
1919	2836

Kaynak: Brockmann, **a. g. e.**, s. 24.

Bununla birlikte bu dönemde dünya sinemasında tam bir Fransız hakimiyeti söz konusudur. 1914 yılında Almanya'da gösterime giren filmler içerisinde Alman yapımı olanların oranı % 12'den daha azdır. Geriye kalan filmlerin neredeyse tamamı Fransa'dan ithal edilmektedir. Ancak I. Dünya Savaşı Almanya'daki film endüstrisi üzerinde önemli bir etkide bulunmuştur. Fransa ile savaş durumunda olan Almanya, Fransız filmlerinin ithalini durdurmuştur. Ayrıca Alman hükümeti film endüstrisini "askeri ve politik amaçlar" yönünde kullanabilmek için bir merkezileştirme siyaseti izlemiştir. Bunun bir sonucu olarak 1917'de hükümetin, büyük bankaların ve birkaç büyük üretim şirketinin katılımıyla Ufa (**Universum Film Aktiengesellschaft**)[70] meydana gelmiştir. I. Dünya Savaşı'nın bitimiyle birlikte Alman filmleri Alman film piyasası üzerinde Brockmann'ın ifadesiyle "kuvvetli bir tekel" oluşturmuştur.[71] Fransız film endüstrsinin gerilemesiyle birlikte 1920'lerde

[70] Ufa'nın kuruluşu ve gelişimi için bkz. Klaus Kreimeier, **The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945**, Trans. Robert and Rita Kimber, New York, Hill and Wang, 1996.
[71] Brockmann, **a. g. e.**, s. 25.

dünya pazarına hakim olan Hollywood'un tek ciddi rakibi Alman sineması olarak gözükmektedir. Weimar Cumhuriyeti'nin ilk döneminde özellikle 1923 yılında gittikçe şiddetlenen hiperenflasyonla birlikte Alman parasının değerini neredeyse tamamen kaybetmesi Alman film pazarını yabancı şirketler açısından cazip olmaktan çıkarmıştır. Alman parasının değersizleşmesi Alman film endüstrisini güçlü bir rekabetten koruduğu gibi Alman filmlerine dış pazarda rekabet edebilme avantajı da getirmiştir. ABD kredileri sayesinde 1923-1929 yılları arasında görece ekonomik istikrarın sağlanması bu durumu değiştirmiş ve Alman film pazarını yabancı yapımcılar için cazip hale getirmiştir.[72] 1929 kriziyle birlikte küresel düzeyde yaşanan ekonomik kriz Alman film endüstrisine yeniden bir koruma sağlamıştır.[73]

Öte yandan Weimar döneminde politik ve ekonomik olarak istikrar tam anlamıyla bir türlü sağlanamamış ve sürekli bir belirsizlik ve kargaşa hüküm sürmüştür. Demokratik bir anayasa yapılmış olsa da cumhuriyet rejimi tam olarak bir uzlaşı sonucu hayata geçirilmediğinden bir anlamda "kağıt üzerinde" kalmıştır. Brockmann bundan dolayı Weimar Cumhuriyeti'nin **Republik ohne Republikaner** (Cumhuriyetçisi olmayan Cumhuriyet) olarak da adlandırıldığını belirtmektedir. Bu istikrarsızlığa örnek olarak 1919-1933 yılları arasında 9 ulusal seçim yapılmasını ve 10'dan fazla hükümet kurulmasını göstermektedir.[74] Buna rağmen (ya da bunun etkisiyle) sinema popülaritesini arttırmayı sürdürmüştür. Örneğin 1920-1930 yılları arasında Almanya'daki sinema salonu sayısı 3731'den 5000'lere kadar çıkmıştır. Ayrıca 1920'lerde her gün sayıları 1 ile 2 milyon arasında değişen sinema izleyicisi **Kino** (Sinema)'ya gitmektedir.[75]

Ayrıca bu dönemde sinema bir sanat dalı olarak algılanmaya başlanmıştır. Bunda diğer sanat dallarındaki akımların sinemaya sıçramasının katkısı olduğu belirtilmelidir. Weimar sinemasının (özellikle 1920'lerin ortalarına kadar) estetik olarak büyük ölçüde ekspresyonist akımdan etkilendiği söylenebilir. Ekspresyonizm genel olarak, empresyonizme bir tepki olarak değerlendirilebilir. Çünkü ikincisi dış dünyada ne olduğu ile ilgilenirken, ekspresyonizm daha çok insanın iç dünyası ve

[72] 1926-1928 yılları arasında Alman film pazarındaki ülkelerin oranları şu şekildedir: Almanya: % 42,5. ABD: % 39,5. Diğer ülkeler:% 18. 1929-1931 yılları arasında ise Alman film pazarındaki Alman filmlerinin oranı yaklaşık olarak % 50'ye yükselmiştir. Bkz. Brockmann, **a. g. e.**, s. 53.
[73] **A. e.**, s. 44-45.
[74] **A. e.**, s. 45-46.
[75] **A. e.**, s. 51.

ruhunun derinliklerinde neler olduğu ile ilgilenmektedir. Ekspresyonizm ruhun iç çelişkilerini yansıtmakla uğraştığından psikolojik yönü oldukça yoğun bir akım olarak ifade edilebilir. Empresyonizm renk çeşitliliği ve doğal güzelliğin peşinde koşarken, ekspresyonizm buna karşı bir tutum almakta ve keskin renk karşıtlıklarını kullanmaktadır. Bu yüzden ekspresyonizmin ayırt edici özelliği olarak çoğunlukla **chiaroscuro** (aydınlık ve karanlık arasındaki keskin karşıtlığı kullanarak gölge oyunları yapmak anlamındaki İtalyanca kelime) gösterilmektedir.[76] Natüralizmi reddettiği için ekspresyonizmin kompleks ve belirsiz bir yapısı vardır. Ekspresyonistler realite ile ilgilenmezler daha ziyade onu bozar, parçalarına ayırır ve kendi gerçekliklerini yaratırlar. Ekspresyonizmin realiteyi bozmayı amaçlayan bu tavrı geleneksel Rönesans sanatına karşı gelişen bir akımın sonucudur. Bilindiği gibi 20. yüzyılın başında resim, heykel gibi eski sanatların hepsi özellikle fotoğraf makinesinin icadından dolayı *mimesis*'den giderek uzaklaşmıştır. Bunun nedeni eskiden sanatın seviyesinin bir nesnenin gerçeğe mümkün olduğunca benzeyecek biçimde yeniden üretilmesiyle ölçülmesiyken, mekanik yeniden üretim çağında bu tanıma göre en iyi sanatçıların fotoğraf makineleri ve kameralar haline gelmiş olmasıdır.[77] Bu yüzden realizme karşı soyutlama öne plana çıkarılmıştır. Sinemanın (özellikle 1920'ler Almanyasında) ekspresyonizmi benimseyerek bu yolu izlemesi sinemaya bir sanat dalı olarak saygınlık kazandırma girişimi olarak da okunabilir. Monaco'ya göre bu akım sinema tarihinin ilk elli yılına damgasını vurmuştur.[78]

Weimar dönemi filmlerinin Riefenstahl gibi III. Reich'ta film çeken yönetmenler üzerinde etkili olduğu belirtilmelidir. Bu yüzden bu dönemde ne tür filmler üretildiği önemli bir soru olarak gözükmektedir. Jack C. Ellis, Weimar Dönemi filmlerini 3 genel kategoriye ayırmaktadır: 1-) Tarihsel-mitolojik temalı olanlar. Ellis, Fritz Lang'ın yönettiği *Der Müde Tod* (Destiny, 1921) ve *Die Niebelungen* (1924) filmlerini bu kategoriye yerleştirmektedir. 2-) **Kammerspielfilm** (Oda Tiyatrosu Filmi) olarak adlandırılan, oda tiyatrosunu andıran, daha ziyade kahramanın psikolojisine odaklanan ve genellikle alt orta sınıfların yaşamlarını konu alan filmler. Ellis bu filmlere örnek olarak Carl Mayer'in senaryosunu yazdığı, Karl

[76] **A. e.**, s. 50.
[77] Bu konu için bkz. Walter Benjamin, **a. g. e.**
[78] Monaco, **a. g. e.**, s. 374.

Freund'un kameraya aldığı, F. W. Murnau'nun yönetmenliğini yaptığı *Der Letzte Mann* (Son Adam, 1924) filmini göstermektedir. 3-) Ellis son olarak delilik, çılgınlık, depresyon gibi temaları işleyen ve **Gruselfilm** (Korku Filmi) olarak sınıflandırdığı filmlere örnek olarak da Carl Mayer ve Hans Janowitz'in senaryosunu birlikte yazdıkları, Robert Wiene'nin meşhur ekspresyonist filmi *Das Cabinet des Dr. Caligari*'yi (Doktor Caligari'nin Muayenehanesi, 1920) saymaktadır.[79]

2.5. III. Reich'ta Alman Film Endüstrisi ve NSDAP'nin Alman Film Endüstrisine Müdahalesi

III. Reich'ta sinemanın toplumsal yaşamda ne ölçüde önemli olduğunu anlamak konusunda sinema izleyicisindeki radikal artış bize bir fikir verebilir. Welch'in verilerine göre 1933 yılında Almanya'da 238 milyon sinema bileti satılırken, 1943 yılında bu sayı 1 milyar 117 milyona ulaşmıştır. Ayrıca yılda sinemaya gitme ortalaması 1933/34 yıllarında 4,7 iken, 1943 yılında bu rakam 14,4'e yükselmiştir.[80] Bu sayıların da gösterdiği gibi film III. Reich'ta vazgeçilmez bir öneme sahiptir. Bu artışın önemli bir nedeni olarak insanların savaş koşullarının psikolojileri üzerinde yarattığı ağır yıkım karşısında eğlence aktivitelerine daha fazla ilgi duymaları gösterilebilir. Dolayısıyla Schulte-Sasse'nin III. Reich'taki filmlerin propaganda aşılamaktan ziyade eğlendirme amaçlı olduğu yönündeki görüşü isabetli gözükmektedir.[81] Bunu destekler biçimde Rentschler de III. Reich'taki 1094 film arasında 941 tanesinin "politik film"[82] kategorisine giremeyeceğini vurgulamaktadır. Rentschler bu 941 filmin 123 tanesini *mystery* (gizemli), 295 tanesini melodram ve biyografi ve 523 tanesini komedi ve müzikal film olarak sınıflandırmaktadır.[83] Üstelik özellikle yıkıcı Stalingrad yenilgisinden sonra politik filmlerin sayısının

[79] Jack C. Ellis, **A History of Film: Fourth Edition**, London, Allyn and Bacon, 1979, s. 56.
[80] Welch, **Propaganda...**, s. 31-35.
[81] Schulte-Sasse, **a. g. e.**, s. 1-16.
[82] Rentschler, "politik film" ile doğrudan Nazi propagandası yapan filmleri kastetmektedir.
[83] Rentschler, **a. g. e.**, s. 7.

önemli oranda azaldığı bilinmektedir. 1943'den itibaren Alman filmlerinin giderek "kaçış" (**Wirklichkeitsflucht**) temalarına yöneldiği ifade edilmektedir.[84]

Bununla birlikte eğlence filmlerinin de gizli ideolojik temalar içerdiği belirtilmiştir.[85] Ayrıca insanları ağır toplumsal şartlardan uzaklaştıran "kaçış filmlerinin" bu sayede bir propaganda vazifesi gördüğü de iddia edilebilir. Bu konuda gözden kaçırılan nokta ise insanların bu filmleri nasıl algıladığıdır. Örneğin sinema izleyicileri propaganda içeren bir filmi izledikten sonra kararlı anti-Semitistler'e mi dönüşmüştür? Ya da sıradan bir melodrama giden sinemaseverler toplumsal şartlara gözlerini kapamış mı sayılır? Bu sorulara cevap vermenin zorluğu III. Reich sinemasına ilişkin çalışmaların en zayıf yönünü oluşturmaktadır. Çünkü bu süreç diyalektik bir süreçtir. Bununla birlikte Nazi hükümetinin sinema endüstrine müdahalesine değinmeden kurumsal yönlendirmenin boyutunu anlamak da zor gözükmektedir. Bu yüzden bu bölümde genel olarak hükümet müdahalelerine değinmemiz gerekecektir.

NSDAP'nin kültürel alana yönelik kurumsal müdahalelerinin ilk adımı olarak 11 Mart 1933'te RMVP'nin kurulması gösterilebilir. Bu bakanlığın başına yazar Dr. Paul Josef Goebbels getirilmiştir. RMVP'nın bir alt organı olarak 22 Eylül 1933'te RKK (**Reichskulturkammer** – Kültür Odası) kurulmuştur. RKK güzel sanatlar, edebiyat, müzik, basın, radyo, tiyatro ve film olmak üzere yedi ayrı odadan oluşmaktadır. Dikkat çekici olan Schoeps'in vurguladığı gibi RFK'nın kültür odasından önce 14 Temmuz 1933'te kurulmuş olmasıdır.[86] Bu durum NSDAP'nin filme verdiği önemi göstermektedir.[87] RFK ile birlikte **Filmwelt** (Sinema Dünyası) merkezileştirilmeye çalışılmıştır**.** Bu amaçla film endüstrisinde çalışan oyuncu, kameraman, yazar, yönetmen, set tasarımcısı ve editörlerin hepsine RFK'ya üye olma zorunluluğu getirilmiştir. Ancak üyelik sadece "Aryan" yani saf Alman

---

[84] Roel Vande Winkel, David Welch, "Europe's New Hollywood? The German Film Industry Under Nazi Rule, 1933-45", **Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema**, Ed. Roel Vande Winkel ve David Welch, New York, Palgrave Macmillan, 2011, s. 12.
[85] Bkz. Rentschler, **a. g. e.**
[86] Schoeps, **a. g. e.**, s. 206.
[87] Örneğin NSDAP'nin gençlere yönelik sinema izleme programları çerçevesinde 1938/39 döneminde 2,5 milyon gencin katıldığı toplam 4.885 gösterim yapılmıştır. Bu sayılar 1942/43 sezonuna gelindiğinde 11,2 milyon katılımcı ve 45.290 gösterime çıkmıştır. Ayrıca NSDAP'nin gençlik örgütlenmeleri mobil film izleme üniteleri ile ülkenin sinema salonu olmayan bölgelerini dolaşmışlardır. 1942/43 döneminde 1.500 adet mobil film izleme ünitesinin bu işi yaptığı bilinmektedir. Bkz. Hoffmann, **a. g. e.**, s. 103.

ırkından olanlara tanınmıştır. Dolayısıyla RFK'nın amaçlarından birisi de "Yahudilerin ve diğer dejenere sanatçıların" Alman kültür yaşamından uzaklaştırılmasını sağlamaktır.

Haziran 1933'te film endüstrisinin mali zorluklarını giderebilmek için kurulan FKB (**Filmkreditbank –** Film Kredi Bankası) Nazi hükümetinin film üretim takvimi üzerinde belirli bir kontrol gerçekleştirmesine imkan tanımıştır. Çünkü Welch'in belirttiğine göre 1936 yılında bir filmin bütçesinin % 70'inden fazlasını FKB finanse etmektedir.[88] FKB'nin uyguladığı kredi sistemi sonucu özel kredi kuruluşlarının film endüstrisine yatırım yapma imkanları büyük ölçüde azalmıştır. Ayrıca film endüstrisi içerisindeki küçük şirketler piyasadan yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır. Devletin bu "tekelci stratejisinin" bağımsız girişimciyi büyük ölçüde tırpanladığı belirtilmektedir.[89]

Nazi hükümetinin film endüstrisine yönelik en önemli müdahalelerinden birisi Max Winkler'in girişimiyle Ocak 1942'de dört büyük film şirketinin (Ufa, Tobis, Terra ve Bavaria) Ufi (**Ufa-Film GmbH)** adı altında birleştirilerek RFK'ya dahil edilmesidir. Ufi ile Almanya'daki ve işgal bölgelerindeki film endüstrinin tamamı üzerinde sıkı bir denetim sağlanmaya çalışılmıştır.[90] Ufi'nin sermayesi 65 milyon RM'ı bulmuştur. O'Brien'a göre Ufi ile birlikte "Nazi rejimi film üretim, dağıtım ve gösterim süreçlerini etkili bir biçimde yönetme imkanı bulmuştur".[91] Bunun yanında NSDAP'nin film üretim sürecine yönelik en önemli müdahalesi olarak 16 Şubat 1934'te çıkarılan **Reichslichtspielgesetz** (Reich Sinema Kanunu) gösterilebilir. Kanunun özellikle yedinci maddesi film içeriğinin Nasyonal Sosyalist anlayışa karşı "tehdit" olarak algılanması durumunda hükümete filmi yasaklama imkanı vermektedir.[92] Bunun yanında "dini-ahlaki değerlere" ve "Almanya'nın diğer ülkelerle olan ilişkilerine" zarar verici nitelikte olmak da bir filmin "onay"

[88] Welch, **Propaganda...**, s. 15.
[89] Winkel, Welch, "Europe's..., s. 5.
[90] Schoeps, **a. g. e.**, s. 207.
[91] O'Brien, **a. g. e.**, s. 7.
[92] Buna karşın III. Reich'ta sinema endüstrisi üzerindeki baskının boyutu çoğunlukla olduğundan daha fazla gösterilmiştir. Halbuki sansürün Fransa ya da Britanya'da Nazi Almanyası'ndan daha az olduğunu söylemek aceleci bir yargı olarak gözükmektedir. Chapman, film üretim süreci üzerindeki baskının liberal demokratik ülkelerde "totaliter" devletlere kıyasla daha az olmadığını belirtmektedir. Yerinde bir şekilde belirttiği gibi *Potemkin Zırhlısı* içerdiği devrimci eğilimler sebebiyle Fransa ve Britanya'da (1950'lere kadar) yasaklanmıştır. Bkz. James Chapman, **Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present**, London, Reaktion Books, 2003, s. 201.

alamamasına yol açmaktadır.[93] Bu kanun uyarınca "iyi" filmleri "kötü" filmlere karşı desteklemek adına bir çeşit "pozitif sansür" uygulanmıştır. Welch ve Winkel bu pozitif sansürün üç yolla gerçekleştiğini belirtmektedir: 1-) Zorunlu bir senaryo sansürü uygulayarak, 2-) **Filmprüfstelle** (Sansür Ofisi) sayesinde sansür koşullarını sıkılaştırarak ve 3-) **Prädikate**[94] sistemini genişleterek.[95]

Zorunlu senaryo sansürü **Reichsfilmdramaturg** (Film Senaryosu Yazarları) tarafından bir çeşit ön-sansür (**Vorzensor**) şeklinde uygulanmıştır. Buna göre bir filmin senaryosu **Reichsfilmdramaturg** (Film Senaryosu Yazarları) tarafından onay aldıktan sonra çekim aşamasına geçilebilmektedir. III. Reich boyunca yaklaşık olarak sadece iki düzine film bu ön-sansür uygulamasına takılmadan tamamlanmış ancak daha sonra sansürlenmiştir.[96] Öte yandan sadece film senaryoları değil, film eleştirileri de sansüre uğramıştır. 13 Mayıs 1936'da Goebbels'in emriyle **Nachtkritik** (sanat etkinliğinin gerçekleştirildiği akşam yapılan sanat eleştirileri) yasaklanmıştır.[97] Aynı yılın Kasım ayında ise filmler de dahil tüm sanat eserleri hakkındaki her türlü "olumsuz eleştiri" (**Kritik**) yasaklanmış ve sadece "tanıtım yazıları"na (**Berichte**) müsaade edilmiştir. Bu düzenlemelere rağmen bazı gazeteler (*Frankfurter Zeitung* gibi) açık eleştiri yazıları yazmayı sürdürmüşlerdir. Üstelik bunlar arasında bizzat NSDAP'nin (*Nationalsozialitische Monatshefte*) ve SS'lerin (*Das Schwarze Korps*) çıkardığı gazeteler de vardır.[98]

---

[93] Albrecht, **a. g. e.**, s. 512.

[94] *Prädikate* bir çeşit "negatif vergilendirme" işlevi görmektedir. Bir filmin aldığı *Prädikate* derecesine göre yükümlü olduğu vergi miktarı da azalmaktadır. Ancak 1933'ten sonra *Prädikate* çok daha önemli hale gelmiştir. Bir filmin herhangi bir *Prädikate*'e sahip olmaması durumunda ancak özel izinlerle gösterime girmesi mümkün olabilmektedir. Ayrıca bu belge film üreticisinin filmin karından daha fazla pay almasına da imkan sağlamaktadır. *Prädikate*'ler "politik açıdan değerli", "kültürel açıdan değerli" ya da "sanatsal açıdan değerli" gibi isimler almaktadır. Örneğin *Triumph des Willens* "politik açıdan değerli" ünvanını alan filmler arasında yer almaktadır. Bkz. Winkel, Welch, "Europe's..., s. 6.

[95] Winkel, Welch, "Europe's..., s. 5.

[96] Kraft Wetzel, Peter Hagemann, **Zensur: Verbotene deutsche Filme 1933 – 1945**, Berlin, Volker Spiess, 1978, s. 7'den aktaran O'Brien, **a. g. e.**, s. 8.

[97] Winkel, Welch, "Europe's..., s. 9.

[98] **A. y.**

2.6. Doğrudan Propaganda: Wochenschau ve Kulturfilm

RMVP daha önce bahsedilen çeşitli müdahalelerle sinema endüstrisi üzerinde belirli bir kontrol sağlamaya çalışmıştır. Bu müdahalelerden bir başkası ise film gösteriminin düzenine ilişkindir. RMVP'nin 1934 yılında almış olduğu bir kararla tüm sinema salonlarında her film gösteriminden önce bir tane **Kulturfilm** (kurgusal olmayan, eğitici amaçlı kısa film) gösterilmesi zorunlu hale gelmiştir. Kasım 1938'den itibaren **Wochenschau** (Aktüalite Filmi) gösterimi de benzer şekilde mecburi tutulmuştur. Bu sayede çoğunlukla *Wochenschau*, *Kulturfilm* ve uzun metrajlı film (*feature film*) düzeniyle gösterilen zorunlu bir "sinematik üçleme" ortaya çıkmıştır.[99]

Wochenschau, günümüzdeki televizyon haber bültenlerine benzer bir işlev görmektedir. Ancak genellikle haftalık haberleri içermekte ve sinema salonlarında gösterildiği için kolektif olarak izlenmektedir. Çoğunlukla hükümetin icraatlarını konu olan bu kısa filmlerde savaş zamanı cepheden bilgiler verilmekte, Wehrmacht'ın başarıları övülmektedir. RMVP, bu tarz filmlerin üretimi üzerindeki etkisini arttırabilmek için 1935 yılında **Deutsches Film-Nachrichtenbüro**'yu (Alman Film Haber Ofisi) kurmuştur. Bu ofis 1938 yılında **Deutsche Wochenschauzentrale**'ye (Alman Aktüalite Film Bürosu) dönüşmüştür. Eylül 1939'dan sonra *Wochenschau* üreten dört şirket (*Ufa-Tonwoche, Deuling-Tonwoche, Tobis-Woche ve Fox-Tönende-Wochenschau*) birleşmiş ve Haziran 1940'ta **Die Duetsche Wochenschau** (Alman Aktüalite Filmi) adı altında toplanmıştır. Sonunda 21 Kasım 1940'ta **Deutsche Wochenschau GmbH** (Alman Aktüalite Film Şirketi) kurulmuş ve savaş boyunca gerek Almanya'da gerekse de işgal bölgelerinde gösterilmek üzere pek çok *Wochenschau* üretilmiştir.[100]

RMVP, *Wochenschau* yoluyla II. Dünya Savaşı boyunca kamuoyunun savaş hakkında "bilinçlendirilmesi" için uğraşmış, insanları sürekli savaşmaya hazır bir vaziyette tutmaya çalışmıştır. Çünkü artık savaş, düzenli silahlı birliklerin birbirlerini öldürmeye çalıştıkları bir şey olmaktan çıkarak bütün bir toplumun işin içine dahil

[99] **A. e.**, s. 12.
[100] **A. e.**, s. 14.

olduğu topyekün bir seferberliğe dönüşmüştür. Bir anlamda Hobsbawm'ın dediği gibi savaşlar 20. yüzyılda "demokratikleştirilmiştir".[101] Bu yüzden en az askerler kadar halkı da savaş durumuna hazır hale getirme ihtiyacı doğmuştur. Örneğin kültürfizik eğitimi gençlere temel askeri becerileri kazandıracak şekilde dönüştürülmüştür.[102] Ayrıca savaş zamanında, halka hangi ilkeler uğruna savaşıldığının izah edilmesi (insanların gözünde savaşın meşruiyetinin sağlanması için), cephelere ilişkin bilgiler verilerek savaş durumunda olunduğunun pekiştirilmesi ve motivasyonun yüksek tutulması için zaferlerin anlatılmasında **newsreel** (Aktüalite filmi) kullanılmıştır.[103]

Monaco bu tarz propaganda filmlerinin en iyi örneklerinden biri olarak Amerikan yapımı Delmer Davis'in *Destination Tokyo* (Hedef Tokyo, 1943) filmini göstermektedir. Filmde Amerikalı bir asker karısına savaşla ilgili bir mektup yazmaktadır. Yaklaşık on dakikalık bir çekim boyunca savaşı haklılaştırmak için mektupta düşman Japonlar'ın ve Almanlar'ın "ırksal olarak aşağılık" olmalarından bahsedilirken bir taraftan da görüntülerle bu durum desteklenmeye çalışılmıştır. Müttefik Çinliler'in ve Ruslar'ın ise "genetik" özelliklerinden ötürü savaşı kazanmaları gerektiği vurgulanmakta ve üstelik Amerikalılar ile olan benzerliklerine dikkat çekilmektedir: "Onlar da barışsever insanlardır". Monaco bu sekansın Soğuk Savaş retoriğiyle olan çelişkisinden ötürü, daha sonraki kopyalardan çıkarıldığını belirtmektedir.[104]

Görüldüğü gibi bu tarz filmler savaş boyunca pek çok ülkede çekilmiştir. Dolayısıyla savaşı kamuoyu nezdinde meşrulaştırmak için propaganda filmi yapmak konusunda Sovyetler'in, ABD'nin ya da İngiltere'nin Nazi Almanyası'ndan geride kaldığını düşünmek yanıltıcı olur.[105] Almanya, *Wochenschau* konusunda değil ama

---

[101] Hobsbawm, **a. g. e.**, s. 65.

[102] Bu konuda İngiltere üzerine yapılan bir çalışma için bkz. Ina Zweiniger-Bargielowska, "Building a Britih Superman: Physical Culture in Interwar Britain", **Journal of Contemporary History**, Vol. 41, No. 4, October 2006, s. 595-610. Türkiye üzerine yapılmış bir çalışma için bkz. Yiğit Akın, **Gürbüz ve Yavuz Evlatlar: Erken Cumhuriyet'te Beden Terbiyesi ve Spor**, İstanbul, İletişim Yayınevi, 2004.

[103] Bu konuda Sovyet Rusya ve Nazi Almanyası üzerine karşılaştırmalı bir çalışma için bkz. Richard Taylor, **Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany**, London, I.B. Tauris, 1998.

[104] Monaco, **a. g. e.**, s. 267.

[105] Hoffmann özellikle I. Dünya Savaşı boyunca Müttefikler tarafından Alman karşıtı propaganda filmlerinin çok etkin bir biçimde kullanıldığını belirtmektedir. Örneğin Nisan 1917'den itibaren ABD yapımı propaganda filmleri Avrupa'da 20 binden fazla sinema salonunda gösterilmiştir. Bunlar

belki *Kulturfilm* konusunda diğer ülkelerden ayrılmaktadır. Çünkü diğer ülkelerde bu tarz filmlere henüz çok önem verilmediği bir dönemde Almanya'da pek çok *Kulturfilm* yapılmıştır.

Eğitici amaçlı, kurgusal olmayan *Kulturfilm*'leri NSDAP'nin iktidarından önce de yaygındır. Bu belgesel filmler yaklaşık olarak 1920'lerin ortalarından itibaren özellikle Ufa tarafından yapılmaya başlanmıştır. *Kulturfilm* sadece kültürel konularla ilgili değildir. Teknoloji, sanat, biyoloji, tıp, coğrafya gibi pek çok farklı konuda *Kulturfilm* çekilebilmektedir. Kracauer, bu tarz kısa belgesel filmler üretilmesinin temel nedeni olarak ekonomik faktörleri göstermektedir. Alman ekonomisi 1920'lerin ortalarında görece istikrara kavuşurken markın değeri de yükselmiştir. Bu durum film maliyetlerini arttırmıştır. Bundan dolayı Ufa gibi bazı film yapım şirketleri çözümü kısa metrajlı *Kulturfilm*'lerinde görmüştür.[106]

Öte yandan 1925 yılında gösterime giren ilk *Kulturfilm* uzun metrajlı bir filmdir. Alman hükümetinin finansal desteğiyle çekilen *Wege zu Kraft und Schönheit* (Sağlıklı ve Güzel Olma Yolları) adını taşıyan bu *Kulturfilm* "eğitici değeri" dolayısıyla okullarda da gösterilmiştir.[107] Adından da anlaşıldığı gibi film sağlık ve güzellik arasında dolaysız bir ilişki kurmaktadır. Antik Yunan'daki estetik anlayışını idealleştiren film modern insanın çalışma koşullarını ve dinlenme-eğlenme alışkanlıklarını onu bu idealden uzaklaştırdığı gerekçesiyle eleştirmektedir. Sağlık, mükemmel bedensel güzelliğin ön koşulu olarak ele alındığı için filmde jimnastik ve genel olarak spor vurgulanmıştır. Dolayısıyla filmin öjenik kaygılar taşıdığını söylemek mümkün gözükmektedir. Bunun yanında filmde vurgulanan estetik anlayış ile Riefenstahl'ın Eylül 1965'te *Cahiers du Cinéma*'ya verdiği röportajda söyledikleri arasında dikkat çekici benzerlikler bulunmaktadır: "Ben güzel, güçlü,

---

içerisinde en bilinenlerinden birisi Rupert Julian'ın yönetmenliğini yaptığı *Kaiser – The Beast of Berlin* (Kaiser – Berlin Canavarı, 1918) filmidir. II. Dünya Savaşının hemen başında Sam Newfield tarafından bu filmin "Hitler versiyonu" da çekilmiştir: *Hitler – The Beast of Berlin* (Hitler – Berlin Canavarı, 1939). Bkz. Hoffmann, **a. g. e.**, s. 76-77. NSDAP'nin iktidara geldikten sonra propagandadan sorumlu bir bakanlık kurmasında I. Dünya Savaşı'ndaki bu "propaganda yenilgisi"nin de etkili olduğu söylenebilir.

[106] Kracauer, **a. g. e.**, s. 141-142.

[107] **A. e.**, s. 142.

sağlıklı, yaşam dolu olan karşısında büyülenirim. Ben uyum ararım. Uyum üretildiği zaman mutlu olurum".[108]

[108] "... I am fascinated by what is beautiful, strong, healthy, what is living. I seek harmony. When harmony is produced I am happy ... " Aktaran Sontag, **a. g. e.**, s. 85.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
LENI RIEFENSTAHL'IN ÇEKMİŞ OLDUĞU FİLMLERİN BİÇİM VE İÇERİK AÇISINDAN ANALİZİ

Leni Riefenstahl ikisi II. Dünya Savaşı sonrası olmak üzere tüm yaşamı boyunca sadece 7 film çekmiş olmasına rağmen en çok tartışma yaratan yönetmenlerden biridir. Bunda yönetmenlik yeteneği kadar, Hitler'e olan yakınlığı da etkili olmuştur. Parti toplantılarını konu alan filmler çekmesi savaş sonrasında kötü bir şöhret kazanmasına yetmiştir. Ancak III. Reich'ta Riefenstahl gibi kişiler için kesin yargılarda bulunmak açıkçası pek mümkün gözükmemektedir. Çünkü Riefenstahl, siyasi erki elinde bulunduran bir pozisyonda olmamakla birlikte siyasi erki elinde bulunduranlarla yakın temas kurmuştur. Ayrıca NSDAP'nin parti kongrelerini konu alan çekimleriyle – en azından partililer arasında – bir "*Führer*" kültünün oluşmasına katkı sağladığı da söylenebilir. Öte yandan Riefenstahl'ın iktidarın himayesinden yararlanan bir oportünist mi yoksa Nazizmin sadık bir takipçisi mi olduğu hala tartışılmaktadır. Bununla birlikte kamerayı mobilize etmesi, farklı renk filtreleri kullanması, çeşitli ışık oyunları yapması ve değişik kamera açıları denemesi onun sinemasal yeteneğini sorgulanamaz kılmaktadır. Kısa süren dans kariyerinde gelecek vaadeden bir dansçı, dağ filmlerinin parlak yıldızı, 1930'ların dünyaca ünlü yönetmeni olan Riefenstahl, savaş sonrasında ise artık propaganda filmleri yapmakla "itham edilecektir". Bu sebeple Hackett'in de belirttiği gibi Riefenstahl'a ilgi duyan araştırmacılar arasında onun Nazi rejiminin bir propagandacısı mı olduğu yoksa modern belgesel filmlerinin dahi bir yönetmeni mi olduğu konusunda bir anlaşmazlık yaşanmaktadır.[1] Riefenstahl da anılarında sanki bu duruma gönderme yapmakta ve "pek çok hayat yaşamış gibi" hissettiğini ifade etmektedir.[2]

Asıl adı Bertha Helene Amalie Riefenstahl olan "Leni", 1902 yılında Berlin'de dünyaya gelmiştir. Trimborn, Riefenstahl'ın mutlak bir itaat bekleyen otoriter bir

[1] David A. Hackett, "The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl by Hans-Jürgen Panitz; Jacques de Clercq; Dimitri de Clercq; Waldemar Janusczak; Hans-Peter Kochenrath; Ray Miller", Review Article, **The American Historical Review**, Vol. 100, No. 4, October 1995, s. 1227.
[2] Leni Riefenstahl, **Memoiren: 1902-1945**, Frankfurt/M – Berlin, Ullstein, 1994, s. 15.

babaya sahip olduğunu belirtmektedir. Çocukluğu itiraz kabul etmeyen, sert cezalar uygulayan babasıyla çatışma halinde geçmiştir.[3] Sanat kariyerine Max Reinhardt tarafından yönetilen sahne yapımlarında bir dansçı olarak başlayan Riefenstahl (Bkz. Resim No.1), 1924 yazında geçirmiş olduğu bir diz sakatlığı sonucu dansı bırakmış ve sinema oyunculuğuna başlamıştır. Kısa sürede **Bergfilm** (dağ filmi)'lerinin vazgeçilmez oyuncularından biri haline gelmiştir (Bkz. Resim No.2-6).

1930'larda kamera arkasına geçmeye başlamış ve kısa sürede bu konudaki yeteneğini de göstermiştir. İlk yönetmenlik deneyimini Béla Balázs ile birlikte çektiği *Das blaue Licht*'te yaşamıştır. Ardından ikisi NSDAP için, birisi **Wehrmact** (Silahlı Kuvvetler) için olmak üzere arka arkaya 3 belgesel film çekmiştir. Daha sonra 1936 Berlin Olimpiyatlarını filme alan Riefenstahl, dünya çapında bir üne kavuşmuştur. 1940'ların başında ne zamandır aklında bulunan *Tiefland*'ın çekimlerine başlamış ancak savaş yüzünden filmin tamamlanması 1954 yılını bulmuştur. Savaş sonrasında film yapması *de facto* engellenmiştir.

Tezin bu bölümünde Riefenstahl'ın yönetmenliğini yaptığı *Das blaue Licht*, *Der Sieg des Glaubens*, *Triumph des Willens*, *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht* ve *Olympia* filmleri biçim ve içerik açısından analiz edilecektir.

3.1. Das blaue Licht (Mavi Işık, 1932)

Riefenstahl'ın ilk kamera arkası deneyimi olan *Das blaue Licht* bir **Bergfilm** (dağ filmi) olarak sınıflandırılabilir. Bu tarz filmler 1920'lerin ekspresyonist filmlerinin aksine dış mekanlarda çekilmekte olup seyirciye güzel doğa manzaraları sunmaktadır. Brockmann'a göre dağ filmleri olay örgüsü ve karakterlerin derinliği bakımından yetersizdir. Öncelikle bu filmlerin merkezinde "erkek" ve "doğa" arasındaki mücadelenin bulunduğuna dikkat çeken Brockmann, bu filmlerde kadınların kendilerine fazla yer edinemediğini belirtmektedir. Ona göre bunun nedeni cesur erkek kahramanın dağa tırmanırken verdiği mücadelenin kent toplumunun sözde kadınsılaştırıcı, "yumuşaklaştırıcı" (*softening*) niteliğinin karşısına

[3] Jürgen Trimborn, "Leni Riefenstahl", **The New York Times**, 25 Mart 2007, (Çevrimiçi) http://www.nytimes.com/2007/03/25/books/chapters/0325-1st-trim.html?pagewanted=all, 27 Kasım 2011.

yerleştirilmiş olmasıdır. Ancak Riefenstahl'ın perdede görünmesiyle birlikte Brockmann, dağ filmlerinde aşka yer açıldığını ve dağ ile uyumlu, erkek kahramanın sevgi besleyebileceği bir kadın imajı yaratıldığını belirtmektedir.[4] Susan Sontag ise bu filmler ile *Führer* sempatizanlığı arasında bir ilişki kurmaktadır. Ona göre dağ filmleri "daha sonra *Führer*'e olan tapınmada somutlaştığı gibi güzel ve korkutucu olan yüksek mistik bir hedefe yönelik sınırsız arzunun karşı konulmaz görsel metaforu" olarak yorumlanabilir.[5]

Daha önce de belirtildiği gibi 1920'lerin ikinci yarısından itibaren Riefenstahl bu tarz filmlerin vazgeçilmez kadın oyuncularından birisi haline gelmiştir. Bu filmlerde yaratılan kadın imajı doğa ile uyumlu ve içe içe bir nitelik taşıdığından kadın, doğallığın, saflığın ve masumiyetin bir sembolüdür. Riefenstahl'ın bu rol ile özdeşlemesi onun sonraki estetik anlayışında da etkili olmuş gibidir. Çünkü sürekli bu "doğal güzelliğin" peşinde koşmuştur.[6] Riefenstahl'ın kariyeri boyunca bu "masum kadın miti" ile özdeşleşmesi Hooks'a göre özellikle Nazi rejimi ile olan "suç ortaklığından kaynaklanan ahlaki sorumluluktan" sıyrılmasını kolaylaştırmıştır. Hooks, toplama kamplarındaki insanlara oyunculuk yaptırdığı halde Nazi cinayetlerinden haberi olmadığını iddia eden kişinin Riefenstahl değil de bir erkek yönetmen olması durumunda, buna kimsenin inanmayacağını öne sürmektedir.[7]

Riefenstahl'ın oynadığı ve tamamında yönetmen koltuğunda Dr. Arnold Fanck'in bulunduğu bu dağ filmlerinden bazıları şunlardır: *Der Heilige Berg* (Kutsal Dağ, 1926), *Der Grosse Sprung* (Büyük Atlayış, 1927), *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (Piz Palü'nün Beyaz Cehennemi, 1929), *Stürme über dem Montblanc* (Montblanc'taki Fırtına, 1930), *Der weiße Rausch – Neue Wunder des Schneeschuhs* (Beyaz Gürültü – Kar Ayakkabısının Yeni Harikası, 1931), *S.O.S Eisberg* (S.O.S Buzdağı, 1933). Riefenstahl, zaman zaman Fanck'in film yapım sürecini takip etmiş ve bundan büyülenmiştir. Bir oyuncu olmasına karşın film yapımı zamanla ilgisini çekmiş ve kendi ifadesiyle her şeyi "film gözleri (*Filmaugen*)" ile görmeye başlamıştır. Ayrıca dağ filmi oyunculuğundan hem yeteri kadar doyuma ulaşmış hem

[4] Brockmann, **a. g. e.**, s. 152-153.
[5] Sontag, **a. g. e.**, s. 76.
[6] Bu dönemde onun karşıt dişi figürü ise Marlene Dietrich tarafından temsil edilmektedir. *Der blaue Engel* (Mavi Melek, 1930) ile dünya çapında bir üne kavuşan Dietrich, "saf ve masum" Riefenstahl'ın *Vamp* (şuh kadın) ötekisidir.
[7] Bell Hooks, "The Feminazi Mystique", **Transition**, No. 73, 1997, s. 160.

de artık bunun zorluklarından bunalmıştır. Bu durum yeni bir sanatsal uğraş arama çabasıyla birleşince film yönetmenliği ona cazip gelmeye başlamıştır.

Riefenstahl ilk olarak *Das blaue Licht*'in on sekiz sayfalık bir özetini oluşturmuştur. Başkahramanın adını Junta olarak belirlemiştir. Riefenstahl neden bu ismi seçtiğini bilmediğini ifade etmektedir. Hatta böyle bir ismi daha önce hiç duymamıştır. Özeti bazı film yapımcılarıyla paylaşmış ancak beğenilmemiştir. Fanck konuya ilgi gösterse de bu filmi çekmenin maliyetinin fazla olacağı gerekçesiyle bu projeden vazgeçmesi tavsiyesinde bulunmuştur. Çünkü Riefenstahl'ın filmi gerçek mekanlarda çekilemeyecek kadar zahmetli, yapay ortamlarda bu gerçekliğin yaratılması ise fazlaca maliyetli durmaktadır. Riefenstahl gerçekçi bir görüntü oluşturmak istediği için çekimleri dış mekanlarda yapmak istemiştir. Öte yandan bazı sahnelerde kullanmak zorunda kalacağı yapay dekorları ise sis ve karanlık yardımıyla gizemli kılarak bir çeşit gerçekçilik yaratmayı düşünmüştür. Ayrıca değişik renk filtreleri kullanarak doğal ışığı istediği biçimde dönüştürebileceği fikri aklına gelmiştir. Senaryo konusunda Béla Balázs ile anlaşması ve kameraman olarak da Hans Schneeberger'in projeye dahil olması Riefenstahl'in işini oldukça kolaylaştırmıştır. Maliyeti düşürebilmek için çeşitli yollara başvurmuştur. Örneğin kadın oyuncuyu kendi oynayacaktır. Yine de filmin maliyeti önemli bir sorundur. Film için en azından 90.000 RM gerekmektedir. Bu sırada Fanck'in *Der weiße Rausch – Neue Wunder des Schneeschuhs* filmi için Riefenstahl'ı oynatmak istemesi onun için bir şans olmuştur. Böylece bu filmden kazandığı para ile kendi çekeceği filmin maliyetini karşılayabilecektir.[8]

Riefenstahl anılarında *Das blaue Licht*'in çekim sürecine ilişkin deneyimlerini romantik bir kurgu ile anlatmaktadır. Paraları sınırlı, çekim şartları zorlu ve konaklama imkanları yetersizdir. Bununla birlikte film ekibi adeta amatör bir ruhla çalıştığından bu zorlukların hiçbirini sorun etmemiştir. Riefenstahl bunu gerçek bir cemaat işi (*Gemeinschaftsarbeit*) olarak tanımlamaktadır.[9] Öte yandan toplam maliyet Riefenstahl'ın umduğundan fazla çıkacaktır ve eğer filmin çekimine başladıktan kısa bir süre sonra film yapımcısı Harry Sokal filme ortak olmayı teklif etmese belki de Riefenstahl çekimleri tamamlayamayacaktır. Filmin çekimleri

[8] Riefenstahl, **a. g. e.**, s. 137-140.
[9] **A. e.**, s. 145.

bittikten sonra montaj konusunda da sorunlar yaşayan Riefenstahl, yardımcı olması için elindeki kopyaları Fanck'a göndermiştir. Riefenstahl anılarında Fanck'in kendisine "kopyalar üzerinde birlikte çalışarak filmi oluşturacakları" yönünde söz verdiği halde bunu tek başına gerçekleştirdiği için ona isyan etmektedir. Üstelik ona göre Fanck'in yaptığı iş tam bir felakettir. Riefenstahl, Fanck'in kıskançlıkla (çünkü Riefenstahl'ın çekimlerini çok beğenmiştir) bu kadar kötü bir iş çıkarmış olabileceğini ima etmektedir.[10] Riefenstahl'ın aşırı tepkisinden dolayı arkadaşlıkları o andan itibaren bitmiştir. Haftalarca tek başına kopyalar üzerinde tekrar çalıştıktan sonra nihayet filmi istediği hale getirmiştir.

24 Mart 1932'de Berlin UFA-Palast'ta filmin prömiyeri yapılmıştır. Riefenstahl filmin büyük bir ilgiyle karşılandığını ve Berlin'deki eleştirmenler tarafından "son yılların en iyi filmi" olarak nitelendirildiğini ifade etmektedir. Film yurtdışında da yankı uyandırmış ve Venedik Bienali'nde ikinci en iyi film ödülünü almıştır. Riefestahl, ayrıca Charlie Chaplin ve Douglas Fairbanks gibi isimlerden de tebrik mesajları aldığını belirtmektedir.[11] Riefenstahl, film için çıktığı turnelerde Almanya'yı şehir şehir dolaşmış ve bu sayede geniş kalabalıklarla iletişim kurma fırsatı yakalamıştır. Adolf Hitler adını da ilk defa bu gezileri sırasında duyduğunu öne sürmektedir.[12] İşsiz sayısının altı milyonu bulduğu bir dönemde pek çok yerde Hitler'in bir kurtarıcı gibi görüldüğü gerçeğiyle yüzleşen Riefenstahl, anılarında "onun bir filmini seve seve çekmek istediğini" ("*Gern hätte ich mir selbst ein Bild von ihm gemacht*") belirtmektedir.[13]

Riefenstahl'ın anılarından öğrendiğimiz kadarıyla Hitler *Das blaue Licht*'ten çok etkilenmiştir.[14] Ancak salt bundan dolayı Hitler'in estetik beğeni anlayışından yola çıkarak bu filmde bir "faşist estetik" aranabilir mi? Bu sorunun önemi göz ardı edilemese de sadece "Hitler filmi beğendiği için" *Das blaue Licht*'te "zorunlu bir şekilde faşist öğeler bulunacağı" ön kabulüyle bu filmin analizine girişmek sorunlu gözükmektedir. Şüphesiz Hitler'in karakter özellikleri, zevkleri, boş zaman eğlenceleri ya da bakış açısı faşizmin teorik bir analizini yapmak ya da bir faşist

[10] **A. e.**, s. 150.
[11] **A. y.**
[12] **A. e.**, s. 151.
[13] **A. e.**, s. 152.
[14] **A. e.**, s. 222.

estetik çözümlemesi gerçekleştirmek açısından anlamlıdır[15] ancak bunun analize bir temel teşkil etmesi ve böylece genelleştirilmesi düşünülemez. Çünkü Hitler belki sadece "faşist liderler arasından bir örnek" olarak kabul edilebilir. Sauer'in de yerinde bir şekilde ifade ettiği gibi "faşist liderler için doğru olanın zorunlu bir biçimde onları takip eden kitleler için de doğru olacağı" biçimindeki bir ilişkinin varlığından söz etmemiz mümkün değildir.[16] Dolayısıyla Hitler'in sempati duyduğu her sanatçı ya da düşünürü otomatik olarak proto-faşist ya da pro-faşist ilan etmek[17] bizi faşizm/faşist estetik değil "Hitler analizi" yapmaya götürmektedir. Başka bir ifadeyle böyle bir analiz bir ideoloji analizinden ziyade bir "kişilik analizi" olarak tanımlanabilir. Faşizmi kişisel nitelikler üzerinden yola çıkarak açıklamaya çalışmak bütün bir toplumsal, ekonomik, kültürel ve politik dönüşümü göz ardı etmek anlamına gelmektedir. Örneğin Hitler'in çok iyi bir "hatip" olması onun sadece kişisel özelliğidir. Dolayısıyla bu nitelik "faşist prototipi"nde *sine qua non* olarak ele alınamaz. Ayrıca bu bakış açısı Riefenstahl'ın "zaten faşist bir çizgide" ilerlediği dolayısıyla parti belgesellerini çektiği anlamına geldiğinden retrospektif bir okumanın sonucu olarak teleolojik bir bakış açısıdır.

Öte yandan eğer Riefenstahl'ın estetik anlayışında bir süreklilik varsa bunu ortaya çıkarmak anlamlı gözükmektedir. Bu bağlamda Sontag'ın, Riefenstahl'ın savaş sonrası Nuba kabilesi üzerinde yaptığı fotoğraf çalışmalarıyla parti belgeselleri arasında kurduğu estetik devamlılık dikkat çekicidir.[18] Ancak bu noktada da böyle bir estetik devamlılığı neden aradığımız önemli bir soru olarak ortaya çıkmaktadır. Hangi argümanı desteklemek adına Riefenstahl'ın çalışmaları arasında bir süreklilik arıyoruz? Örneğin Sontag, faşist estetiği tanımlayabilmek için Riefenstahl'ın çalışmalarında bulduğu benzer öğeleri ortaya sererken sanki Riefenstahl'ın uslanmaz bir Nazi olduğu gerçeğini vurgulamaya çalışmaktadır. Çünkü estetik sürekliliği Riefenstahl'ın "kendini aklama çabalarının" karşısına yerleştirmektedir. Sontag'ın

[15] Bu konudaki önemli çalışmalardan birisi için bkz. Ian Kershaw, **Hitler, 1. Cilt**, Çev. Zarife Biliz, İstanbul, İthaki Yayınları, 2007 ve **Hitler, 2. Cilt**, Çev. Yavuz Alogan, İstanbul, İthaki Yayınları, 2010.
[16] Sauer, **a. g. e.**, s. 414.
[17] Örneğin Nietzsche ya da romantikler söz konusu olduğunda faşistlerin çoğu zaman Dellaloğlu'nun tabiriyle "tek taraflı bir aşk" yaşadığı da belirtilmelidir. Bkz. Besim F. Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010, s. 44.
[18] Bkz. Sontag, **a. g. e.**

incelemesinde Riefestahl'ın aksi yöndeki bütün demeçlerine rağmen estetik anlayışı, geçmişiyle olan ilişkisini ele veriyor gibi gözükmektedir. Ancak Sontag bunu yaparken II. Dünya Savaşı'nın bitişi gibi bir kırılma noktasını göz ardı etmiş olmuyor mu? Ayrıca yoğun siyasal dönüşümlerin yaşandığı bu kadar uzun bir dönem boyunca Riefenstahl'ın kişiliğinde bir tutarlılık aramanın – "özcü" bir bakış açısının sonucu olarak – nereye kadar bir sosyal bilim analizi olduğu sorgulanması gereken noktalardan birisidir.

Yukarıdaki tartışmaları göz önünde bulundurarak *Das blaue Licht*'te gerçekten ne olduğu sorusuna filmin içerik ve biçim açısından bir değerlendirmesini yaparak cevap arayabiliriz. Öncelikle filmin mitsel-efsanevi bir teması olduğu belirtilmelidir. Film, Junta adında bir genç kızın efsanesini anlatmaktadır. Filmin olay örgüsü kısaca şöyledir: Junta köylülerden uzakta yalnız bir dağ kulübesinde yaşayan "saf ve masum" bir (çingene) kızdır. Vaktinin çoğunu dağlarda dolaşarak ve meyve toplayarak geçirmektedir. Tek dostu çobanlık yapan küçük bir çocuktur (Guzzi). Köydekilerle Junta arasında bir gerilim olduğu açıktır ancak bunun nedenini henüz öğrenemeyiz. Filmin başında köye modern kıyafetler içerisinde genç bir adamın geldiği görülür. Bu kişi ressam Vigo'dur. Vigo'nun tavır ve hareketlerinden köy yaşamına alışkın olmadığı belli olmaktadır. Sonraki sahnede Vigo köydeki erkeklerle sohbet ederken Junta'ya olan nefretin sebebini sorar (Vigo, filmin izleyicisinin ajanı gibidir ve bizim merak ettiğimiz soruyu sormaktadır. Zaten gizemi çözecek olan da ondan başkası değildir). Bunun sebebi bir lanettir. Buna göre her dolunay vakti kayalıklardan mavi bir ışık belirmektedir (Bkz. Resim No.7). Buna ulaşmak isteyen köyün genç erkekleri her seferinde kayalıklardan yuvarlanarak ölmektedir. Bir tek dağlarda dolaşan Junta adındaki kız mavi ışığa kadar tırmanabilmektedir. Bu yüzden köylüler Junta'ya nefret beslemekte, onu bir çeşit cadı gibi görmektedir.

Bir çiftçi olan Tonio adındaki genç delikanlı Junta'yı arzulamaktadır ve bir sahnede ona tecavüz etmeye kalkışır ancak Junta kaçarak kurtulur. Daha sonra tekrar dolunay zamanı gelir ve Junta tekrar dağa tırmanır. Çünkü mavi ışık Junta'yı gizemli bir şekilde kendisine çekmektedir. Dağın tepesindeki mavi ışık köyden gözükecek kadar yükseldiğinde köydeki genç erkekler de bu ışığın cazibesine kapılır. Ancak köydekiler temkinlidir ve kimsenin sokağa çıkmasına izin vermezler. Ancak genç bir

delikanlı kendini tutamaz ve dağa tırmanmaya kalkışır. O da diğerlerinin kaderini paylaşır.

Köylüler için bu ölüm bardağı taşıran son damla olur ve suçu Junta'ya atarak ona saldırırlar. Junta kaçmaya çalışır. Bu sırada Vigo köylülerin linç etmek üzere olduğu Junta'yı koruyarak onun kaçmasına yardım eder. Daha sonra Junta'yı tanımak için kaldığı dağ kulübesine gider. Junta'ya aşık olan Vigo onunla birlikte dağ kulübesinde kalmaya başlar. Bir gece dolunay vakti Junta'yı takip ederek dağın tepesine tırmanmayı başarır (bu sırada her ikisini de takip eden Tonio ise dağın zirvesine varamadan düşerek ölür). Buradaki bir oyukta gördüğü şey sonsuz sayıda değerli kristalden oluşan bir hazinedir. Böylece mavi ışığın sırrını da çözmüş olur. Ay ışığı buradaki kristallere çarparak yansımaktadır. Ancak Junta "saf" bir kızdır ve bu hazine onun için bir anlam ifade etmemektedir. Vigo köylülere hazineden bahseder ve ertesi gece köylüler Vigo'nun söylediği yoldan dağa tırmanarak kristallerin hepsini alırlar. Daha sonra dağa çıktığında Junta kristallerin alındığını farkeder ve inmeye çalışırken (mavi ışık olmadığı için) düşerek ölür. Vigo onu kurtarmaya yetişememiştir. Kristallerle Junta'nın kaderi böylece birleşmiş olur. Kracauer'in de vurguladığı gibi "kristallerin parıltısı gibi Junta'nın ruhu da yok olmuştur".[19] Filmin olay örgüsü bu şekilde son bulmaktadır. Filmin "mesajı" kuşkuya yer bırakmayacak şekilde açık gözükmektedir: Materyalist servete kanarsan felakete sürüklenirsin.

Filmde yoğun bir sembolizm vardır. Burada köylülerin maddeciliği, Junta'nın doğal eşitlikçiliği ve Vigo'nun ise moderniteyi/rasyonaliteyi temsil ettiği söylenebilir. Ayrıca Kracauer'in belirttiği gibi "Junta bu dünyanın ruhudur" ve Vigo'nun rasyonalitesi ile sırrın ifşa edilmesi "dünyanın büyüsünü bozmuştur".[20] Hatırlanırsa Junta dışında dağa bir tek Vigo çıkabilmiştir. Köylülere Junta'ya olan nefretin sebebini soran (rasyonel bir açıklama bekleyen) Vigo'dur ve köylüler Junta'yı batıl bir inançla cadılaştırırken bir tek Vigo bu "mavi ışık" meselesine akılcı bir açıklama getirebilmiştir. Junta'yı yok eden şey ise maddecilikle rasyonalitenin yaptığı işbirliğidir. Sontag da bu noktaya değinmektedir. Junta'nın ölümüne sebep olan şey ulaşmak istediği hedefin imkansızlığı (ki bu durum dağ ile sembolize

[19] Kracauer, **a. g. e.**, s. 259.
[20] **A. y.**

edilmiştir) değildir. Onu ölüme götüren "materyalist", bayağı ruhlu kıskanç köylüler ve iyi niyetli kentli aşığın "kör rasyonalizmidir".[21] Bunu ideolojik bağlama uyarlarsak film, sosyalizmin (materyalizm) ve liberalizmin (rasyonalizm) insanların ruhsal ihtiyaçlarını dikkate almadığını vurgular gibidir. Bu temel nokta belki de filmi faşist anlayışa bağlayan en önemli damar olarak gözükmektedir. Film bir anlamda faşizmin temel isyanına gönderme yapmaktadır: Modern insan daha fazla düşünmekte, daha az hissetmektedir.

Filmde dağ yaşamına yönelik romantik ilgi kolayca farkedilmektedir. Modern yaşamın çıkarcılığı karşısında dağ yaşamının güzelliği vurgulanmaktadır. Karakterler açısından bakıldığında bu dikotomi masum Junta ile çıkarcı ve kıskanç köylüler arasındaki karşıtlık üzerinden kendisini göstermektedir. Bu durum ayrıca Vigo karakteri üzerinden de incelenebilir. Modern görünümlü bir ressam olan Vigo'nun Junta'nın dağ kulübesine yaptığı yolculuk, onu değiştirir. Dağ yaşamı yorucudur ama o artık daha mutlu bir adamdır. Onun sevgisi hem Junta'ya hem de yeni deneyimlediği bu dağ yaşamınadır. Estetik açıdan bakıldığında ise köylülerin yerleşim yerlerini gösteren sahnelerin karanlık ve kasvetli atmosferinin (Bkz. Resim No.8) karşısına Junta'nın yaşadığı dağlık alanları gösteren sahnelerin aydınlık ve ferah atmosferinin (Bkz. Resim No.9) yerleştirilmiş olması bu görüşü desteklemektedir.

Filmde ayrıca Weimar dönemi sinemasının etkileri göze çarpmaktadır. Bazı sahnelerde ekspresyonist filmlerde sıkça görülen aydınlık-karanlık karşıtlıkları ve gölge oyunlarıyla karşılaşırız (Bkz. Resim No.10). Bunun yanında filmdeki bazı sahnelerin sonraki parti belgeselleri için Riefenstahl'a ilham verdiği öne sürülebilir. Örneğin bulutlarla kaplı güzel gökyüzü görüntüleri *Der Sieg des Glaubens*'te ve daha belirgin olarak *Triumph des Willens*'in giriş sekansında da yer almaktadır. Buna ek olarak sudaki yansıma üzerine yapılmış çekimin çok benzerini Riefenstahl daha sonra *Triumph des Willens* filminde de gerçekleştirmiştir (Bkz. Resim No.11). Güzel gökyüzü görüntüleri umudun bir metaforu olarak ele alınabilirken, sudaki yansıma üzerine yapılmış çekimlerin bir "saflık" ve "temizliğe" vurgu yaptığı öne sürülebilir.

[21] Sontag, **a. g. e.**, s. 77.

Filmde Junta'yı Riefenstahl'ın kendisinin oynaması da (maddi imkansızlıklar bir yana) dikkat çekicidir. Yukarıda bahsedildiği gibi Junta kristallerin maddi değerinden/anlamından habersiz bir şekilde büyüsüne kapılmıştır. Acaba Riefenstahl, Junta'nın gerçek hayattaki yansıması mıdır? Rifenstahl da tıpkı Junta gibi parıldayan Nazizmin anlamından habersiz ama onun ihtişamından büyülenmiş olarak (mavi ışık karşısındaki Junta gibi) mı parti için belgesel filmler çekmiştir? Bunun cevabını vermek zor ancak Riefenstahl'ın parti için çektiği filmleri analiz ederek belki bu cevaba yaklaşabiliriz.

3.2. Der Sieg des Glaubens (İnancın Zaferi, 1933)

Leni Riefenstahl anılarında Hitler'in 1933 Ağustosunda kendisine parti kongresinin belgesel çekimini yapmasını teklif ettiğini ancak gerek parti kongreleri gerekse de belgesel çekimi konusunda bir tecrübesi olmadığı gerekçesiyle bu teklifi kibarca geri çevirdiğini belirtmektedir. Üstelik onun hayali belgesel filmler çekmek değil, oyunculuk yapmaktır.[22] Bunu ifade etmekle birlikte Riefenstahl, anılarında bu teklifi reddetme lüksü olmadığını ima etmektedir. Yine de parlak oyunculuk yıllarının son döneminde olan ve ilk kamera arkası deneyimi ile oldukça iyi bir iş çıkaran Riefenstahl için bu teklifin yeni bir kariyer fırsatı anlamına geldiği göz ardı edilmemelidir.

Riefenstahl'ın – Hitler'in teklifini reddedecek lüksü olmadığı yönündeki – iması III. Reich'ta **Filmwelt** (Sinema Dünyası) üzerindeki baskının boyutunun ne ölçüde olduğunu karşımıza önemli bir soru olarak koymaktadır. Bunu kendi çekmiş olduğu film üzerinden tartışmamız mümkündür. Örneğin Riefenstahl, *Der Sieg des Glaubens*'in yapım aşamasında parti üyeleri dahil hiç kimsenin filmin nasıl olması gerektiği konusunda kendisine bir "talimatta" bulunmadığını ifade etmektedir.[23] Riefenstahl'in amacı da Brockmann'ın belirttiği gibi bir **Wochenschau** (Aktüalite

[22] Riefenstahl, **a. g. e.**, s. 205-206.
[23] **A. e.**, s. 210.

filmi) yapmak değil, sanatsal bir yapılanma (*artistic structuring*) gerçekleştirmektir.[24]

Öte yandan film parti tarafından finanse edilen bir filmdir. Bu yüzden bu filmin partiye ya da onun ideolojisine karşı olan herhangi bir öğeyi içerebileceğini düşünmek pek mümkün değildir. Çünkü filmin yapılması emrini veren bizzat Hitler'dir. Ancak filmin doğrudan parti bürokrasisinin bir ürünü olmadığı da ifade edilebilir. Çünkü Riefenstahl ne parti üyesidir, ne de RMVP'nin altında çalışmaktadır. Veit Harlan'ın aksine bakanlığın atadığı yönetmenlerden birisi değildir. O, doğrudan Hitler'e bağlı olarak bu filmi çekmiştir. Riefenstahl'ın doğrudan Hitler'e bağlı olması, onun müdahalelere karşı görece özerk bir pozisyonda olmasını mı, yoksa Hitler tarafından tamamıyle kontrol altında tutulmasını mı sağladığı önemli bir soru olarak gözükmektedir. Eğer görece özerk bir pozisyonda bulunduysa ve kendi ifadesiyle müdahalelerden muaf tutulduysa böyle bir durumda belgesel çekimleriyle ilgili sorumluluk kendisinde aranmalıdır. Bu durum Riefenstahl'ın faşist estetiği anlamak açısından neden çok önemli bir yönetmen olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır. Çünkü Riefenstahl belirli bir faşist estetik anlayışı kurumsal müdahalelerle çok fazla yüzleşmeden geliştirmiş gibi gözükmektedir. Sontag'ın parti belgeselleriyle II. Dünya Savaşı sonrasındaki fotoğraf çalışmaları arasında kurduğu estetik süreklilik teorisine karşı Riefenstahl'ın cevabı, onun "devletin resmi olarak yaygınlaştırmaya çalıştığı estetik anlayışın" yanında bir faşist estetik geliştirdiği iddiasını kanıtlar niteliktedir. Riefenstahl, Sontag'a karşı şunu söylemektedir: "Anlayamıyorum. Siz Nuba'ların sağ kollarını kaldırarak 'faşist selamı' verdiğini görüyor musunuz?" Oysa Nuba'lar SS (**Schutzstaffel** – Koruma Bölüğü) ya da SA (**Sturmabteilung** – Hücum Birliği) olmadığına göre tabi ki sağ kollarını havaya kaldırmayacaktır. Buradaki asıl sorun Riefenstahl'ın estetik anlayışındaki faşist tondan dolayı yargılanmasıdır. Bu yüzden o da ısrarla bu bağlantıyı geçersiz kılmaya çalışmıştır. Günümüzde "faşist bir sanat"ın ya da "faşist estetiğin" kabul görmemesi karşısında şöyle bir soru meşru karşılanmalıdır: Riefenstahl'ın III. Reich ile hiçbir bağlantısı olmasaydı ve tek

[24] "Imposante Wochenschauberichte: Vorschau auf den Film vom Parteitag," **Lichtbildbühne**, 6 September 1933'den aktaran Brockmann, **a. g. e.**, s. 156.

çalışması sadece Nuba kabilesi üzerine yaptığı fotoğraf çekimleri olsaydı, Riefenstahl ne ile "suçlanabilirdi"?

Der Sieg des Glauben, 30 Ağustos – 3 Eylül tarihleri arasında gerçekleştirilen NSDAP'nin 5. Kongresinin filme alınmasıyla ortaya çıkmıştır. Ancak unutmamak gerekir ki *Der Sieg des Glaubens'*te izlediğimiz NSDAP'nin 5. parti kongresinin doğrudan bir sunumu değildir. Biz, Riefenstahl'ın izlemiş olduğu parti kongresini onun bize sunduğu biçimiyle izleriz. Öyleyse soru NSDAP'nin 5. parti kongresinde ne olduğu değil, Riefenstahl'ın orada ne gördüğü ve bunu nasıl sunduğu olmalıdır.

Filmin adı anlamlıdır: İnancın Zaferi. Faşizmde "inanç", modernleşme sürecinde eksik olan değerlerden birisi olarak düşünülmektedir ve modern öznenin bütünlüğe kavuşabilmesi için onun yeniden ele alınması gerekliliğine vurgu yapılmaktadır. Riefenstahl'ın Naziler için yaptığı belgesel filmlerin isimlerinde "inanç" ve "irade" gibi rasyonellikle çok ilgili görünmeyen kavramların olması tesadüf olarak ele alınmamalıdır. Film isimlerini Hitler'in bizzat bulduğu düşünüldüğünde moderniteye yönelik bu tamamlayıcı katkı daha iyi ortaya çıkmaktadır: Modernite "inanç" ve "irade" sahibi özneler sayesinde işler hale gelebilir.

Yapım bilgileri perdede akarken film bizi arkada çalan "**Wach auf, wach auf, du deutsches Land! Du hast genug geschlafen"** ("Uyan, uyan Almanya! Yeteri kadar uykuda kaldın") şarkısı ile "uyandırır." Riefenstahl'ın söylemek istediği açıktır: Bir millet uyanmaktadır. Açılış sekansında önce Ernst Röhm belirir görüntüde ve otomobili ile geçerken etrafındakileri selamlar. Ardından Hitler'in uçağından inişini ve arkadaşlarıyla buluşmasını izleriz. Hitler otomobiline binerken, kamera yakın çekim ile otomobile odaklanır (Bkz. Resim No.12) ve açı giderek büyürken Hitler'in aracın kapısını elleriyle tutarak arkadaşlarıyla muhtemelen otomobil ile ilgili bir şeyler konuştuğu anı yakalarız. Otomobil yepyeni görüntüsüyle göz alıcıdır, belki de Riefenstahl "tıpkı Nasyonal Sosyalist hareket gibi" demek istemektedir. Ayrıca burada dikkatimizi çekmek istediği şey otomobilin kendisi de olabilir. III. Reich'ta teknolojiye verilen önem göz önüne alınırsa bu otomobil, makinelerin en gözde örneklerinden birisi olarak ortaya konmaktadır. Aracıyla geçit alayının içinden geçerken sağ kolunu havaya kaldırarak kitleleri selamlayan Hitler'i

arkadan görürüz (Bkz. Resim No.13). Bu şekildeki bir çekim bize yüzüne bakılamayan kutsal figürleri anımsatmaktadır.

Geçit alayı sahnesinin çekimlerinde Riefenstahl kamerayı büyük ihtimalle Hitler'in otomobilinin arkasına yerleştirmiş ve bu sayede kamerayı kolay bir biçimde hareketli hale getirmiştir. Geçit alayının iki yanından uzanan bu "kitle" içindeki bireyler kameranın hareket hızından dolayı tam olarak seçilememektedir. Onlar sanki kitle içinde erimiş gibi gözükmektedir. Ayrıca kamera açısından dolayı bu görüntünün bize Hitler'in bakışından aktarıldığı izlenimine kapılırız. Bakan kamera değil, Hitler gibidir (Bkz. Resim No.14). Bunun yanında Riefenstahl aynı sahneyi bize farklı bakış açılarından görüntülerle de sunar. Geçit alayı sırasında kamera coşkulu kitlenin içerisinden çekim yaparak bize kitlenin içindeki bir bireyin bakış açısını vermeye çalışır. Kamera adeta yükselen sağ kolların üzerinden Hitler'i görmeye çalışan insanların gözüne dönüşür (Bkz. Resim No.15). Bu geçit alayı sahnesi boyunca kalabalığın duyduğu coşku asla azalmaz. Belki de bunu daha iyi anlayabilmemiz için Riefenstahl kalabalıktan seçtiği bir kadının yüzüne yakın çekim yapar. Bu kadının yüzünde coşku ve sevinç adeta cisimleşmiştir (Bkz. Resim No.16). Buradaki "cokşu"yu filmin adında geçen "inanç" kelimesi ile bir arada düşünmemiz mümkün gözükmektedir. Çünkü "inanmak", "coşku duymak"la benzer bir şekilde saf bir rasyonellik ile pek bağdaşmamaktadır. Tıpkı coşkunun ruhsal/duygusal bir heyecanı işaret etmesi gibi inanmanın da ruhsal/duygusal bir yanı vardır. Woodley de faşizmin bu yönüne işaret etmektedir. Postliberal kapitalizm çağındaki bir ideolojik üretim biçimi olarak faşizm, politikanın estetikleştirilmesine ve "duyguların mobilize edilmesine" dayanmaktadır.[25]

Bu ruhsal heyecan, geçit alayı sahnesini soğuk bir siyasi atmosferden samimi bir bayram havasına dönüştürmektedir. Bu coşkunun sebebi Hitler'dir ve kalabalık onu adeta uzun süredir beklenen bir "kurtarıcı" gibi karşılamıştır. Ekonomik şartların ağırlığı, politik istikrarsızlık, toplumsal kargaşanın getirdiği anomi tehlikesi insanların çaresizliklerini arttırmıştır ve denilebilir ki çaresizliğin boyutu ne kadar büyük olursa bireylerin onu aşmak için ürettiği çözümler de o kadar radikal hale gelmektedir. Bu açıdan bakıldığında önemli bir toplumsal kesim tarafından Hitler'e

[25] Woodley, **a. g. e.**, s. 14.

mesihvari nitelikler atfedilmesi ve bir kurtarıcı olarak görülmesi daha iyi anlaşılabilir. Buna ek olarak filmdeki bazı sahnelerin bunu ustalıkla görsel hale getirmesi, Riefenstahl'ın bu imgeyi yoğun biçimde içselleştirmiş olduğunu düşünmemize yol açmaktadır. Örneğin sonraki sahnelerden birinde yer alan "zeplin" metaforu bunu desteklemektedir. Filmin en ilginç sahnelerinden olan bu anda, arkasında Nazi bayrağı bulunan bir zeplin gökyüzünde ilerlemektedir (Bkz. Resim No.17). Kamera onun geçişini bize ayrıntılı bir biçimde aktarır. Kalabalık bu esnada coşku içinde haykırarak adeta onu selamlar. Hava ulaşım teknolojisinin yeni gelişmeye başladığı ve çok önem verildiği bir dönemde Nazilerin buna duyarsız kalması düşünülemez elbette. Faşizm her türlü teknolojiyi etkin bir biçimde kullanmaktadır ancak onu olduğu gibi değil, "büyüsünü yeniden kazandırarak" ele almaktadır. Bu yüzden bu zeplinin geçişi bir siyasi rejimin sadece yüksek bir teknolojik seviyeye sahip olmasının ifadesi olarak değerlendirilmemelidir. Teknoloji artık insana ve doğaya yabancı bir nesne olmaktan çıkarılmaktadır.

Woodley, Marinetti'de de örneklerini gördüğümüz bu faşist modernizmin "insanın öznelliği" ile "makinanın işlevselliği" arasındaki geleneksel ayrımı aşmaya çalıştığını vurgulamaktadır. Faşist modernizm gelişmiş teknolojinin gücü ile estetik güzellik arasında bir bağ kurarak "teknolojik yabancılaşma"yı gidermeyi denemektedir. Makine ayrıca, bireysellikten ziyade organik bir bütünü temsil etmekte ancak bir taraftan da "üstün insan" (*übermensch*) kavramına göndermede bulunmaktadır.[26] Çünkü faşist modernizmde insanın ancak *ruhu olan bir makineye* dönüştüğünde kusursuzluğa ereceği söylenebilir. Bu sahnede ise zeplin bir teknoloji ürünü olmasının ötesinde, gökyüzünde süzülen bir kurtarıcı metaforu olarak *Führer*'i çağrıştırmaktadır. Böylece Hitler, teknoloji ile bütünleşerek Marinetti'deki "bedenin metalleşmesi" aracılığıyla Nietzsche'nin "üstün insan"ına dönüşmektedir.

Filmin ilk bölümü bu şekilde tamamlanır. Riefenstahl'ın bu ilk bölümü bize anlatma biçimi ister istemez aklımıza şu soruyu getirmektedir: Nasyonal Sosyalizm bir parti mi yoksa bir halk (*völkisch*) hareketi midir? 1920'lerin başında Nazilerin retorik olarak "parti" yerine "hareket" sözcüğünü daha fazla tercih ettikleri

[26] **A. e.**, s. 46-47.

bilinmektedir. Özellikle **Völkischer Beobachter**[27]'da (Halkın Gözlemcisi) parti sisteminin *Volk* içinde çatışma ve bölünmelere yol açtığı için *völkisch* bir politikaya uygun olmadığı pek çok kere dile getirilmiştir.[28] Demokratik seçimlerle iktidara gelmelerine rağmen Nazilerin demokratik parlamentarizme sıcak baktıkları söylenemez. "Büyüsü bozulmuş" bir dünyada soğuk bir bürokratik yapılanmanın atıllığı yerine, eyleme geçmeye hazır coşkulu bir halk hareketini tercih ettikleri yorumunda bulunmak yanlış olmaz. Bununla birlikte Breuer'in de belirttiği gibi Nasyonal Sosyalizm aslında başından itibaren sıkı bir biçimde organize olmuş "politik bir partidir."[29] Bu bir çelişki gibi gözükmektedir. Ancak Breuer, Weber'den ilhamla bu parti-hareket dikotomisini aşmaya çalışmıştır. Yerinde bir tespitle cemiyet bağlamında ele alınan çıkarların (rasyonel biçimde) korunmasını ifade eden parti gibi bir organizasyon ile katılımcıların bütünlüğününün (duygusal olarak) algılanmasına dayanan sosyal ilişkilerden oluşan bir cemaat tasavvurunun birbirini dışlamadığını ifade etmektedir.[30]Ayrıca Hitler'in demeçlerinde "parti" ve "hareket" sözcüklerini pek çok defa bir arada kullandığını unutmamak gerekir. Bu noktadan hareketle faşizmin cemiyet içerisinde bir cemaat oluşturma amacı taşıdığı ileri sürülebilir. Yani faşizm modern öncesi bir döneme dönüş amacı taşımamaktadır. Woodley'nin belirttiği gibi:

> "… faşizm ekonomik büyüme ve kalkınmayı içeren endüstrileşmenin *modernleştirici potensiyalini* benimsemekle birlikte, ilerlemeyi eşitlikçi beklentilerle değil, *cemaatsel kimliklerle* ve tek örnek sosyal statülerle ilişkilendirerek ve otonom özne ve demokratik özgürlüğü estetize edilmiş bir mücadele miti ile ikame ederek Aydınlanma projesindeki ilerici güç olan aklı reddetmektedir."[31]

Başka bir ifadeyle faşizm modernite öncesinde var olduğuna inanılan "bütünlük hissini" modern toplum içerisinde *yeniden* gerçekleştirme çabasındadır.

---

[27] 1920'den itibaren 25 yıl boyunca NSDAP'nin resmi yayın organı olan ve 1923'den itibaren günlük olarak yayınlanan gazate.
[28] Albrecht Tyrell, **Vom 'Trommler' zum 'Führer'. Zum Wandel von Hitlers Selbstverständnis zwischen 1919 und 1924 und die Entwicklung der NSDAP**, Munich, Wilhelm Fink, 1975, s. 91'den aktaran Stefan Breuer, "Towards an Ideal Type of Fascism", **Max Weber Studies**, January 2008, s. 15.
[29] Breuer**, a. g. e.**, s. 15.
[30] **A. e.**, s. 17.
[31] Woodley, **a. g. e.**, s. 30. Alıntı içerisindeki italik vurgular bu tezin yazarına aittir.

Faşizm bu sayede modern bireyin yaşadığı yabancılaşmaya yönelik bir çözüm üretmekte, modernite ile baş edebilmesi için ona bir çıkar yol sunmaktadır. Sontag'ın da vurguladığı gibi "faşizm, yabancılaşmanın cemaatin kendinden geçme hissinde (*ecstatic feeling*) çözülmesini" amaçlamaktadır.[32]

Kilise çanlarının vurmasıyla filmin ikinci kısmı başlar. Çan görüntüleriyle NSDAP'nin toplantı salonu görüntüsü üst üste giydirilmiştir. İlki yavaş yavaş ortadan kaybolurken ikincisi belirir. Bu esnada Nazi bayrakları ile çanlar içe içe geçmiş gibi gözükür (Bkz. Resim No.18). Acaba Riefenstahl böyle bir çekim tekniğini kullanarak, bu kongrenin kutsal bir yanı olduğunu mu anlatmak istemiştir? Hitler'in konuşmasının ardından SA üyelerinin bayraklar eşliğindeki yürüyüşü sahnesinde bunu destekleyecek bir başka görüntüyle karşılaşırız. SA'lar eş güdümlü hareket eden kolonlar halinde tek bir vücut gibi ilerlerken iki yanında uzanan insanlar sağ kollarını havaya kaldırarak onlara selam verirler. Riefenstahl, bu sahneyi yukarıdan ve eğik bir açıyla çekmiştir. Böylece kalabalık SA'ları selamlamıyor da onlara dokunmak istiyor gibi gözükmüştür (Bkz. Resim No.19). Bu sahne bir çeşit kutsal olana dokunma arzusunu çağrıştırmaktadır. Bu sayede onun kutsallığına ortak olunabilecektir.

Bu kutsallığı arttıran bir başka öğe ise flama ve bayraklardır. Filmin üçüncü bölümüne bir isim koymak gerekirse bu kısaca "bayrak gösterisi" olabilirdi. Yüzlerce III. Reich bayrağı dalgalanmaktadır ve Riefenstahl'in bakışı başka bir şey görmemize izin vermemektedir (Bkz. Resim No.20). Bunu izleyen sahnede **Reichsorganisationleiter** (Parti Organizasyon Başkanı) Robert Ley, Hitler'i takdim eden bir konuşma yapmaktadır. Konuşmasını bitirirken sağ elini sol omzuna vurarak "Sieg" (Zafer) diye haykırır. Arkasından kalabalık da ona "Heil" (Selam) diye seslenerek eşlik eder. III. Reich'ta bir ritüel haline gelen bu karşılıklı konuşma üç kere tekrarlanır. Robert Ley adeta bir "amigo" gibi topluluğu kutsarken, Riefenstahl Ley'i aşağıdan bir çekimle bize sunmaktadır (Bkz. Resim No.21). Ley ve kalabalık arka arkaya perdeye yansımakta ve aralarındaki bağ gözle görünür hale gelmektedir. Bu noktada Çelebi'nin sekülerleşme ile birlikte dinlerin önemini yitirmesi karşısında "modernliğin kaotik akışını durdurmayı vaadeden" en önemli alternatif olarak ortaya

[32] Sontag, **a. g. e.**, s. 96.

çıkan romantik liderlere yaptığı vurguyu hatırlamak yerinde olacaktır. Onlar büyüsü bozulmuş dünyayı yeniden büyülü kılacak formülü ellerinde tutan "simyacılar" gibi görülmektedir.[33]

Daha sonra Hitler kalabalığa hitap eder. Hitler konuşmasına NSDAP'nin artık devlet haline geldiğini belirterek başlar. 1930'ların hemen başında NSDAP ile KPD (**Kommunistische Partei Deutschlands –** Almanya Komünist Partisi) paramiliter örgütleri arasında şiddetli sokak çatışmaları yaşanmıştır. Naziler iktidar olduktan sonra Komünist Parti yasaklanmıştır. NSDAP'nin artık devlet haline geldiği ifadesi gücün kimin kontrolünde olduğunu söylemenin bir başka yolu gibi durmaktadır. Hitler daha sonra I. Dünya Savaşı'nın kaybına gönderme yaparak "Kasım 1918" in Alman tarihinde bir daha tekrarlanmayacağı sözünü verir. Hitler burada Alman milliyetçilerinin de sıkça dile getirdiği popüler bir miti devreye sokmaktadır. Bu mite göre I. Dünya Savaşı yenilgisi "içerideki vatanperver olmayan ve anarşist unsurların ihaneti"ne bağlanmaktadır.[34] Konuşmasında faşizmin mottosu olan "sınıfların birliği"ne yani **Volksgemeinschaft** (Halk Topluluğu)'a vurgu yaptıktan sonra halk için mücadele yolunda asla yorulmayacaklarını (*niemals ermüden!*) haykırır. Riefenstahl, Hitler'i sağ tarafından kameraya almaktadır, bu sayede sağ kolunun iniş ve çıkışları belirginleşir. Konuşması sırasında arkasındaki kalabalık giderek bulanıklaşır ve insanların yüzleri seçilemez hale gelir. İnsanlar yüzleri olmayan, anonim bir kalabalığa dönüşür (Bkz. Resim No.22 ve 23).

Dördüncü bölümün açılışında **Hitler-Jugend** (Hitler Gençliği) üyelerinin bando sesleriyle karşılaşırız. Riefenstahl bu sahnede yakın çekim kullanarak trampet çalan çocukları kameraya alır. Bunlar adeta yetişkin yüzlere sahip çocuklardır. Kendilerini bir davaya adamış oldukları bakışlarındaki ciddiyetten rahatlıkla okunabilir (Bkz. Resim No.24). Daha sonra Hitler 65 bin kişilik bu kalabalığa hitap eder. Bu Alman gençleri yaşları göz önüne alınırsa sonraki savaşta esas savaş gücünü oluşturan gruba ait gençlerdir. Hitler, konuşmasında bir gruba ait olma ve yoldaşlık temasına vurgu yapar. Bilindiği üzere "vaatlerini yerine" getiremeyen bireyci liberalizm karşısında faşizmin en güçlü kozu dayanışmacı kolektivizme yaptığı

[33] Çelebi, **a. g. e.**, s. 118.
[34] Schoeps, **a. g. e.**, s. 10. "Kasım Katilleri" nitelemesi de 9 Kasım 1918'de Kaiser'i deviren sosyalistlere atfen kullanılmaktadır.

atıftır. Konuşmasını alışılagelmiş bir biçimde "**Es lebe Deutschland!**" (Çok Yaşa Almanya!) şeklinde bitirdikten sonra Riefenstahl kamerasını kalabalığa doğru yöneltir. Hitler'in konuşmasına gönderme yapar gibi kalabalıktaki her bir sıra adeta homojen, tekleştirilmiş, organik bir bütün haline gelmiştir (Bkz. Resim No.25).

Filmin beşinci bölümü faşist selamı veren bir kol görüntüsüyle başlar (Bkz. Resim No.26). Kamera giderek sağa doğru ilerler ve biz bu kolun Hitler'e ait olduğunu görürüz. Bu bölümün böyle bir görüntüyle başlaması anlamlıdır çünkü bu uzun sekans boyunca sürekli bir selamlaşma yaşanır. Hitler ve üst düzey parti üyeleri sabit bir şekilde dururken önlerinden sırayla faşist birlikleri geçmektedir ve karşılıklı olarak sağ kollar devamlı yukarı kalkmaktadır. Filmin genelinde olan özellik bu bölümde de ortaya çıkmaktadır: Hitler kameranın merkezindedir. Görüntünün en uzak noktasında olduğu anda bile o çekimin onun için yapıldığı izlenimine kapılırız. Yani film Hitler'in emriyle yapılan "bir parti kongresi belgeseli" olmaktan ziyade Hitler'i göstermek, tanıtmak, kutsamak ve bir imaj yaratmak için yapılan "bir Hitler belgeseli" gibi gözükmektedir (Bkz. Resim No.27).

Riefenstahl bu sekans boyunca üstten çekimi sıkça kullanmıştır. Caddenin kenarında yer alan bir apartman dairesinin penceresinden yapılan bu çekimler sırasında yeniden kalabalık içerisindeki izleyicilerin bakışıyla özdeşlik kurarız. Ayrıca bu çekim sayesinde yukarı kaldırılan sağ kollar selam vermiyor da sanki ön sıradakilere dokunmak, onlarla bütünleşmek için çabalıyor gibi gözükmektedir (Bkz. Resim No.28). Bu sekans tıpkı başladığı gibi, Hitler'in yukarı doğru yükselen sağ koluna yakın çekim yaparak sonlanır.

Filmin son bölümünde perdede ilk olarak bir gökyüzü görüntüsü belirir. Bulutların arkasından güneş yükselmektedir (Bkz. Resim No.29). Riefenstahl bulutlu gökyüzü görüntüsünü daha sonraki belgesellerinde de pek çok kere kullanmıştır. Acaba ortaya çıkmakta olan güneşi, Nasyonal Sosyalizmin metaforu olarak mı kullanmak istemiştir? Ya da film biterken Nazi bayrağını arkasındaki heybetli bulutlarla bir arada sunarak, Nasyonal Sosyalizme bir "yücelik" mi atfetmektedir

(Bkz. Resim No.30)? Nazi bayrağı dalgalanırken arkada çalan *Horst Wessel Lied*[35] ile film bize veda eder.

3.3. Triumph des Willens (İradenin Zaferi, 1935)

Brockmann, *Triumph des Willens*'in çekilmesinin önemli bir nedeni olarak Ernst Röhm'ün *Der Sieg des Glaubens*'de Adolf Hitler kadar merkezi bir konum teşkil etmesini göstermektedir (Bkz. Resim No.31).[36] Bilindiği gibi, Hitler gittikçe güç kazanan SA'yı ezmek için daha sonra **Die Nacht Der langen Messer** (Uzun Bıçaklar Gecesi) olarak adlandırılan olayda başta Ernst Röhm olmak üzere pek çok SA ileri gelenini öldürtmüştür. Her ne kadar Röhm'ün homoseksüel olmasının Hitler'in ona duyduğu düşmanlığı arttırdığı dile getirilse de, Brockmann'ın da ifade ettiği gibi esas neden Wehrmacht'ın muazzam bir üye sayısına ulaşan bu paramiliter örgüte karşı beslediği hoşnutsuzluk ve sağ kanat ekonomik elitlerin Röhm ve ekibinin sosyalist eğilimli ikinci bir devrim talebinde bulunmasından duyduğu endişedir. Ayrıca Brockmann, Röhm'ün Hitler'e potansiyel bir rakip oluşturabilecek liderlik karizmasına sahip olduğunu da eklemektedir.[37] Böylece **Die Nacht Der langen Messer'**in (Uzun Bıçaklar Gecesi) ardından Ernst Röhm'e dair ve onu çağrıştıracak her türlü iz yakın tarihten silinmeye çalışılmıştır.

Bunun bir sonucu olarak *Der Sieg des Glaubens*'i gölgede bırakacak yeni bir parti toplantısını filme alma fikri gündeme gelmiştir. Bunu gerçekleştirmesi düşünülen kişi yine Riefenstahl'dir. Ancak o, bunu yapmak istememiş ve bunun için Walter Ruttmann'ı önermiştir. Riefenstahl, parti için yeni bir belgesel yapmamakta fazlaca direndiğini ancak bunun kabul görmediğini belirtmektedir.[38]

Riefenstahl anılarında bu konudaki "isteksizliğini" Hitler ile kişisel olarak da görüştüğünü ifade etmektedir. Hitler'e bir parti belgeseli çekemeyeceğini çünkü "bu

[35] Şarkının sözleri bir SA kumandanı olan Horst Wessel tarafında yazıldığı için, şarkı bu isimle anılmaktadır. Wessel, 1930 Şubatında KPD (Almanya Komünist Partisi)'nin paramiliter örgütlenmesi olan Rotfrontkämpferbund (Kızıl Savaşçı Birliği)'nin bir üyesi tarafından öldürülmüştür. Üçüncü Reich boyunca bu şarkı gayri-resmi milli marş seviyesine yükselmiş ve NSDAP toplantılarında sürekli çalınmıştır.
[36] Brockmann, **a. g. e.**, s. 157.
[37] **A. e.**, s. 156.
[38] Riefenstahl, **a. g. e.**, s. 221.

meselelere aşina olmadığını"[39], bir sahnenin "politik olarak önemli ya da önemsiz olduğu" bilemeyeceğini, üstelik daha "SS ile SA'yı bile birbirinden ayırt edemediğini" söylemiştir. Fakat tüm bu sözler Hitler'i ikna etmeye yetmemiştir çünkü Hitler bir *Wochenschau* gibi sıkıcı bir film yerine sanatsal bir belgesel görmek istediğini ancak partidekilerin bunu anlamadıklarını ifade etmiş ve *Das blaue Licht*'e duyduğu hayranlığı da eklemiştir. Riefenstahl zamanın yetersizliğini bahane ederek şansını bir kez daha denemek istese de Hitler son noktayı koymuştur: "Fräulein Riefenstahl, Sie müssen mehr Vertrauen zu sich haben. Sie können und Sie werden diese Arbeit schaffen" ("Bayan Riefenstahl kendinize daha fazla güven duymalısınız. Bu işi yapabilirsiniz ve yapacaksınız"). Riefenstahl bu sözlerin kulağa bir emir gibi geldiğini ve başka bir şansı olmadığını öne sürmektedir.[40]

Bunun üzerine Riefenstahl parti için bu filmi çekmeyi kabul etmiş ancak müzakerede bulunmuştur. Öncelikle bunun parti için yapacağı son film olmasında ısrar etmiştir çünkü yarıda bıraktığı oyunculuğa karşı konulmaz bir istek duymaktadır. Öte yandan (özellikle Goebbels tarafından gelebilecek) herhangi bir yönlendirme olmadan özgürce çalışabileceği bir ortam istemiştir.[41] Bunun yanında finansal açıdan bir garanti talep etmiştir. Ayrıca zaman sınırlamasından kaynaklanan bir baskı yaşamak istemediğini de eklemiştir. Riefenstahl'ın bütün taleplerini kabul eden Hitler, ona her türlü konuda tam bir güvence vermiş ve kendisini tam yetkili kılmıştır.[42] Hitler bir paternal otorite, koruyup kollayan bir baba figürü gibi Riefenstahl'ın bürokrasiye takılmadan çeşitli kaynaklara ulaşmasını sağlarken aynı zamanda onun iktidara yönelik itaatini de pekiştirmiştir denilebilir. Riefenstahl Hitler'in hamiliği altında, doğrudan ona bağlı bir biçimde ve onun sağladığı imkanların avantajını kullanarak parti kongresini filme almıştır. Bu, modern kurumsal-bürokratik ilişkilerin yerine yüz yüze ve doğrudan bir ilişkinin gerçekleştirilmesi anlamına da gelmektedir.

---

[39] Hoffmann daha önce 1933 yılındaki parti kongresini filme almışken Riefenstahl'ın hala nasıl olup da "bu meselelere aşina olmadığını" sorgulamaktadır. Bkz. Hoffmann, **a. g. e.**, s. 153.
[40] Riefenstahl, **a. g. e.**, s. 222.
[41] Susan Sontag, Riefenstahl'ın Goebbels'in ondan nefret ettiği ve sürekli çalışmasına müdahalelerde bulunarak ona baskı yaptığı yönündeki iddialarını bir "kendini aklama" çabası olarak değerlendirmekte ve Riefenstahl ile Goebbels arasında bir çatışma olduğunu destekleyecek hiçbir belgenin bulunmadığını belirtmektedir. Hatta Riefenstahl'ın Hitler ve Goebbels ile 1932'den önce de arkadaşlığının bulunduğunu ifade etmektedir. Bkz. Sontag, **a. g .e.**, s. 81.
[42] Riefenstahl, **a. g. e.**, s. 222-223.

Triumph des Willens, 5 – 10 Eylül 1934 tarihleri arasında gerçekleştirilen NSDAP'nin 6. Kongresinin filme alınmasıyla ortaya çıkmıştır. Naziler bu kongreyi **Parteitag der Einheit und der Stärke** (Gücün ve Birliğin Parti Kongresi) olarak adlandırmaktadır. Bu tanım bir anlamda Brockmann'ın da belirttiği gibi kongrenin kendileri için taşıdığı önemi vurgulamaktadır.[43] Yani Nazilerin bu parti toplantıları sayesinde grup aidiyetlerini pekiştirdikleri söylenebilir. Bu toplantıların filme alınmasının amacının ilk bakışta Nasyonal Sosyalizmi toplumun geniş kesimlerine yaymak olduğu düşünülebilir. Ancak daha dikkatli bakılırsa Nazilerin esas yapmak istediğinin kendi varlıklarını kutsamak, birliklerinin gücünü ve ihtişamını kendi kendilerine tekrar tekrar hatırlatmak olduğu farkedilir. Başka bir ifadeyle bu filmler bir ayna görevi görmekte, Nazileri Naziler için perdeye yansıtmaktadır.

Film için gerek personel gerekse de teknik imkanlar açısından her türlü ihtiyaç karşılanmıştır.[44] Örneğin 170 kişiden oluşan bir çalışma ekibi kurulmuştur. Bunlar arasında 60 tane kameraman, yine aynı sayıda asistan ve 22 tane de şoför bulunmaktadır. Ayrıca üstten çekim yapabilmek için 38 metrelik bir asansör kurulmuş (Bkz. Resim No.32) ve bu sayede Brockmann'ın vurguladığı gibi "yüz binlerce SS üyesini tek bir kareye sığdırmak mümkün olmuştur" (Bkz. Resim No.33).[45] Bunun yanında Riefenstahl hareketi daha iyi yakalayabilmek için kamera ekibine paten kullandırmış ve kamerayı hareketli hale getirmiştir ki kurgu filmlerde bile çok yeni olan bu uygulama Riefenstahl'a göre belgesel filmler için bir ilk olma özelliği taşımaktadır.[46] Brokcmann da *Der Sieg des Glaubens* ile karşılaştırıldığında *Triumph des Willens*'in "farklı açılardan yapılan çekimlerin zenginliği" ve "görsel bir ritim ve çeşitlilik yaratılması" nedeniyle Riefenstahl'in çok daha ustaca bir işi olduğunu öne sürmektedir.[47]

Triumph des Willens'in, *Der Sieg des Glaubens*'ten daha "ustaca" bir iş olmasının yanında, Riefenstahl'ın bu iki filmi arasında pek çok açıdan bir süreklilik söz konusudur. *Triumph des Willens* bir anlamda bir devam filmi gibidir. Senaryo, oyuncular (Ernst Röhm dışında) ve teknik ekibin büyük ölçüde değişmemiş olması

[43] Brockmann, **a. g. e.**, s. 157.
[44] Bütünlüğü bozmasınlar diye kameramanlara bile SA üniformaları giydirilmiştir. Bkz. Brockmann, **a. g. e.**, s. 162.
[45] **A. e.**, s. 158.
[46] Riefenstahl, **a. g. e.**, s. 224.
[47] Brockmann, **a. g. e.**, s. 159.

bu sürekliliğin önemli bir göstergesi olmakla birlikte daha dikkat çekici olan estetik anlayıştaki devamlılıktır. Bu filmin, *Der Sieg des Glaubens*'in kaldığı yerden başladığını öne sürmek yanlış olmaz. Bunu daha iyi açıklayabilmek için *Der Sieg des Glaubens*'in bitişinde *Horst Wessel Lied* çalarken bulutların önünde dalgalanan Nazi bayrağı sahnesini tekrar hatırlamak yerinde olacaktır. *Triumph des Willens* de adeta bu sahnenin devamı gibi *Horst Wessel Lied* eşliğinde bir gökyüzü sahnesiyle bizi karşılamaktadır. Ancak bu sefer çekim bulutların içinde ilerleyen bir uçak içerisinden yapılmakta ve bu sayede bulutların ihtişamı daha belirgin hale gelmektedir (Bkz. Resim No.34).[48] Hitler'in, uçağıyla bulutların arasından süzülerek Nürnberg şehrine doğru gelişini anlatan bu sahne, gökyüzünden yeryüzüne inen "mesih" imgesini çağrıştırmaktadır. Bu sahnenin Hitler'e olan tapınmayı pekiştiren bir sahne olduğu ifade edilebilir.

Bunun ardından Hitler'in kendisini karşılamaya gelen insanlarla buluşma sekansı görüntüye gelmektedir. Aracıyla geçit alayının içinden geçerken sağ kolunu havaya kaldırarak kitleleri selamlayan Hitler'i yine arkadan görürüz. Kalabalık aynı coşku ve sevinç ile *Führer*'i karşılar. Riefenstahl bir kez daha gülümseyen yüzlere yakın çekim yaparak kalabalığın coşkusunu bize hissettirir. Her iki filmin bu giriş sekansı o kadar benzer görüntüler içerir ki izleyicide aynı filmi izliyormuş hissi uyandırır. Ayrıca bayrak gösterileri, tek bir organizma gibi hareket eden kitleler ve Hitler'in merkezi konumu diğer ortak noktalardandır.

Diğer yandan bu filmde, *Der Sieg des Glaubens*'te bulunmayan bazı öğelerle de karşılaşırız. Öncelikle çekim açıları daha zenginleşmiştir. Riefenstahl bazı sahnelerde doksan derecelik açıyla çekim yaparak yürüyüş alayını kuşbakışı bir şekilde bize sunmaktadır. Bu sayede bireylerin tek bir bütün haline gelişi daha belirgin hale gelmektedir ve uzaklığın da etkisiyle seçilemeyecek kadar küçük gözüken bu insanlar adeta bulundukları caddenin bir parçasına, önünde durdukları binanın "bahçe çitine" dönüşmüş gibidir. İnsanlar artık "nesneleşmiştir" (Bkz. Resim No.35).

[48] Kracauer, *Triumph des Willens'*in bu giriş sahnesindeki bulut kümelerinin "Hitler kültü" ile "dağ kültü"nün nihai birleşmesini (*ultimate fusion*) açığa vurduğunu ifade etmektedir. Bkz. Kracauer, **a. g. e.**, s. 257-258.

Riefenstahl bu filmde gece çekimlerini de sıkça kullanmıştır. Böylece siyah-beyaz, aydınlık-karanlık gibi zıtlıkları daha iyi ortaya sermiştir. Gece çekimi bazı noktaları önemsizleştirmesine, diğerlerini ise daha belirgin hale getirmesine imkan sağlamıştır. Bu sahnelerden birinde Hitler'in kaldığı otelin önünde gece karanlığında bando ekibi müziğini çalarken otelin üstündeki ışıklı **swastika** (gamalı haç) sanki gökyüzünde asılı duruyormuş gibi gözükmektedir. Gecenin karanlığı swastikanın "ışığıyla" aydınlanmaktadır (Bkz. Resim No.36). Bu sahne, Nasyonal Sosyalizmin Almanya'yı içine düştüğü karanlık dönemden "kurtarmasının" bir metaforu gibi okunabilir. Gece çekimi ayrıca Riefenstahl'ın ışığı istediği gibi kullanarak gölge oyunları yapmasını da mümkün kılmıştır. Böyle bir sahnede SS üyelerini Nazi bayrağı önünde "hazır ol" duruşunda beklerken görürüz. Ancak ışığın yetersizliğinden dolayı gördüğümüz sanki duvara yansımış gölgelerdir. Yüzleri belli olmayan, üniforma ve miğferden ibaret hale gelen ve bu yüzden birini diğerinden ayırt etmenin imkansızlaştığı bu insanlar artık birer cansız mankene dönüşmüştür (Bkz. Resim No.37).

Burada dikkati çeken bir başka nokta ise Nazilerin aydınlatma için elektrik yerine meşaleleri kullanmasıdır. Bunun bir zorunluluktan ziyade bilinçli bir tercih olduğunu söylemeye gerek yoktur. Çünkü III. Reich'ta elektriğin gece aydınlatmasında kullanılmasına yönelik altyapı mevcuttur. Ancak film boyunca gece sahnelerinde meşalelerin sıkça karşımıza çıkmasının basitçe bir "aydınlatma işlevi"nin ötesinde başka bir anlamı vardır. Canetti'yi hatırlarsak buradaki ateş (Bkz. Resim No. 38 ve 39) bir kitle simgesi olarak ele alınabilir. Tıpkı kitle gibi ateş de "hızla yayılır; bulaşıcı ve açgözlüdür; her yerde aniden patlak verebilir, çoğuldur; yıkıcıdır; düşmanı vardır; ölür; canlıymış gibi etkide bulunur ve öyle muamele görür".[49] Üstelik ateş, korku ve iktidarı aynı anda bünyesinde barındırmaktadır. Yangına sebebiyet veren ateşin yarattığı korkunun uzun bir geçmişi vardır ancak insanın meşaleyi eline almasıyla birlikte Canetti'nin belirttiği gibi "insanın yeni iktidarı eski korkusunun yerini alır, bu iktidar ve korku tuhaf bir ittifaka girer".[50]

Canetti'de ateşin, iktidar ve korkuyu bir arada barındırması gibi Nazi toplumunda da Nasyonal Sosyalizm insanlara hem iktidar sağlamakta hem de onların

[49] Elias Canetti, **Kitle ve İktidar**, Çev. Gülşat Aygen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006, s. 79.
[50] **A. e.**, s. 80.

korku duymalarına yol açmaktadır. Bir yandan insanlar her an keyfi baskı ve şiddetin nesnesi olma endişesi duymaktadır. Ancak öte yandan insanlar iktidarın sadece nesnesi değil, aynı zamanda onun uygulayıcısı konumundadır. Foucault'un yerinde bir şekilde ifade ettiği gibi, bu toplumda herkesin (sıradan yurttaşların bile) ihbar etme yoluyla "komşusu üzerinde öldürme ve yaşatma iktidarı" vardır.[51] Başka bir ifadeyle insanlar bireysel özgürlüklerini cemaatin sağladığı güven ile ikame etmekte ve iktidara sahip olabilmek uğruna kitlenin kolektifliği içinde aynılaşmayı göze almaktadır.

Aynı temayı kullansa da – nihayetinde yine bir parti kongresi çekimi yapmaktadır – görsel malzemedeki zenginlik Riefenstahl'in bir öncekine göre çok daha yetkin bir iş çıkardığının delili sayılabilir. Örneğin filmin ikinci kısmı "bir milletin uyanışı"nı anlatmaktadır ancak bu sefer arkada "**Wach auf, wach auf, du deutsches Land!"** çalmasına hiç gerek kalmamıştır. Çünkü bacaların tütmeye başlamasından, pencerelerin açılmasından, bayrakların dalgalanmasından, çiçeklerin canlanışından günün başladığını ve insanların "uyanmakta" olduğunu anlarız. Bu sahne boyunca Nazi bayrağının her yere yerleştirilmiş olduğunu farkederiz. Swastika, Hoffmann'ın da ifade ettiği gibi Riefenstahl filmlerinin *leitmotif*i haline gelmiştir. Riefenstahl swastikayı, Hitler'in her yerde her zaman var olma (*omnipresence*) niteliğini hatırlatan bir sembol olarak kullanmıştır.[52] Bu sahnede de pencere camlarından korkuluklara, apartman duvarlarından çiçek saksılarına kadar her yer Nazi bayraklarıyla donatılmıştır. Hatta su kanalına yansıyan bir Nazi bayrağı görüntüsüyle bile karşılaşırız (Bkz. Resim No.40). Riefenstahl şöyle demek ister gibidir: Nasyonal Sosyalizm her yerdedir, her şeye nüfuz etmiştir; havaya, suya bile geçmiştir ve böylece yaşama yeni bir canlılık vererek bir yeniden-doğuş gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla insanlar sadece "uyanmakta" değil, aynı zamanda "yeniden-doğmaktadır".

Bu sahnenin hemen arkasından "yeniden-doğuş"un çok daha belirgin olduğu uzun sekansla karşılaşırız. Riefenstahl şehrin hemen yanında kamp kurmuş olan **Hitler-Jugend**'in yeni güne hazırlanışını kameraya almaktadır. Belki de filmin en

[51] Michel Foucault, **Toplumu Savunmak Gerekir**, Çev. Şehsuvar Aktaş, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 265.
[52] Hoffmann, **a. g. e.**, s. x.

"faşist öğeleri" bu anda kendini göstermektedir. Yarı çıplak halde binlerce genç erkek birlikte traş olup, yıkanırlar. Yaşça daha büyük olanlar küçüklere yardımcı olur. Böyle bir sahnede içlerinden biri, bir başkasının saçlarını tarar ve arkasından yanaklarını okşar (Bkz. Resim No.41). Daha sonra ateşe odun taşınır, kazanlar kaynatılır ve birlikte yemek yenir. Ardından güç ve dayanıklılığı öne çıkaran oyunlarla gençler eğlenirler (Bkz. Resim No.42). Bütün bu görüntülerin kardeşilik/yoldaşlık temasını vurgulamaya yönelik olduğu düşünülebilir. Bu uzun sekans ayrıca bir kutlamayı andırmaktadır. Sontag'ın da belirttiği gibi bu, "karşı konulmaz nitelikte olan bir lidere tapınma yoluyla beden ve cemaatin yeniden doğuşunun kutlanması"dır.[53] Ancak bu "yeniden doğuş" ironik bir biçimde "kadınsız" gerçekleşmektedir. Kadınlara yer olmayan bu "erkek cemaati"nin bir *homososyalliğe* işaret ettiği ifade edilebilir. Daha açık bir anlatımla "beşeri münasebet, sosyal olan, esasen erkek erkeğedir; sosyalleşme, erkekler arasında gerçekleş[mektedir]".[54] Ayrıca bu sekansın bedensel güzelliğin teşhiri, bir gruba ait olma duygusunun verdiği coşku ve cesaretin yüceltilmesi gibi "faşist öğeleri" içerdiği de belirtilmelidir.

Filmdeki bir başka sahnede Hitler, RDA'nın (**Reichsarbeitsdienst** – Emek Servisi) 52 bin üyesi önünde bir konuşma yapar. Ancak Hitler'in konuşmasından önce işçiler *Führer*'e ve *Reich*'a olan bağlılıklarını ifade eden bir gösteri sunarlar. Bu gösteri sırasında işçiler "emeğin güzelliğini", "Almanya ve *Führer* için çalışmanın güzelliğini" vurgulamaktadırlar. Bu sahne faşizmdeki "emek" anlayışı bağlamında düşünüldüğünde daha dikkat çekici hale gelmektedir.

Öncelikle NSDAP iktidarında işçi sınıfının nesnel yaşam koşullarının kötüleştiği belirtilmelidir. 1932 ile 1938 arasında resmi rakamlara göre Almanya'da ücretler % 3 düşerken, yaşam masrafları % 5, gıda fiyatları ise % 19,5 oranında artmıştır. Buna ek olarak ortalama haftalık çalışma süresi de % 15 oranında yükselmiştir.[55] Bunun yanında Ocak 1933'teki verilere göre parti üyelerinden % 30'a

[53] Sontag, **a. g. e.**, s. 87.
[54] Aksu Bora, Tanıl Bora, "Kurtlar Vadisi ve erkeklik krizi – Neden İskender'i öldürmüyoruz usta", **Birikim**, No.256-257, Ağustos-Eylül 2010, s. 32.
[55] Jurgen Kuczynski, **The Condition of the Workers in Great Britain, Germany and the Soviet Union 1932-8**, London, Gollancz, 1939, s. 15, 17, 20, 28, 29, 33'den aktaran Renton, **a. g. e.**, s. 38.

yakını "işçi" olarak gözükmektedir.[56] Bu oran toplumun genelindeki işçi oranından düşük olmakla birlikte yine de ciddiye alınması gereken bir orandır.

TABLO II

1933 Yılı Verilerine Göre Almanya'daki Sınıfsal Yapı

Toplumsal Kesim	**Oran (%)**
İşçiler	46,3
Köylüler	20,7
Beyaz Yakalı İşçiler	12,4
Esnaf, Tüccar ve Profesyonel Meslek Gruplarında Çalışanlar	9,6
Diğerleri	6,2

Kaynak: Renton, **a. g. e.**, s. 30.

Parti üyelerinin yaklaşık üçte birinin işçi sınıfından geldikleri göz önüne alınırsa, sonraki altı yıl içerisinde işçilerin nesnel yaşam koşullarındaki gerileme bir çelişki gibi durmaktadır. Ancak bildiğimiz kadarıyla bu çelişki parti üyesi işçilerin Nazi iktidarı boyunca partiden desteğini çekmesine yol açmamıştır. Çünkü Naziler işçilerin nesnel koşullarındaki bu gerilemeyi, emeği idealleştirerek telafi etme yolunu seçmişlerdir. Böylece işçilerin Nasyonal Sosyalizme olan sadakatini pekiştirmişlerdir. Woodley'in görüşüne atıf yaparsak, "faşizm meta üretiminin rasyonelleşmesi için gerekli olan emeğin nesneleştirilmesi meselesini, emeği estetik bir biçimde idealleştirerek gizlemektedir".[57] Ona göre III. Reich'taki **Schönheit der Arbeit** (Emeğin Güzelliği) ve **Arbeit macht Frei** (Çalışmak Özgürleştirir) gibi ifadeler bu estetik idealleştirmeye örnek olarak ele alınabilir.

Filmde "emeğin estetik idealizasyonu" işçilerin düzenli ve simetrik yapılanmaları ile verilmeye çalışılmıştır. Riefenstahl, *Der Sieg des Glaubens*'ta olduğu gibi bu filmde de kitleyi tek bir organizma gibi göstermeyi başarmıştır. Buna ek olarak gösteri sırasında Hitler'i aşağıdan ve yakın bir çekimle kameraya alarak (arkasındaki beyaz fonla birlikte) tam anlamıyla "tanrısal" bir figür haline getirmiştir (Bkz. Resim No.43). Riefenstahl'ın daha sonraki bir sahnede metrelerce

[56] Renton, **a. g. e.**, s. 35.
[57] Woodley, **a. g. e.**, s. 15.

yükseklikteki kürsüden kalabalığa hitap eden Hitler'i aşağıdan bir çekimle sunması onun bu tanrısal otoritesini arttırmakta ve bu tanrısallık karşısında izleyicilerde bir "güçsüzlük hissi" oluşmasına yol açmaktadır (Bkz. Resim No.44).

Filmde dikkat çekici noktalardan birisi de gerçek olmaktan ziyade kurgusal bir kronolojiye göre düzenlenmiş olmasıdır. Riefenstahl her şeyi perdeye yansıtmak gibi bir amacı olmadığını, daha ziyade bütüncül bir olay sırası yaratmaya çalıştığını belirtmektedir.[58] Böylelikle 130.000 metrelik filmden ancak 3000'e yakını kullanılmıştır.[59] Brockmann da bu görüşü desteklemektedir. Kongre neredeyse bir hafta sürmüştür oysa film, kongrenin 3,5 gün sürdüğü izlenimini uyandırmaktadır.[60]

Triumph des Willens büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Riefenstahl, filmin prömiyerinde bitmek bilmeyen bir alkış koptuğunu belirtmektedir.[61] Film, Alman Ulusal Film Ödülü'nü almakla kalmamış ayrıca 1935'te Venedik Bienali'nde altın madalyaya ve 1937 yılında ise Paris Dünya Sergisi'nde Büyük Ödül (Grand Prix)'e layık görülmüştür (Bkz. Resim No.45). 1945'ten sonra ise filmin belgesel mi yoksa propaganda mı olduğu yönündeki tartışmalar hiç dinmemiştir. Sebastian Dehnhard ve Friederike Dreykluf'in yapmış olduğu **Hitler's Women – Leni Riefenstahl** belgeselinde Riefenstahl'ın 98 yaşında bir basın toplantısında sarf ettiği sözler de bu durumu açıklamaya yöneliktir.[62] Riefenstahl, 1945'ten önce hiçbir gazetede *Triumph des Willens* ile ilgili propaganda olduğu yönünde bir yazı çıkmadığını ancak savaştan sonra her yerde bu filmden propaganda olarak bahsedildiğini belirtmektedir (Bkz. Resim No.46).

Yukarıda[63] bu filme ilişkin olarak belgesel-propaganda dikotomisinin sorunlu olduğu çünkü bunun muğlak bir ayrımı ifade ettiği belirtilmişti. Burada Brockmann'dan hareketle belki şu eklenebilir. Bir film birbirini dışlamayacak biçimde hem belgesel (gerçeklikle ilgili kurgusal olmayan bir anlatı olarak) hem de propaganda (belirli bir görüşü destekleyen bir film olarak) olarak tanımlanabilir.

---

[58] Leni Riefenstahl, **Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films**, München, Eher, 1935, s. 28'den aktaran Brockmann, **a. g. e.**, s. 160.
[59] Riefenstahl, **a. g. e.**, s. 226.
[60] Brockmann, **a. g. e.**, s. 160.
[61] Riefenstahl, **a. g. e.**, s. 232.
[62] Sebastian Dehnhard ve Friederike Dreykluf, **Hitler's Women – Part I**, (Çevrimiçi), http://www.youtube.com/watch?v=UhKSUa-SMk0, 22 Aralık 2011.
[63] Bkz. s. 45-46.

Çünkü neredeyse her film belirli bir görüşten yana tavır aldığı için Brockmann'a göre rahatlıkla "propaganda" olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla o, Riefenstahl'ın *Triumph des Willens*'i ısrarla "objektif bir belgesel" olarak tanımlama girişimini anlamsız bulmaktadır.[64] Çünkü bilindiği gibi propagandaya yüklediğimiz anlam sadece ait olduğumuz ideolojik pozisyona göre (faşist ya da liberal olmak gibi) şekillenmez, aynı zamanda yaşadığımız dönem de bunda etkilidir. Tıpkı faşist tanımı gibi propaganda tanımı da büyük ölçüde II. Dünya Savaşı'ndan sonra pejoratif bir içerik kazanmıştır. III. Reich'ta propagandanın bir halkla ilişkiler (*public relations*) faaliyeti olarak görüldüğünü ve propagandaya politik yaşamda çok önem verildiğini unutmamak gerekir. Hatta bunun için bir bakanlık (RMVP) bile kurulmuştur.

Susan Sontag, Riefenstahl'ın iddialarına karşı daha da temkinli yaklaşmaktadır. Eğer belgesel ile propaganda arasında bir ayrım yapılabilirse, *Triumph des Willens*'i belgesel olarak tanımlamanın "saflık" olacağını çünkü bu filmde yapılanın gerçekliğin basitçe kayda geçirilmesi olmadığını, tersine gerçekliğin yerini alan yeni bir gerçekliğin inşaa edilmesi olduğunu öne sürmektedir. Buna örnek olarak da filmin başlangıcında perdeye yansıyan yazılı metni göstermektedir. *Der Sieg des Glaubens*'te olduğu gibi bu filmde de görüntüler perdeye yansırken arkada bir "anlatıcı ses" duymayız. Ancak filmin hemen başında Sontag'ın atıf yaptığı şu metin belirir: "5 Eylül 1934: Dünya Savaşının başlamasının üzerinden geçen 20 yıl. Almanya'nın ızdırabının başlamasının üzerinden geçen 16 yıl. Alman yeniden-doğuşunun üzerinden geçen 19 ay". Ona göre bu "gerçekliğin radikal biçimde dönüştürülmesi"dir.[65] Sontag'dan yola çıkarak şunu söylememiz mümkündür: Eylül 1934 adeta bir milat olarak alınmış ve tarih bu milata göre yazılmıştır. Başka bir ifadeyle Nasyonal Sosyalizm yeni bir tarih anlatısı kurgulamaktadır. Ancak bu tarih geçmişe değil, bugüne hatta geleceğe yöneliktir.

[64] Brockmann, **a. g. e.**, s. 161-162.
[65] Sontag, **a. g. e.**, s. 83.

3.4. Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht (Özgürlük Günü: Silahlı Kuvvetlerimiz, 1935)

"Büyük Savaş" ortalama Avrupalı'nın hafızasında modernitenin korkunç yüzü[66] olarak yer etmiş ve savaş karşıtı düşüncelere önemli bir zemin sağlamıştır.[67] Bu konuya değinen Sauer 1920'lerde Alman toplumundaki temel çatışmalardan birisinin militarizm ve pasifizm arasındaki gerilimden kaynaklandığını ifade etmektedir. Çünkü Büyük Savaş milyonlarca ölü ve sakatın yanısıra sivil yaşama yeniden uyum sağlamakta başarılı olamamış yığınlara da yol açmıştır.[68] Buna karşın faşizmde savaşın kitleleri mobilize etme yönü sebebiyle merkezi bir öneme sahip olduğu ve bu özelliğinden dolayı idealleştirildiği belirtilmelidir. Woodley, İspanyol entelektüel Ernesto Giménez Caballero'da bunun örnekleri ile karşılaşabileceğimizi ifade etmektedir. Caballero'ya göre "savaşın faydası yeniden canlanmanın kaynağı" olmasıdır. "Yaşamın bir çarpışma/mücadele" olduğunu vurgulayan Cabellero bireylerin her türlü pasifist zehirden arınması gerekliliğini belirtmektedir. Çünkü ancak savaş sayesinde çatışmanın birimi "sınıf" yerine "ulus"a dönüşebilir. Bu sayede "ulus" birlik ve beraberlik içerisinde emperyalist çıkarları peşinde ilerleyebilir. Böyle bir durumda "barış ancak savaşın bir sonucu" olarak görülebilir.[69] Bu bağlamda III. Reich'taki bazı filmlerin "kahramanlık, yoldaşlık ve şehitlik" gibi temaları işleyerek gençliğin savaşa olan inancını yeniden pekiştirme amacı taşıdığı öne sürülebilir.

Bu noktada Nazi hükümetinin iktidarının hemen başında propaganda dozu yüksek filmleri desteklemiş olduğu ifade edilmelidir. Bunun sonucunda 1933 yılında kahramanlık, yoldaşlık ve şehitlik temalarında birleşen üç film ortaya çıkmıştır: *SA-Mann Brand* (Hücum Birliği Eri Brand, 1933), *Hans Westmar* (1933) ve *Hitlerjunge Quex* (Hitler Gençliği Quex, 1933). Hoffmann'a göre bu filmlerin amacı öldürülen Nazi kahramanları Herbert Norkus ve Horst Wessel gibi isimleri yücelterek topluma

[66] Örneğin Almanya'da I. Dünya Savaşı yaklaşık 2 milyon hayata ve daha fazla sayıda insanın sakat kalmasına mal olmuştur. Bkz. Brockmann, **a. g. e.**, s. 43.
[67] I. Dünya Savaşı'nın batılı toplumlarda yarattığı travmalara ilişkin bkz. Hobsbawm, **a. g. e.**, s. 25-36.
[68] Sauer, **a. g. e.**, s. 411.
[69] Woodley, **a. g. e.**, s. 41.

rol model olarak sunmaktır.[70] Bu filmler içerisinde özellikle *Hitlerjunge Quex* büyük bir ilgi görmüştür. Bu film Nazi ideolojisinin bütünleştirici bir parçası olan ölümün yüceltilmesi temasını işleyerek genç Almanların yaşamlarını *Führer*, *Volk* ve Anavatan için feda etmeye hazır olmaları gerektiği mesajını vermektedir. Filmin izleyici toplamı savaş sonuna kadar 20 milyonu geçmiştir.[71]

Bununla birlikte savaşın ve militarizmin yüceltilmesinin sadece kurgu filmlerle sınırlı olmadığı ifade edilmelidir. Örneğin *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht* üzerine yapılacak bir okumanın bize bu konuda önemli veriler sağlayacağı düşünülmektedir. Bu noktada kendisi çekmiş olmasına rağmen bu filmin uzun süre Riefenstahl tarafından sahiplenilmediği belirtilmelidir. Sontag, 1950 ve 1960'lar boyunca bu filmin tüm kopyalarının kayıp olarak kabul edildiğini, Riefenstahl'ın da bu filmi – ortaya çıkana kadar – filmografisinden çıkardığını ve röportajlarda film hakkında konuşmaktan kaçındığını ifade etmektedir.[72]

Yaklaşık yirmi beş dakika uzunluğundaki *Tag der Freiheit*'ın *Triumph des Willens*'te kendilerine fazla yer ayrılmadığını düşünen askeri elitlerin "gururunu okşamak" ve askeri-politik elitler arasındaki işbirliğini arttırmak gibi pratik bir amacı olduğu ifade edilebilir. Riefenstahl'ın film hakkında konuşmaktan kaçınması ise "yeni birtakım suçlamalara maruz kalma" endişesinden kaynaklanmış olabilir. Bunları bir kenara bırakırsak acaba filmi yukarıda bahsedildiği gibi daha geniş bir bağlamda ele almamız mümkün olabilir mi?

Hoffmann'ın Ernst Jünger üzerine incelemesi bize bu noktada bir fikir verebilir. Hoffmann, Ernst Jünger'in 1922 yılında yazdığı **Der Kampf als inners Erlebnis** (İçsel Bir Deneyim Olarak Savaş)'te savaşı içsel/ruhani bir tecrübe sunduğu gerekçesiyle yücelttiğini vurgulamaktadır. Bu ruhsal deneyim, sevgiliye duyulan arzu ve tutku gibi bir cinsel deneyimi de çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla Jünger'in savaşı aynı zamanda bir cinsel deneyim olarak kutladığını belirtmektedir. Bununla birlikte Jünger savaşı bir kültürel hadise olarak da görmektedir. Hoffmann'a göre Jünger 19. yüzyıldan kalma bir sosyal Darwinizm çerçevesinde kültürel olarak

[70] Hoffmann, **a. g. e.**, s. viii.
[71] Bu film hakkında detaylı bir analiz için bkz. Jay W. Baird, "From Berlin to Neubabelsberg: Nazi Film Propaganda and Hitler Youth Quex", **Journal of Contemporary History**, Vol. 18, No. 3, Historians and Movies: The State of the Art: Part 1, July 1983, s. 495-515. Ayrıca Schoeps de bu film hakkında kısa ama zihin açıcı bir analiz yapmaktadır. Bkz. Schoeps, **a. g. e.**, s. 210-213.
[72] Sontag, **a. g. e.**, s. 78.

üstün olanın zaferine vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla "üstün olan kültür aynı zamanda en iyi militarist güçlere sahip olan anlamına da gelmektedir".[73] Tersten söylersek en iyi militarist güçlere sahip olan ve dolayısıyla zafer kazanan aynı zamanda daha "medeni" olandır. Görüldüğü gibi Jünger'de militarizm ruhanilik, cinsellik ve medeniliği içerecek biçimde kullanılmaktadır.

Tag der Freiheit filminde böyle bir militarizm anlayışından izler olduğu yönünde bir iddiada bulunabilir miyiz? Filmin giriş sekansına bakarak böyle bir yorumda bulunmamız mümkün gözükmektedir. Filmin açılış sahnesinde kamera karşılıklı olarak çatılmış silahlardan oluşan (sanki) bir "tünelin" içinden geçer. Dinamik bir etki yaratan bu sahne, "birlik, beraberlik ve yoldaşlığın" bir metaforu olarak okunabilir (Bkz. Resim No.47). Ardından gelen sahnede askerlerin yeni güne hazırlık yaptıkları görülmektedir. *Triumph des Willens*'te de çok benzerini gördüğümüz bu sahnenin kolektif cemaat ruhunu ortaya serdiği ifade edilebilir. Bu kolektif ruh "yeni bir güne" uyanmaktadır. Riefenstahl'ın bu "yeni güne uyanma" motifi ile Nasyonal Sosyalizme gönderme yaptığı öne sürülebilir. Dolayısıyla Nazizm'in insanlarda yarattığı umut askerlerin yeni güne uyanışında adeta cisimleşmiştir. Bu ruhsal deneyimin ayrıca bir medenilik ile birleştirildiği açık gözükmektedir. Çünkü askerler güne başlarken traş olur, dişlerini fırçalar ve yıkanırlar. Üniformaları içerisinde göz alıcı durmaktadırlar. Son olarak silahlı birliklerin geçit töreni sırasında en son teknolojiyle donatılmış silahlara (tank gibi) yönelik büyük coşku adeta bir cinsel tatmini andırmaktadır.

Ordunun doğal işlevinin savaş olduğu gerçeği tartışmaya yer bırakmamakla birlikte ordunun organizasyon yapısı ve içsel işleyişinin Nasyonal Sosyalistler tarafından "sivil" yaşama transfer edildiğini söylemek yanlış gözükmemektedir. Özellikle ordu içerisindeki, ast-üst ilişkisi, emir-komuta zinciri, disiplin, itaat ve hiyerarşik yapılanma faşizmin insanlar arasında kurmak istediği ilişki biçimine uygun düşmektedir. Bu yüzden *Tag der Freiheit*'ın otoriteye saygı, itaat beklentisi ve militarist hiyerarşiyi desteklediği ileri sürülebilir.

Film, *Triumph des Willens* ile benzer bir estetik anlayış sergilemektedir. Askerlerin düzenli sıralar halinde dizilişi, tek bir bütün gibi gözükmesi daha önce de

[73] Hoffmann, **a. g. e.**, s. 68.

karşılaştığımız sahnelerdendir (Bkz. Resim No.48). Buna ek olarak *Tag der Freiheit*'taki askerlerin görüntüsü adeta "çelik heykelleri" andırmaktadır. Bu sahneler disiplin ve itaatin görsel hale gelişi olarak ele alınabilir. Öte yandan askerler sonuçta "askerdir". Dolayısıyla vaziyetleri şaşırtıcı değildir ancak Riefenstahl hareketli kamera ve farklı çekim açıları kullanarak bu görüntüyü dinamik ve estetik hale getirmiş ve böylece daha büyük bir görsel etki yaratmıştır.

Canetti, ordunun Almanlar için bir kitle sembolü olduğunu öne sürmektedir. Ancak ona göre ordu ormana benzetildiği için böyle bir statüye sahip olmuştur. Çünkü orman imgesi Alman kolektif düşüncesinde önemli bir yer tutmaktadır. Canetti bu imgenin Alman kültürü üzerindeki etkisine örnek olarak Alman şiir ve şarkılarına konu olan ormana genellikle "Alman" adı verilmesini göstermektedir. Bu yüzden orduyu "uygun adım yürüyen bir orman" metaforu olarak ele almaktadır.[74] *Tag der Freiheit*'ta bunu görsel olarak gerçekleştiren sahnelerle karşılaşılmaktadır (Bkz. Resim No.49).

Riefenstahl sonuç olarak, *Tag der Freiheit*'ta Almanya'nın militarist gücünü ortaya koyan bir gösteriyi kayda almaktadır. Bu gösteri Alman askerinin güçlü, çevik, disiplinli ve itaatkar olma gibi niteliklerini ortaya sermeye çalışmaktadır. Bunun yanında Sontag'a göre Riefenstahl'ın yaptığı şey "askerlerin ve *Führer* için askerlik yapmanın güzelliğini" resmetmektir.[75] Filmde askerlerin "güzelliği"ne ek olarak teknolojinin yüceltildiği de görülmektedir. Mekanikliğin en uç noktaya ulaştığı savaş araçları olan tanklar bile (çünkü onu kullanan insanı göremezsiniz) çekim açısının etkisiyle görsel bir estetik kazanmaktadır (Bkz Resim No.50). Dolayısıyla Riefenstahl'ın bu filmde militarizmi ve savaşı estetikleştirdiği ileri sürülebilir.[76]

---

[74] Canetti, **a. g. e.**, s. 175-176.
[75] Sontag, **a. g. e.**, s. 78.
[76] Bu noktada İtalyan Fütürist sanatçı Filippo Tomasso Marinetti'nin manifestosunu hatırlamak yerinde olacaktır: "Savaş güzeldir, çünkü gaz maskeleri, korkutucu megafonlar, alev makineleri ve tanklar aracılığıyla insanın, boyunduruk altına alınan makine üzerindeki egemenliğine gerekçe kazandırır. Savaş güzeldir, çünkü insan bedeninin o düşlenen konumunu, metalleştirilmesi konumunu kutsayarak gerçeğe dönüştürür. Savaş güzeldir, çünkü çiçekler açan bir çayırı mitralyözlerin ateşten orkideleriyle zenginleştirir. Savaş güzeldir, çünkü tüfek ateşini, top atışlarını, ateşin kesildiği anları, parfüm ve çürüme kokularını tek bir senfoni halinde birleştirir. Savaş güzeldir, çünkü büyük tanklarınki, geometrik uçak filolarınınki, yanan köylerden yükselen duman helezonlarınınki gibi yeni mimari biçimler ve daha pek çok şeyler yaratır... Ey fütürizm şairleri, yazarları ve sanatçıları... Bir

3.5. Olympia (Olimpiya, 1938)

Olympia, 1936 yılında Berlin'de gerçekleştirilen Yaz Olimpiyatları'nın filme alınması ile ortaya çıkan ve iki bölümden (**Fest der Völker**: "Milletlerin Bayramı" ve **Fest der Schönheit**: "Güzelliğin Bayramı") oluşan bir belgesel filmdir. Bu film, Olimpiyatları konu alan ilk uzun metrajlı belgesel film olma özelliğine sahiptir. Ayrıca çekim tekniklerindeki yenilikler filmin dünya çapında ses getirmesine ve Riefenstahl'ın yönetmenlik yeteneğinin tartışmaya yer bırakmayacak şekilde kabul edilmesine yol açmıştır. Bununla birlikte film politik bağlam içerisinde incelendiğinde pek çok yeni tartışmanın gündeme geldiği de belirtilmelidir.

Sontag, Riefenstahl'ın 1950'ler boyunca bu filmin Uluslararası Olimpiyat Komitesi tarafından sipariş edildiği, kendi yapım şirketinin bir ürünü olduğu ve çekimleri Goebbels'e rağmen gerçekleştirdiği yönündeki iddialarının gerçek dışı olduğunu belirtmektedir. Sontag'a göre film bütünüyle Nazi hükümeti tarafından finanse edilmiş ve çekimlerin her aşamasında Goebbels'in başında bulunduğu bakanlığın desteği sağlanmıştır.[77] Filmin ilk gösteriminin Hitler'in de doğum günü olan 20 Nisan'da yapılması da "Riefenstahl'ın filmi Hitler'in desteklemediği, hatta çekilmesini bile istemediği (çünkü aryan ırk başka ırktan atletler tarafından yenilebilirdi) iddiasını" [78] şüpheli hale getirmektedir. Dolayısıyla filmin, Riefenstahl ve parti arasındaki işbirliği sonucunda ortaya çıkmış olduğu öne sürülebilir.

Buna ek olarak Hoffmann, Olimpiyatların filme alınma amacının tamamıyle siyasi olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre *Olympia* Hitler'in yurtdışındaki prestijini arttırmaya yönelik bir film olarak değerlendirilmelidir. Film, Hitler'in 1936 yılındaki Olimpiyat Oyunları'ndan bir yıl önce yürürlüğe giren Nürnberg ırk yasası ile bozulan imajını düzeltmeyi amaçlamaktadır.[79] Bu anlamda film bir "makyaj çabası" olarak gözükmektedir. *Olympia*'da verilmek istenen "katılımcı milletlerin barışçıl yarışı" mesajını (Afro-Amerikalı Jesse Owens'in kimi zaman yakın çekimlerle olmak üzere pek çok sahnede yer alması gibi) "sahtekarlık" olarak niteleyen Hoffmann buna

---

savaş estetiğine ilişkin bu temel ilkeleri anımsayın; anımsayın ki, yeni bir şiir ve yeni plastik sanatlar uğruna harcadığınız çabalar yine sizin ışığınızla aydınlansın!". Aktaran Benjamin, **a. g. e.**

[77] Sontag, **a. g. e.**, s. 80.

[78] Hackett, **a. g. e.**, s. 1228.

[79] Hoffmann, **a. g. e.**, s. 154.

örnek olarak Olimpiyatlar boyunca Julius Streicher'ın aşırı anti-Semitist haftalık tabloid gazetesi *Der Stürmer*'in gazete stantlarından çıkarılmasını ve Yahudi düşmanlığını ima edecek her türlü işaretin kamusal alandan kaldırılmasını göstermektedir.[80] Yani bir anlamda Schmitt'i hatırlarsak egemen, durumun "kuraldışı" olduğuna karar vererek rejimin ırkçı eğilimlerini geçici olarak askıya almıştır.

Bununla birlikte filmi estetik açıdan değerlendirdiğimizde belki de Riefenstahl'ın en yetkin eseriyle karşılaştığımızı ifade etmemiz mümkün gözükmektedir. Öncelikle Riefenstahl'ın filmin ön hazırlığını büyük bir titizlikle gerçekleştirdiği belirtilmelidir. Riefenstahl, *Olympia*'nın çekimlerinden önce iki kameramanı ile birlikte stadyumda incelemelerde bulunmuş ve çekimleri nasıl gerçekleştirebileceğini tartışmıştır. Dalgıçlar için alçak açılardan çekim yapılmasını, koşucular için uzak odaklı özel telefoto mercekler kullanılmasını ve ayrıca geniş açılı çekim yapabilmek için de balonlara tutturulan hava kameralarını kullanmayı düşünmüştür. Ayrıca Hackett'in belirttiği gibi Riefenstahl koşucuların adımları ile müziği senkronize etmiş ve yakın çekimler ile zafer için gerekli olan "iradenin gücünü"nü yansıtmayı başarmıştır.[81]

Sontag'a göre de *Olympia* Riefenstahl'ın bütün filmleri arasında en zengin görselliğe sahip olan filmidir. Bu filmde estetik açıdan *Das blaue Licht*'teki dikey hareketle *Triumph des Willens*'teki yatay hareket birleştirilmiştir.[82] Riefenstahl'ın Wiemar dönemi sinemasından oldukça etkilenmiş olduğuna dikkat çeken Eisner ise bu filmin bir anlamda Weimar dönemi filmlerinden bir kolaj sunduğunu ifade etmektedir. Ona göre *Olympia*, *Faust* (1926)'tan **chiaroscuro** (ışık-gölge oyunu) tekniğini, *Variety* (1925)'den görüntünün bulanıklaşma etkisini ödünç almıştır. Ayrıca kitle imgesini *Metropolis*'ten (1926) ve yüzlerce atletin – üstten bir çekimle elde edilen – paralel sütunlar halindeki görüntüsünü *Siegfried* (1924)'dan esinlenmiştir.[83]

Yukarıda söylenenlere ek olarak, filmin ilk bölümünün giriş sekansı boyunca Antik Yunan'daki estetik anlayışın idealleştirilmiş olduğu ifade edilmelidir. Bu

[80] **A. e.**, s. 159.
[81] Hackett, **a. g. e.**, s. 1228.
[82] Sontag, **a. g. e.**, s. 87.
[83] Lotte H. Eisner, **The Haunted Screen**, London, Thames Hudson, 1965, s. 336.

sekansın başında film bizi Antik Yunan'a götürmektedir. Kamera önce tarihi kalıntılardan bir kolaj sunmakta ve ardından mükemmel insan bedenini temsil eden erkek ve kadın heykellerine odaklanmaktadır. Burada dikkat çekici olan meşhur "disk atan atlet heykel" görüntüsünün hemen üzerine aynı pozisyonda disk atmaya hazırlanan gerçek bir insan görüntüsünün giydirilmiş olmasıdır. "Disk atan atlet heykel" bir anlamda ruh kazanmakta ve harekete geçmektedir (Bkz. Resim No.52 ve 53).

Ayrıca bu sekans boyunca "mükemmel beden" idealinin daha iyi ortaya serilebilmesi için çıplak bedenler kullanılmıştır. Hem kadın ve hem de erkek bedenlerin yakın çekimlerle sunulduğu giriş sekansında ilginç olan, çıplaklığın cinsellik çağrıştırmayacak biçimde kullanılmasıdır. Bir anlamda onlar cinselliğinden arındırılmış çıplak bedenlerdir (Bkz. Resim No.54 ve 55). Dolayısıyla çıplaklık burada cinsel nötrlük ile ilişkili olarak bir saflık ve masumiyete işaret etmektedir. Riefenstahl'ın filmin ikinci bölümünün hemen başında sudaki yansıma üzerine yaptığı çekim sanki bu "saflığa" gönderme yapmaktadır (Bkz. Resim No.56).

Saflık ve masumiyet aynı zamanda "doğallık" ile de ilişkilendirilebilir. "Doğal olan"ın iki önemli özelliği olduğunu söylemek mümkündür. Öncelikle "doğal olmak" saf, karışmamış, kirlenmemiş olmak demektir. Riefenstahl'ın sıkça kullandığı sudaki yansıma çekimleri yukarıda da bahsedildiği gibi "doğal olan"ın bu yönüne dikkat çekmektedir. Bunun yanında "doğal olan", (kent yaşamının karşısına yerleştirilen) zorlu yaşam şartlarını da ifade ettiğinden mücadeleyi, iradeyi ve fiziksel çabayı gerektirmektedir. Hatırlanacağı gibi dağ filmlerinin odak noktasında bunun olduğu belirtilmiştir. Bu filmlerde "doğal olan"ın gerektirdiği fiziksel çaba, ruhsal gelişimin en önemli destekleyicisi olarak gözükmektedir. *Olympia*'ın ikinci bölümünün başındaki orman çekimleri de doğallığın fiziksel çaba gerektiren zorlu yanına vurgu yapmaktadır (Bkz. Resim No.57).

III. Reich'ta özellikle Antik Yunan'daki estetik ölçütlere referans veren bir "doğal beden" ideali oluşturulmuştur. Bu ideal Nazilere özgü olmamakla birlikte, onlar güçlü bir kitlesel destek bulan hükümet aracılığıyla bunu resmi retorik içerisine almışlardır. Faşizmde fiziksel güç ve güzelliğin *sine qua non*, yani olmazsa olmaz bir şekilde ele alınmasının sebebi "doğal beden"in fiziksel eksiksizlik ile ilişkilendirilmesidir. Bu bakış açısının III. Reich'taki öjeni uygulamalarının

meşruiyet temellerini oluşturduğu öne sürülebilir. Çünkü bireylerin fiziksel yeterliliklerinin geliştirilmesi olarak ifade edilebilecek öjeni, fiziksel bozukluk, güçsüzlük, hastalık, yaşlılık gibi öğeleri zorunlu bir biçimde dışlamaktadır. Bu yüzden III. Reich'ta kurtarılma ümidi kalmayan hastaların ölüme bırakılması anlamındaki ötenazi yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. Ancak öjeni temelli bu ötenazi uygulaması (**Aktion T4**) bireylerin rızaları olmaksızın gerçekleştirilmiştir. Bu ötenazi programının popülerleştirilmesi amacıyla bazı kurgu filmler de çekilmiştir.[84] *Olympia*'da mükemmel bedene yapılan vurgunun bu algıyı pekiştirme amacı taşıdığı iddia edilebilir.

Son olarak *Olympia*'da, *Triumph des Willens*'te de benzerini gördüğümüz, kardeşlik/yoldaşlık bağıyla bir araya gelmiş erkek cemaati ile karşılaşıldığını söyleyebiliriz. Ancak *Olympia*'da çıplaklığın çok daha belirgin olduğu ifade edilmelidir (Bkz. Resim No.57). Bununla birlikte yukarıda bahsedildiği gibi bu sahnede de beden, cinselliğinden arındırılarak sanki nötr hale getirilmiştir. Dolayısıyla denilebilir ki faşist beden cinsellik içermeyen bir çıplaklık sergilemektedir. Bunun biraz çelişkili gözüktüğü öne sürülebilir. Ancak dikkatli bakılırsa faşizmde beden birincil olarak mekanik bir ideal ölçütler içerisinde ele alınmaktadır.

[84] Bunlar içerisinde en bilineni Wolfgang Liebeneiner tarafında çekilen *Ich klage an* (İtham Ediyorum, 1941) filmidir.

SONUÇ

Bu tez faşist estetiğin nasıl tanımlanacağı sorusu üzerine odaklanmıştır. Bu soru Riefenstahl'ın çekmiş olduğu *Das blaue Licht*, *Der Sieg des Glaubens*, *Triumph des Willens, Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht* ve *Olympia* filmlerinin bireysel olarak biçim ve içerik açısından bir analizi üzerinden cevaplanmaya çalışılmıştır. Filmler estetik, toplumsal, politik ve ekonomik pratikler bağlamında çözümlenmiştir. Bu şekilde yapılan bir analiz sayesinde filmlerin bir sanat eseri olarak estetik boyutu ile dönemin tarihsel şartları bir arada ele alınabilmiştir. Yukarıda adı geçen bu beş film üzerine yapılan çözümlemelerin sonucunda ortaya çıkan ortak öğelere geçmeden önce, bu araştırmanın genelinde varılan sonuçlara değinmek yerinde gözükmektedir.

İlk olarak, Nazi iktidarı ile birlikte Weimar dönemi sinemasının estetik anlayışıyla kesin bir kırılma yaşanmadığı ifade edilmelidir. Başka bir deyişle 1933'ten itibaren Weimar sineması ya da sinemada ekspresyonist akım kesin bir biçimde reddedilmemiştir. Bu tarihten sonra da Weimar dönemi sinemasının etkileri dikkat çekmektedir. Bu durum Riefenstahl filmlerinde net bir biçimde görülmektedir. Dolayısıyla sanılanın aksine Wiemar dönemi sinemasının etkileri Nazi iktidarı ile birlikte son bulmamış, hatta bizzat NSDAP'nin hamiliğini yaptığı bir yönetmen olan Riefenstahl ile devam etmiştir.

Bununla ilişkili olarak, Nazi sanat politikasının tutarlı olmadığı belirtilmelidir. Özellikle 1930'ların ikinci yarısından itibaren modernist sanat akımlarına karşı belli bir tepkinin olduğu inkar edilemese de, bütünlüklü bir Nazi sanat politikası ve sineması oluşmadığı eklenmelidir. III. Reich boyunca hangi sanat akımının destekleneceği yönünde parti bürokrasisi içerisinde sürekli bir anlaşmazlık ve rekabet yaşanmıştır. Bu yüzden modernist sanatçıların itibarlarında da dönemsel değişmeler gözlemlenmektedir.

Bunun yanında NSDAP'nin **Filmwelt** (Sinema Dünyası) üzerindeki denetim ve kontrolü abartılmıştır. Dolayısıyla III. Reich sinemasının Nazi iktidarı altında bir propaganda makinesi gibi işlediğini düşünmek hatalı durmaktadır. Daha da önemlisi bu denetim ve kontrol salt bir ideolojik doktrinasyon amacı taşımamaktadır.

NSDAP'nin müdahalelerinin önemli bir sebebi özellikle Büyük Buhran sonrası ekonomik açıdan çökmekte olan sinema endüstrisini yeniden ayağa kaldırmaktır.

Bu bağlamda III. Reich sinemasının bütünüyle propaganda içerdiği ve buradan yola çıkarak kurulan sanat-propaganda dikotomisiyle Riefenstahl'ın eserlerinin estetik olarak düşük seviyeli olduğu görüşü hatalı gözükmektedir. Bu bakış açısı burjuva sanat anlayışındaki özerk sanatın estetik üstünlüğü tezini kendisine temel aldığı için başından itibaren yanlış kurulmuş bir önermeye dayanmaktadır. Burjuva sanat anlayışındaki özerk sanatın üstünlüğü tezi Riefenstahl filmleri söz konusu olduğunda açıklayıcılığını yitirmektedir. Çünkü Riefenstahl'ın pek çok filmi parti himayesinde (ya da Hitler'in himayesinde) gerçekleştirilmiş olmasına rağmen estetik açıdan bakıldığında çağının en dikkat çekici eserleri olarak gözükmektedir. Bu yüzden Riefenstahl'ın filmleri salt Nazi iktidarının hamiliği altında çekildiği ve Nasyonal Sosyalizmin propagandasını yaptığı için düşük kaliteli olarak değerlendirilemez. Bu çalışmaya göre Riefenstahl'ın eserleri propaganda-sanat dikotomisini yıkmaktadır. Onun parti için çektiği filmler propagandanın olabilecek en estetik biçime dönüştürülmüş halidir. Bu bağlamda "estetik olarak güzel" olanın zorunlu bir biçimde iktidardan bağımsız ya da ona muhalif olması gerekmemektedir.

Dolayısıyla Leni Riefenstahl filmleri, ilk bakışta birbiriyle çelişik gibi duran iki boyut içermektedir. İlki, pek çoğunun parti sponsorluğunda yapılan propaganda filmleri olduğu gerçeğidir. Buradan yola çıkılarak Riefenstahl, Nazi rejiminin sadık bir takipçisi ve propagandacısı ilan edilmiştir. Diğer taraftan kamerayı mobilize etmesi, farklı renk filtreleri kullanması, çeşitli ışık oyunları yapması ve değişik kamera açıları denemesi onun sinemasal yeteneğini sorgulanamaz kılmaktadır. Bu yüzden modern belgesel filmlerinin dahi yönetmeni ve iktidarın himayesinden yararlanan bir oportünist olarak kabul edilmektedir. Derinlemesine bakıldığında Riefenstahl, hem bir propagandacı hem de belgesel filmlerinin dahi yönetmeni, hem iktidarın himayesinden yararlanan bir oportünist hem de yürekten inanmış bir faşist olarak görülebilir. Bu durumları kesin çizgilerle birbirinden ayırmak çok mümkün değildir. Riefenstahl'ın bu kadar dikkat çekici bir yönetmen olmasının sebebi parti için çektiği belgesellerde sinemasal yeteneği sayesinde faşizmi ustalıkla görsel hale getirmesi, ona bir biçim kazandırmasıdır. Riefenstahl filmleri, Hobsbawm'ın

"yaratıcı deha ile ilerici fikirler bir arada bulunmayabilir"[1] sözünü kanıtlar niteliktedir.

Riefenstahl filmleri çok temel bir soruyu gündeme getirmektedir: Politik olarak "uygun olmayan" bir görüşü, estetize etmek doğru mudur? Sağduyumuz bunun doğru olamayacağını söylemektedir. Çünkü sanat ile çoğunlukla belirli ("uygun") değerlerin yüceltilmesi arasında bir ilişki kurulmaktadır. Örneğin ırkçılık propagandası yapan bir filmin hoşgörü ile karşılanmaması son derece makul gözükmektedir. Buna karşın faşizmi ırkçılıktan ibaret görmenin doğru olmadığı da belirtilmelidir. Faşizm, teknolojik rasyonalitenin yol açtığı parçalanmışlığa, yabancılaşmaya ve "ruhsuzlaşmaya" karşı *yeniden bir sembolleştirme* aracılığıyla politikayı estetiğe indirgeyen bir çözüm arayışı olarak ele alınabilir. Faşizmin popüler desteğinin altında yatan nedenleri biraz da bu "estetikleştirme süreci" sayesinde oluşturmuş olduğu kültürel çerçevede aramak gerekmektedir. Faşist kültür belirli bir estetik anlayış ve beğeni kriterleri içerisinde anlaşılabilir. Dolaysıyla faşist kültür ya da faşist estetik bir *contradictio in adjecto* yani çelişkili olarak görülmemelidir.

Riefenstahl filmleri faşizmin estetik anlayışının izlerini sürmek açısından son derece verimli bir malzeme sunmaktadır. Bir anlamda onun filmleri faşizmi estetik üzerinden tanımlamaktadır. Bu yüzden Riefenstahl filmlerinde hangi temanın nasıl bir biçimde sunulduğu, faşizm ve estetik arasındaki ilişkiyi kavrayabilmek adına önemli gözükmektedir. Çünkü Riefenstahl filmlerinde biçim ve içerik arasında oluşan bir uyum göze çarpmaktadır. Bu sayede biçim, içeriği desteklemekte, anlamı kuvvetlendirmektedir. Bu durum üçüncü bölümdeki film analizleriyle detaylı bir şekilde ortaya konmuştur.

Aşağıda genel olarak, filmlerde ortak olduğu düşünülen öğelere değinilmektedir:

1-) Teknoloji: Filmlerde teknoloji önemli bir yer tutmaktadır. Bu durum faşizmin modern teknolojiye verdiği önemin bir ifadesi olarak ele alınabilir. *Der Sieg des Glaubens*'teki otomobil görüntüsü ve *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht* filmindeki tank, uçak gibi savaş makinelerinin geçiş sahnesi buna örnek olarak

[1] Hobsbawm, **a. g. e.**, s. 249.

gösterilebilir. Öte yandan teknoloji sadece *per se* bir anlam taşımamakta, bir ruh da kazanmaktadır. Bu sayede teknolojik rasyonalitenin "ölü" niteliği, ruhsal bir canlılık ile yer değiştirmektedir. Bunu, *Der Sieg des Glaubens*'teki zeplin sahnesinde net bir biçimde görebiliriz. Hatırlanacağı üzere bu sahnede zeplin ve Hitler bir "kurtarıcı metaforu" içersinde bütünleşmiştir.

2-) Modernite ile Uzlaşma: Faşizmin modern bir ideoloji olarak modernitenin açtığı sorunlar karşısında yine modern birtakım çözümler üretme çabası Riefenstahl filmlerinde göze çarpan öğelerdendir. Modernite, yabancılaşma ve öznenin bütünlüğünün kaybı gibi sorunlar doğurmaktadır. Riefenstahl filmlerinde özellikle teknolojik rasyonalite ile "ruhun" uzlaştırılmaya çalışıldığını görebiliriz. Dolayısıyla saf rasyonellik bütünüyle reddedilmemekte ancak yol açtığı sorunlar karşısında bazı telafi edici stratejiler geliştirilmektedir. Örneğin *Das blaue Licht* filmi açık bir biçimde bu saf rasyonalitenin ve modern maddeciliğin bir eleştirisi olarak yorumlanabilir. *Der Sieg des Glaubens* ve *Triumph des Willens* filmlerinde "coşku", "irade", "kutsallık" gibi öğelere yapılan vurgu ise telafi edici stratejilere örnek olarak gösterilebilir.

3-) (Faşist) Beden: Riefenstahl filmlerinde bedene yönelik vurgu kolay bir şekilde fark edilmektedir. Beden bir estetik ideali temsil etmektedir. Bu estetik ideal ile Antik Yunan arasında bir ilişki kurulmaktadır. Bu durum özellikle *Olympia* filminde açık bir biçimde gözlemlenmektedir. "Mükemmel beden ideali", Nazileri Antik Yunan'a bağlayan bir köprü işlevi görmektedir. "İdeal beden" ayrıca mücadele için gerekli olan fiziksel güce sahip olduğundan, "modern kent insanı"nın eksik niteliğini vurgulamak için de kullanılmaktadır. Bu durum *Das blaue Licht* gibi dağ filmlerinde göze çarpmaktadır. Dağ yaşantısının kent yaşamına olan üstünlüğü, zorlu coğrafi şartların beden gelişimini tetiklemesidir. Dolayısıyla faşist beden her an fiziksel mücadeleye hazır olmalıdır. Bununla birlikte beden mutlaka disiplin ve kontrol altına alınmalıdır. Bu yüzden *Olympia*'da çıplaklık bile cinsellik içermeyecek bir şekilde sunulmuştur. Çünkü cinselliğin kontrol edilemez bir tarafı olduğu söylenebilir.

4-) Organik Bütün: Riefenstahl filmlerinin belki en dikkat çekici tarafı, disiplin ve kontrol altına alınmış geniş kitlenin tam bir düzen içerisinde sunulmasıdır. Özellikle *Triumph des Willens* filmi bunun zirvesi olarak kabul edilebilir. İnsanlar bir

geometri kitabından çıkmış şekilleri andırmaktadır. Üstten çekimler düzen ve sıralamayı daha iyi ortaya çıkarmaktadır. Bu sayede kalabalıktaki her bireyin bir diğerine benzediği anonim bir kalabalık oluşmaktadır. İnsanlar bağımsız bireyler olmaktan çok, organik bir bütüne dönüşmektedir. Bu sahneler faşizmin "sınıfsız, kaynaşmış, bütüncül toplum" anlayışını görsel olarak yansıtmaktadır.

5-) Palingenesis (yeniden doğuş): Riefenstahl filmlerindeki asli temalardan birisi "yeniden doğuştur". Riefenstahl bu temayı o kadar farklı ve usta biçimlerde işlemiştir ki, faşizmin o dönemde destekçileri için nasıl bir umut yaratmış olduğunu anlamamak mümkün değildir. Onun filmlerinde insanların yeniden doğuşunu, yeni bir güne uyanışını görebiliriz. Hem parti toplantılarını konu alan filmlerde, hem de *Das blaue Licht*'te yeni günün başlangıcını anlatan uzun sekanslarla karşılaşılmaktadır. Bacalar tütmekte, güneş doğmakta, bayraklar dalgalanmakta, doğa hareketlenmekte ve insanlar "uyanmaktadır". Buna ek olarak, özellikle *Triumph des Willens* ve *Olympia*'da "yeniden doğuş" temasını, birlikte yeni güne hazırlanan erkek cemaati üzerinden anlatan sahneler göze çarpmaktadır. Kardeşlik bağıyla birleşen bu genç erkekler, cemaat içerisinde yeniden doğmaktadır.

6-) Doğallık ve Saflık: Riefenstahl'ın doğal olana yönelik ilgisi filmlerinde net bir biçimde açığa çıkmaktadır. Filmlerinde doğallık, hijyen ve masumiyeti içeren bir saflığa gönderme yapmaktadır. Bunu özellikle sudaki yansıma üzerine yapılan çekimlerde görebiliriz. Ayrıca *Das blaue Licht* filmindeki Junta karakteri doğal yaşamdaki saflığı ve masumiyeti temsil etmektedir. Buna ek olarak hem *Triumph des Willens* hem de *Olympia*'daki genç erkeklerin yıkanma sahneleri de saflığın hijyenik boyutunu vurgulamaktadır.

7-) Kutsallık ve Gizemcilik: Riefenstahl filmlerinde mistik bir öğe, ruhani bir boyut söz konusudur. Bu bir anlamda modernitenin "büyü bozucu" etkisine karşı telafi edici bir işlev gibi düşünülebilir. Örneğin *Das blaue Licht* başından itibaren mistik bir temaya yaslanmaktadır. Ayrıca *Der Sieg des Glaubens* ve *Triumph des Willens* filmlerinde "kutsallaştırmalar" göze çarpmaktadır. Örneğin pek çok sahnede Nazi bayrağı bir kutsallık sembolü gibi gösterilmektedir. Kimi zaman swastika gökyüzünde bulutların önünde dalgalanmakta, kimi zamansa kilise çanlarının görüntüsüyle üst üste giydirilmektedir. Buna ek olarak Hitler çekim açılarının etkisiyle pek çok sahnede kutsal bir figürü andırmaktadır. Dolayısıyla özellikle parti

belgesellerinin – en azından partililer arasında – bir "*Führer* kültü"nün oluşumuna katkı sağladığı belirtilmelidir.

FİLMLERİN KÜNYESİ

DAS BLAUE LICHT – 1932



Yapım: L. R. (Leni Riefenstahl) – Sokal-Film GmbH

Yönetmen: Béla Balézs ile birlikte Leni Riefenstahl

Yapım yönetimi: Walter Traut

Senaryo: Béla Balázs, Leni Riefenstahl

Kamera: Hans Schneeberger

Müzik: Giuseppe Becce

Oyuncular: Leni Riefenstahl, Mathias Wieman, Max Holzboer, Beni Führer, Martha Mair, Franz Maldacea ve Sarn vadisinden çiftçiler.

Uzunluk: 2344 m

İlk gösterim: 24 Mart 1932

Kaynak: Leni Riefenstahl'ın resmi web sitesi. (Çevrimiçi), http://www.leni-riefenstahl.de, 22 Aralık 2011.

DER SIEG DES GLAUBENS – 1933



Yapım: Propagandaministerium, Hauptabteilung Film

Yönetmen: Leni Riefenstahl

Yapım yönetimi: Arnold Raether

Teknik yönetim: R. Quaas

Kamera: Sepp Allgeier, Franz Weimayr, Walter Frentz, R. Quaas, P. Tesch

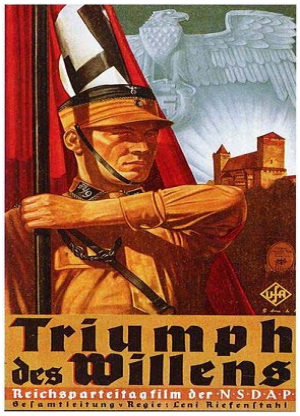
Müzik: Herbert Windt

Uzunluk: Yaklaşık 1700 m

İlk gösterim: 1 Aralık 1933

Kaynak: Leni Riefenstahl'ın resmi web sitesi. (Çevrimiçi), http://www.leni-riefenstahl.de, 22 Aralık 2011. (Riefenstahl'ın resmi web sayfasında filme ilişkin herhangi bir afiş/fotoğraf bulunmuyor.)

TRIUMPH DES WILLENS – 1935



Yapım: L. R. Studio-Film'den Reichsparteitagsfilm

Yönetmen: Leni Riefenstahl

Yapım yönetimi: Walter Traut

Fotoğraf yönetim: Sepp Allgeier

Kamera: Sepp Allgeier, Karl Altenberger, Werner Buhne, Walter Frentz, Hans Gottschalk, Werner Hundhausen, Herbert Kebelmann, Albert Kling, Franz Koch, Herbert Kutschbach, Paul Lieberenz, Richard Nickel, Walter Riml, Arthur v. Schwertfeger, Karl Vass, Franz Weimayr, Siegfried Weinmann, Karl Wellet

Özel çekimler: Sven Noldan, Fritz Brutsch, Hans Noack

Asistanlar: Erna Peters, Guzzi und Otto Lantschner

Uzunluk: 3109 m

İlk gösterim: 28 Mart 1935

Kaynak: Leni Riefenstahl'ın resmi web sitesi. (Çevrimiçi), http://www.leni-riefenstahl.de, 22 Aralık 2011. (Riefenstahl'ın resmi web sayfasında filme ilişkin herhangi bir afiş/fotoğraf bulunmuyor.)

TAG DER FREIHEIT: UNSERE WEHRMACHT – 1935



Yapım: L. R. Studio-Film'den Reichsparteitagsfilm

Yönetmen: Leni Riefenstahl

Kamera: Willi Zielke, Guzzi Lantschner ve 3 kameraman daha (Riefenstahl'ın resmi web sitesinde "bu üç kişinin" adı geçmiyor. Bu isimler muhtemelen Hans Ertl, Kurt Neubert ve Walter Frentz'tir)

Uzunluk: Yaklaşık 800 m

İlk gösterim: Aralık 1935

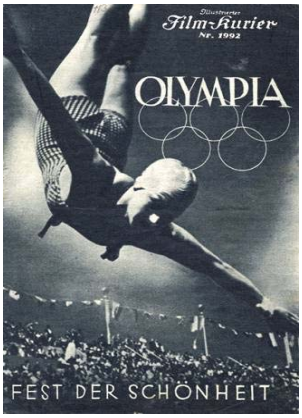
Kaynak: Leni Riefenstahl'ın resmi web sitesi. (Çevrimiçi), http://www.leni-riefenstahl.de, 22 Aralık 2011. (Riefenstahl'ın resmi web sayfasında filme ilişkin herhangi bir afiş/fotoğraf bulunmuyor.)

OLYMPIA – 1938

Bölüm 1: FEST DER VÖLKER

Bölüm 2: FEST DER SCHÖNHEIT





Yapım: Olympia-Film GmbH

Yönetmen: Leni Riefenstahl

Yapım yönetimi: Walter Traut

Kamera: Hans Ertl, Walter Frentz, Guzzi Lantschner, Kurt Neubert, Hans Scheib, Willi Zielke, Andor von Barsy, Wilfr. Basse, Jos. Dietze, E. Epkens, F. von Friedl, Hans Gottschalk, Richard Groschapp, W. Hameister, Wolf Hart, Hasso Hartnagel, Walter Hege, E. von der Heyden, Albert Höcht, Paul Holzki, W. Hundhausen, H. von Jaworki, H. v. Kaweczynski, H. Kebelmann, S. Ketterer, Albert Kling, Ernst Kunstmann, Leo de Laforgue, Lagorio, E. Lambertini, Otto Lantschner, Waldemar Lemke, Georg Lemki, C. A. Linke, E. Nitzschemann, Albert Schattmann, Wilhelm Schmidt, Hugo Schulze, L. Schwedler, Alfred Siegert, W. Siehm, Ernst Sorge, H. von Stwolinski, Karl Vass

Müzik: Herbert Winde, Walter Gronostay

Almanca versiyonun spikeri: Paul Laven, Rolf Wernicke

1.Bölüm uzunluk: 3269 m

2.Bölüm uzunluk: 2712 m

İlk gösterim: 20 Nisan 1938

Kaynak: Leni Riefenstahl'ın resmi web sitesi. (Çevrimiçi), http://www.leni-riefenstahl.de, 22 Aralık 2011.

RESİMLER



Resim No.1: Leni Riefenstahl'ın dansçılık günlerinden bir fotoğraf.
Kaynak: Leni Riefenstahl'ın resmi web sitesi. (Çevrimiçi), http://www.leni-riefenstahl.de, 22 Aralık 2011.



Resim No.2: Leni Riefenstahl, *Der Grosse Sprung* (Büyük Atlayış, 1927) filminde *Gita* rolünde.
Kaynak: Leni Riefenstahl'ın resmi web sitesi. (Çevrimiçi), http://www.leni-riefenstahl.de, 22 Aralık 2011.



Resim No.3: Leni Riefenstahl, *Stürme über dem Montblanc* (Montblanc'taki Fırtına, 1930) filminde *Hella Armstrong* rolünde.
Kaynak: Leni Riefenstahl'ın resmi web sitesi. (Çevrimiçi), http://www.leni-riefenstahl.de, 22 Aralık 2011.



Resim No.4: Leni Riefenstahl, *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (Piz Palü'nün Beyaz Cehennemi, 1929) filminde *Maria Maioni* rolünde.
Kaynak: Leni Riefenstahl'ın resmi web sitesi. (Çevrimiçi), http://www.leni-riefenstahl.de, 22 Aralık 2011.



Resim No.5: Leni Riefenstahl, *Der weiße Rausch - Neue Wunder des Schneeschuhs* (Beyaz Gürültü – Kar Ayakkabısının Yeni Harikası, 1931) filminde *Leni* rolünde.
Kaynak: Leni Riefenstahl'ın resmi web sitesi. (Çevrimiçi), http://www.leni-riefenstahl.de, 22 Aralık 2011.



Resim No.6: Leni Riefenstahl, *S.O.S Eisberg* (S.O.S Buzdağı, 1933) filminde *Hella* rolünde.
Kaynak: Leni Riefenstahl'ın resmi web sitesi. (Çevrimiçi), http://www.leni-riefenstahl.de, 22 Aralık 2011.



Resim No.7: *Das Blaue Licht*' ten alınan bu görüntüde (20:44) filme adını veren "mavi ışık" dağın arkasından yükseliyor. Riefenstahl farklı renk filtreleri kullanarak basit bir çözüm bulmuş.



Resim No.8: *Das Blaue Licht*' ten bir görüntü (10:41). Karanlık ve kasvetli bir atmosfer.



Resim No.9: *Das Blaue Licht*' ten alınan bu görüntü (46:50) doğal yaşamın sade güzelliğini betimliyor.



Resim No.10: *Das Blaue Licht*' ten alınan bu görüntüde (33:47) ekspresyonist etkiler göze çarpıyor..



Resim No.11: *Das Blaue Licht*' ten alınan bu görüntüde (17:55) evlerin sudaki yansımaları görülmekte. Riefenstahl benzer bir çekimi *Triumph des Willens'*te (14:57) de gerçekleştirecek ancak bu sefer sudaki yansıma Nazi bayrağını da içerecektir.



Resim No.12: *Der Sieg des Glaubens'* ten bir görüntü (02:10). Görüntü "Hitler şu anda bunun hakkında konuşuyor" der gibi.



Resim No.13: *Der Sieg des Glaubens'* ten bir görüntü (02:42). Hitler yüzüne cepheden bakılamayan kutsal figürleri andırıyor.



Resim No.14: *Der Sieg des Glaubens*' ten alınmış bu görüntüde (02:44) bireyler adeta kitle içinde erimiş vaziyette. Ayrıca bakanın kamera mı yoksa Hitler mi olduğunu ayırt etmek oldukça güç.



Resim No.15: *Der Sieg des Glaubens'* ten alınan bu görüntü (03:48) biz de oradaymışız hissi uyandırıyor.



Resim No.16: *Der Sieg des Glaubens'* ten bir görüntü (04:03). Coşku ve mutluluk daha iyi anlatılamaz.



Resim No.17: *Der Sieg des Glaubens'* ten alınan bu görüntüde (24:38) gökyüzünde beliren sadece bir zeplin değil.



Resim No.18: *Der Sieg des Glaubens'* ten alınan bu görüntüde (04:55) Nazi bayrağı ve Kilise çanı içe içe geçmiş vaziyette.



Resim No.19: *Der Sieg des Glaubens'* ten bir görüntü (08:20). SA üyelerinin geçişi sırasında her iki yanda uzanan kalabalık sanki onlara dokunmaya çalışıyor.



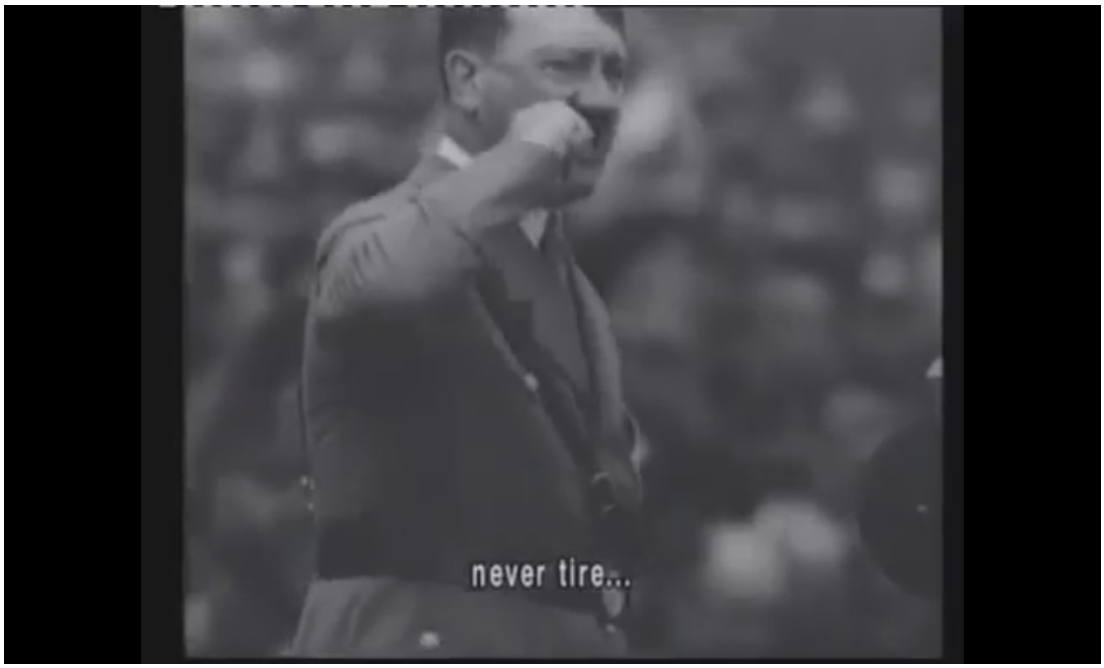
Resim No.20: *Der Sieg des Glaubens'* ten alınan bu görüntüde (18:37) yüzlerce Nazi bayrağı dalgalanıyor.



Resim No.21: *Der Sieg des Glaubens'* ten bir görüntü (21:35). Reichsorganisationleiter (Parti Organizasyon Başkanı) Robert Ley kitleyi adeta "kutsuyor".



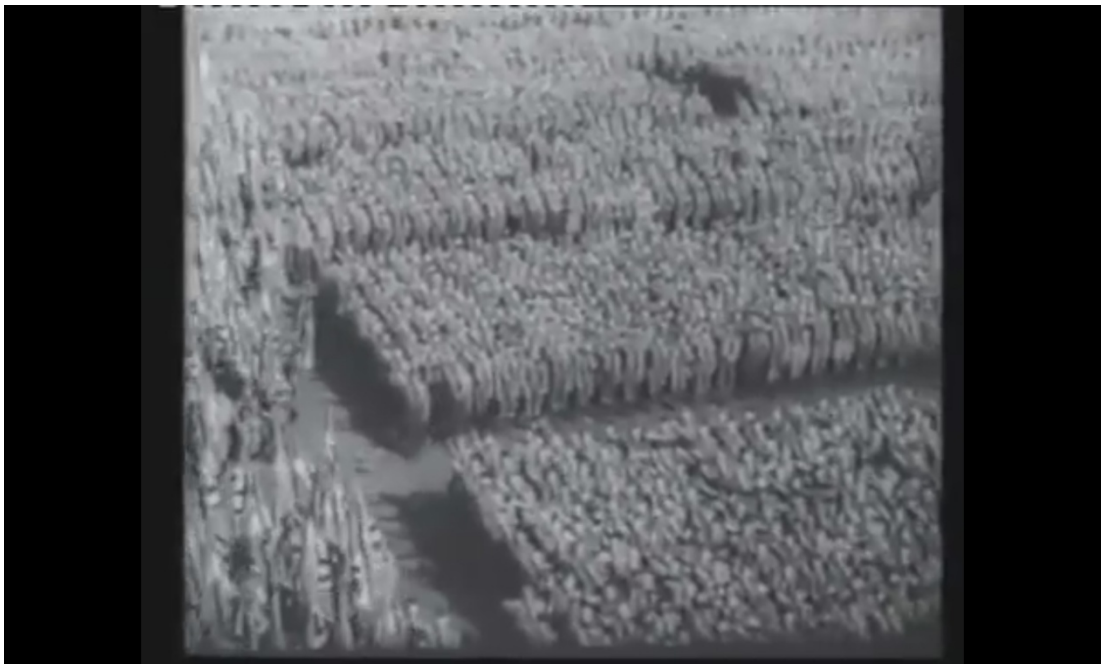
Resim No.22: *Der Sieg des Glaubens'* ten alınan bu görüntüde (22:59) Adolf Hitler partililere sesleniyor.



Resim No.23: *Der Sieg des Glaubens'* ten bir görüntü (23:38). Adolf Hitler'in konuşması sırasında arkasındaki kalabalık "anonimleşmiş" halde.



Resim No.24: *Der Sieg des Glaubens'* ten alınan bu görüntüde (24:00) trampet çalan çocuğun yüzündeki ciddiyeti fark etmemek mümkün değil.



Resim No.25: *Der Sieg des Glaubens'* ten bir görüntü (30:30). Kalabalık organik bir bütün gibi gözüküyor.



Resim No.26: *Der Sieg des Glaubens'* ten alınan bu görüntüde (30:41) Hitler faşist selamı veriyor.



Resim No.27: *Der Sieg des Glaubens'* ten bir görüntü (33:04). Uzakta da olsa çekimin merkezinde Hitler'in olduğu aşikar.



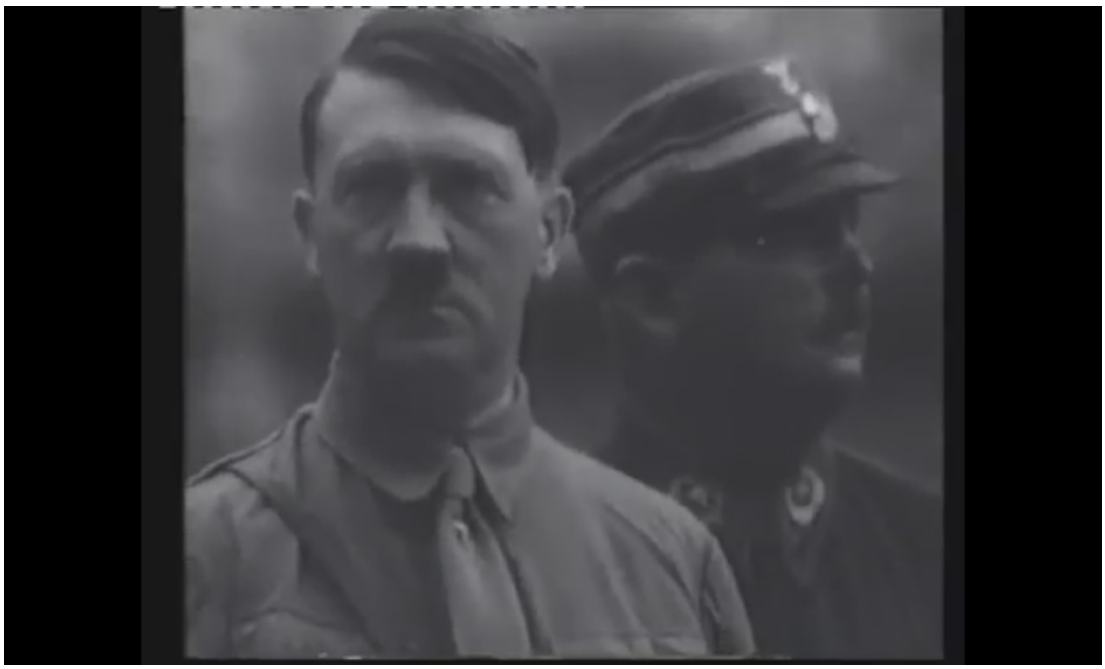
Resim No.28: *Der Sieg des Glaubens'* ten alınan bu görüntüde (35:04) Riefenstahl üstten bir çekim gerçekleştirmiş.



Resim No.29: *Der Sieg des Glaubens'* ten alınan bu görüntüde (41:54) güneş bulutların arkasından ortaya çıkmak için sabırsızlanıyor.



Resim No.30: *Der Sieg des Glaubens'* ten alınan bu görüntüde (53:21) Nazi bayrağı görkemli bulutların önünde dalgalanıyor.



Resim No.31: *Der Sieg des Glaubens*' ten bir görüntü (40:49). Filmin en uzun sekanslarından birinde Adolf Hitler, Ernst Röhm'le birlikte Nürnberg meydanında SA üyelerinin yürüyüşünü izliyor. İki liderin bakışlarındaki bu ayrılık dostluklarının akibetinin bir işareti gibi.



Resim No.32: Riefenstahl, *Triumph des Willens*'in çekimlerinde 38 metrelik asansör üzerinde yükselirken.
Kaynak: Leni Riefenstahl, **Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films**, München, Eher, 1935.



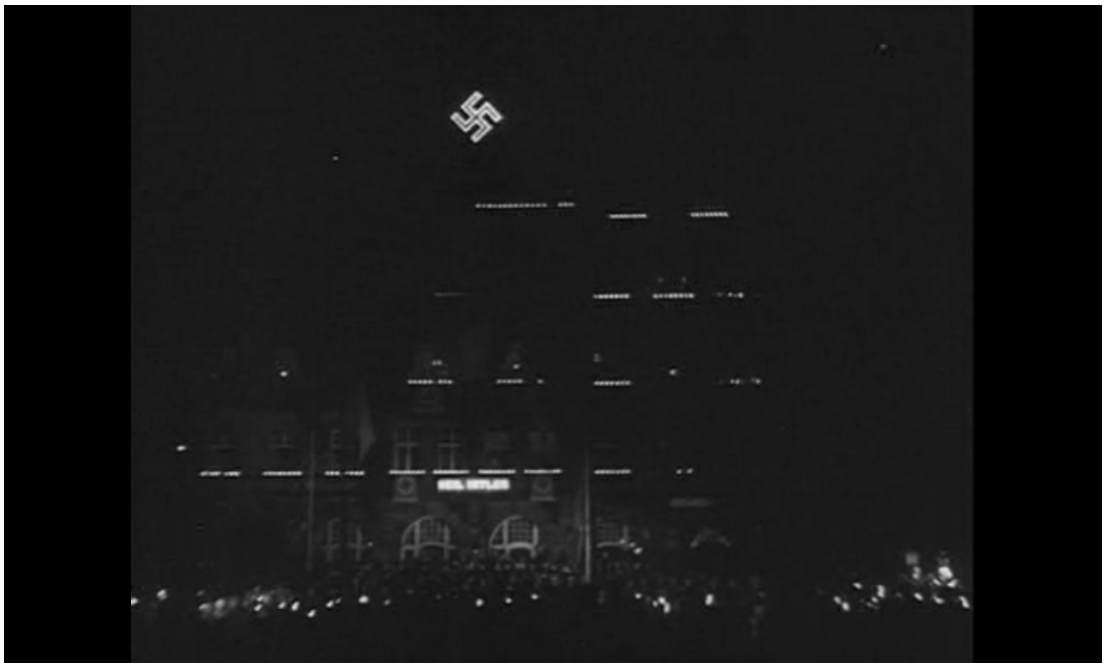
Resim No.33: *Triumph des Willens'*ten bir görüntü (1:08:36). Riefenstahl asansör sayesinde geniş açılı çekim yaparak yüzbinlerce SS üyesini aynı anda perdeye yansıtmayı başarıyor.



Resim No.34: *Triumph des Willens*'ten bir görüntü (03:16). Bulutların içerisinden yapılan çekim görüntünün görkemini arttırıyor.



Resim No.35: *Triumph des Willens*'ten alınan bu görüntüde (05:08) yürüyüş halindeki kitle kuşbakışı bir açıyla sunulmuş. Onları caddedeki diğer "nesneler"den ayırt etmek çok güç.



Resim No.36: *Triumph des Willens'*ten bir görüntü (12:34). Swastikanın "ışığı" gecenin karanlığını "aydınlatıyor".



Resim No.37: *Triumph des Willens'*ten alınan bu görüntüde (13:09) iki SS üyesi gölgelere dönüşmüş durumda.



Resim No.38: *Triumph des Willens'*ten alınan bu görüntüde (44:28) ateş aydınlatma işlevinden çok daha fazla bir anlama sahip.



Resim No.39: *Triumph des Willens'*ten alınan bu görüntüde (44:47) ateş, sanki kitleyi bir arada tutan bir tutkal işlevi görüyor.



Resim No.40: *Triumph des Willens'*ten alınan bu görüntüde (14:57) Nazi bayrağı görüntüsü suya yansıyor.



Resim No.41: *Triumph des Willens'*ten alınan bu görüntü (16:55) birbirlerine destek olan erkekleri tasvir ediyor.



Resim No.42: *Triumph des Willens'*ten bir görüntü (19:11). Neşe içerisinde dayanıklılıklarını arttıran gençleri izliyoruz.



Resim No.43: *Triumph des Willens'*ten alınan bu görüntüde (35:58) Hitler, bir tanrı gibi gözüküyor.



Resim No.44: *Triumph des Willens'*ten bir görüntü (1:00:09). Kürsünün yüksekliği ile çekim açısının birleşmesi karşısında izleyici Hitler'in bakışı altında adeta "eziliyor".



Resim No.45: *Triumph des Willens*'in 1937 Paris Dünya Sergisi'nde kazanmış olduğu Grand Prix.
Kaynak: Leni Riefenstahl'ın resmi web sitesi. (Çevrimiçi), http://www.leni-riefenstahl.de, 22 Aralık 2011.



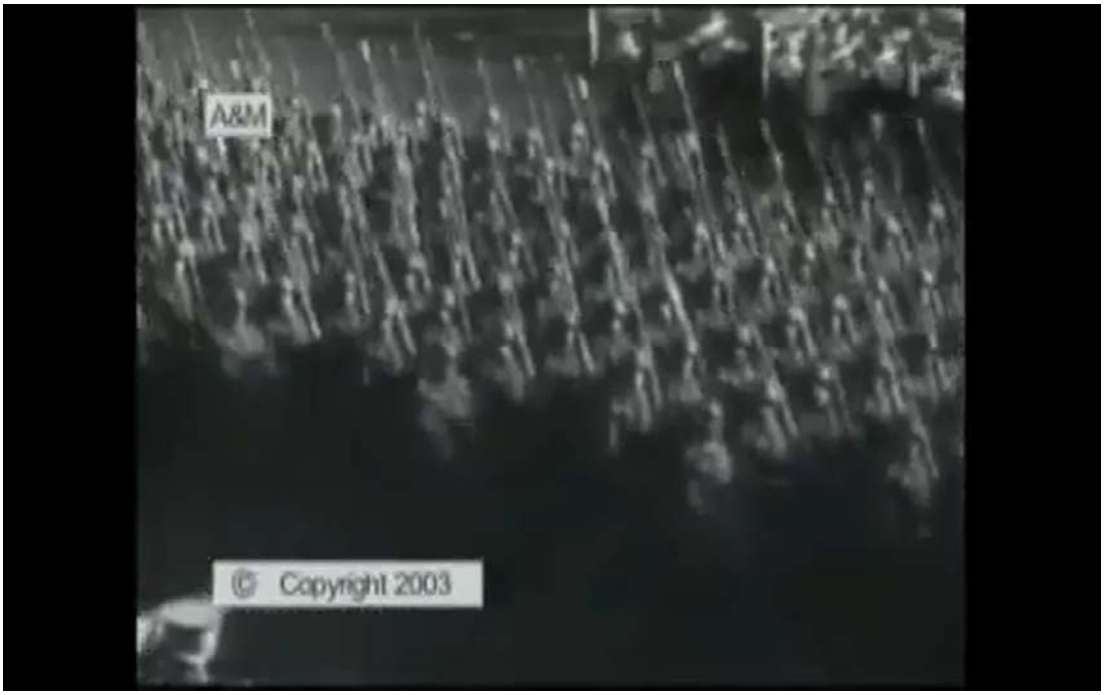
Resim No.46: Sebastian Dehnhard ve Friederike Dreykluf tarafından hazırlanan **Hitler's Women – Leni Riefenstahl** belgeselinde basın toplantısı sırasında 98 yaşındaki Riefenstahl bir kez daha kendini "temize çıkarmaya" çalışıyor.
Kaynak: (Çevrimiçi), http://www.youtube.com/watch?v=UhKSUa-SMk0, 22 Aralık 2011.



Resim No.47: *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht'*tan bir görüntü (00:21). Karşılıklı çatılmış silahlar "birliği" ve "yoldaşlığı" sembolize ediyor.



Resim No.48: *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht'*tan bir görüntü (10:04). Parti belgesellerinden alışık olduğumuz bu sahnedeki uyum ve düzen oldukça etkileyici.



Resim No.49: *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht'*tan alınan bu görüntüde (12:22) askerler yürüyen bir ormanı andırıyor.





Resim No.50 ve 51: *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht'*tan alınan bu iki görüntünün (16:05) teknolojiyi estetikleştirdiği söylenebilir.





Resim No.52 ve 53: *Olympia: Fest der Völker*'den alınan bu iki görüntüde (07:06) Antik Yunan'daki estetik anlayışa doğrudan bir gönderme yapılıyor.



Resim No.54: *Olympia: Fest der Völker*'den alınan bu görüntüde (07:50) çıplak erkek bedeni cinsellik çağrıştırmaktan ziyade bir ideali betimliyor.

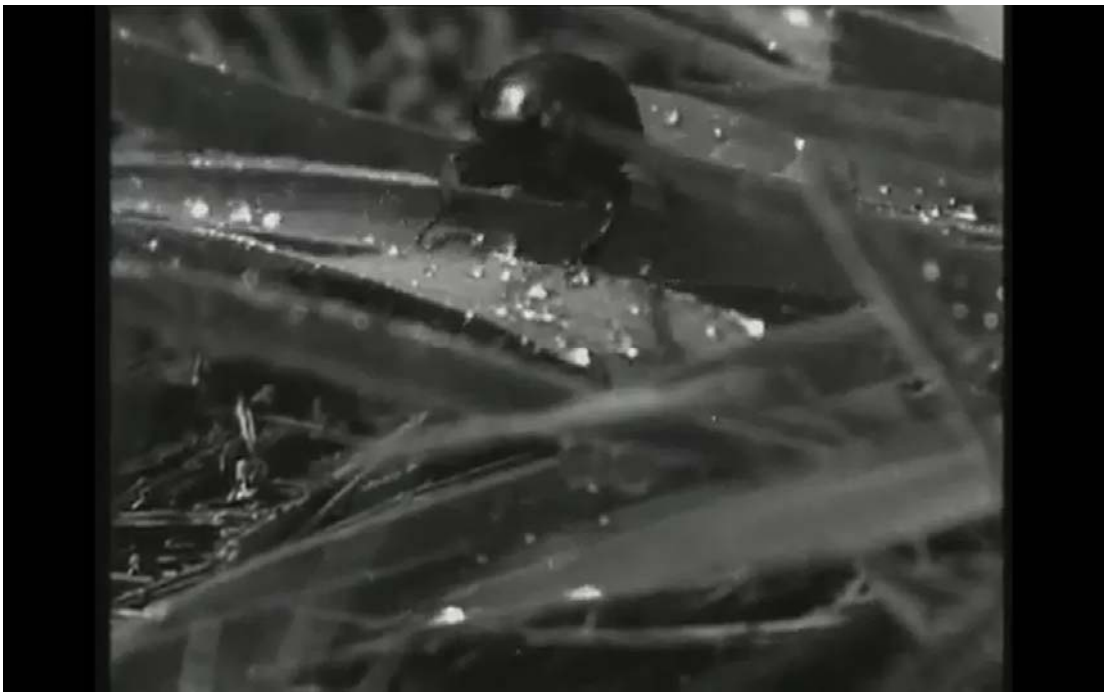


Resim No.55: *Olympia: Fest der Völker*'den alınan bu görüntüde (10:12) çıplak kadın bedenleri cinsellik çağrıştırmaktan ziyade bir ideali betimliyor.



Resim No.56: *Olympia: Fest der Schönheit*'tan alınan bu görüntüde (00:53) sudaki yansıma üzerine yapılan çekim "saflık" ve "masumiyet" çağrışımları yapıyor.





Resim No.57: *Olympia: Fest der Schönheit*'tan alınan bu iki görüntüde (01:22) "doğal olan"ın fiziksel çaba gerektiren zorlu yanına gönderme yapılıyor.



Resim No.58: *Olympia: Fest der Schönheit*'tan bir görüntü (03:24). Kardeşlik/yoldaşlık bağı etrafında birlikte yıkanan çıplak erkekler.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Adam, Peter: **The Art of the Third Reich**, London, Thames and Hudson, 1992.

Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max: **Aydınlanmanın Diyalektiği**, Çev. Elif Öztarhan ve Nihat Ülner, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2010.

Adorno, Theodor W.: **Kültür Endüstrsi, Kültür Yönetimi**, Çev. Nihat Ülner vd., İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.

Agamben, Giorgio: **State of Exception**, Trans. Kevin Attell, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

Akın, Yiğit: **Gürbüz ve Yavuz Evlatlar: Erken Cumhuriyet'te Beden Terbiyesi ve Spor**, İstanbul, İletişim Yayınevi, 2004.

Albrecht, Gerd: **Nationalsozialistische Filmpolitik: Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs**, Enke, Stuttgart, 1969.

Arendt, Hannah: **Totalitarizmin Kaynakları** (2 cilt), Çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.

Aron, Raymond: **Demokrasi ve Totalitarizm**, Çev. Vahdi Hatay, Ankara, Kadim Yayınları, 2011.

Barron, Stephanie (Ed.): **Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany**, New York, H. N. Abrams, 1991.

Bauman, Zygmunt: **Modernite ve Holocaust**, Çev. Süha Serthabiboğlu, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1997.

Beetham, David (Ed.): **Marxism in Face of Fascism**, Manchester, Manchester University Press, 1983.

Berezin, Mabel: **Making the Fascist Self: The Political Culture of Interwar Italy**, Ithaca NY, Cornell University Press, 1997.

Blinkhorn, Martin (Ed.): **Fascists and Conservatives**, London, Unwin Hyman, 1990.

Brecht, Bertolt: **Sanat Üzerine Yazılar**, Çev. Kamuran Sipal, İstanbul, Cem Yayınevi, 1997.

Brenner, Hildegard: **Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus**, Hamburg, Rowolth, 1963.

Brockmann, Stephen: **A Critical History of German Film**, Rochester, Camden House, 2010.

Bullock, Alan: **Hitler: A Study in Tyranny**, New York, Harper & Row, 1962.

Bürger, Peter: **Avangard Kuramı**, Çev. Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.

Canetti, Elias: **Kitle ve İktidar**, Çev. Gülşat Aygen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006.

Chapman, James: **Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present**, London, Reaktion Books, 2003.

Childers, Thomas: **The Nazi Voter**, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1983.

Çiğdem, Ahmet: **Aydınlanma Düşüncesi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.

Dahrendorf, Ralf: **Society and Democracy in Germany**, New York and London, W. W. Norton & Company, 1967.

Dellaloğlu, Besim F.: **Romantik Muamma**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010.

Dimitrov, Georgi: **Faşizme Karşı Birleşik Cephe**, Çev. Ali Özer ve Seçkin Cılızoğlu, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2005.

De Felice, Renzo: **Interpretations of Fascism**, Cambridge, Harvard University Press, 1977.

Eco, Umberto: **Güzelliğin Tarihi**, Çev. Ali Cevat Akkoyunlu, İstanbul, Doğan Kitap, 2006.

Eco, Umberto: **Çirkinliğin Tarihi**, Çev. Anaca Uysal vd., İstanbul, Doğan Kitap, 2009.

Eisner, Lotte H.: **The Haunted Screen**, London, Thames Hudson, 1965.

Ellis, Jack C.: **A History of Film: Fourth Edition**, London, Allyn and Bacon, 1979.

Foucault, Michel: **Toplumu Savunmak Gerekir**, Çev. Şehsuvar Aktaş, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011.

Friedrich, Carl J., Brzezinski, Zbigniew K.: **Totalitarian Dictatorship and Autocracy**, Cambridge, Harvard University Press, 1956.

Gellately, Robert: **Lenin, Stalin, and Hitler: The Age of Social Catastrophe**, New York, Alfred A. Knopf, 2007.

Geyer, Micheal, Sheila Fitzpatrick: **Beyond Totalitarianism**, New York, Cambrigde University Press, 2009.

Gleason, Abbott: **Totalitarianism: The Inner History of the Cold War**, New York and Oxford, Oxford University Press, 1995.

Gordon, Donald E.: **Expressionism: Art and Idea**, New Heaven and London, Yale University Press, 1987.

Griffin, Roger: **The Nature of Fascism**, New York, St. Martin's Press, 1991.

Hake, Sabine: **Popular Cinema of the Third Reich**, Austin, University of Texas Press, 2001.

Hamilton, Richard F.: **Who Voted For Hitler?**, Princeton NJ, Princeton University Press, 1982.

Herf, Jeffrey: **Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich**, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 1984.

Hobsbawm, Eric: **Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1991: Aşırılıklar Çağı,** Çev. Yavuz Alogan, İstanbul, Everest Yayınları, 2011.

Hochman, Elaine: **Architects of Fortune: Mies van der Rohe and the Third Reich**, New York, 1989.

Hoffmann, Hilmar: **The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism 1933-1945**, Trans. John A. Broadwin and V. R. Berghahn, Providence, Berghahn Books, 1997.

Jay, Martin: **The Dialectical Imagination: a History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-50**, Boston, Little Brown and Company, 1973.

Kater, Micheal H.: **Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany**, Oxford, Oxford University Press, 1992.

Kershaw, Ian: **Hitler, 1. Cilt**, Çev. Zarife Biliz, İstanbul, İthaki Yayınları, 2007 ve **Hitler, 2. Cilt**, Çev. Yavuz Alogan, İstanbul, İthaki Yayınları, 2010.

Kitchen, Martin: **Fascism**, London, Macmillian, 1976.

Koepnick, Lutz: **Walter Benjamin and Aesthetics of Power**, Lincoln NE, University of Nebraska Press, 1999.

Kracauer, Siegfried: **From Caligari to Hitler: A Psycholocigal History of The German Film**, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 2004.

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

Lane, Barbara Miller: **Architecture and Politics in Germany, 1918-1945**, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1985.

Leiser**,** Erwin: **Nazi Cinema**, Trans. Gertrud Mander, London, Secker and Warburg, 1974.

Lipset, Seymour Martin: **Siyasi İnsan**, Çev. Mete Tunçay, Ankara, TSİD, 1964.

Marx, Karl: **Louis Bonaparte'in On Sekiz Brumaire'i**, Çev. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınevi, 2010.

Michel, Henri: **Faşizmler**, Çev. Füsun Üstel, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.

Monaco, James: **Bir Film Nasıl Okunur?**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2010.

Mosse, George L.: **The Fascist Revolution**, New York, Howard Fertig, 1999.

Mühlberger, Detlev: **Hitler's Followers,** London, Routledge, 1991.

Neumann, Franz L.: **Behemoth: The Structure and Practice of National Socialism**, New York, Oxford University Press, 1944.

Nolte, Ernst: **Three Faces Of Fascism**, Trans. Leila Vennewitz, New York, Mentor, 1965.

Nolte, Ernst: **Die Kreis des liberalen Systems und die faschstischen Bewegungen**, Munich, R. Piper and Co, 1968.

O'Brien, Mary-Elizabeth: **Nazi Cinema as Enchantment: The Politics of Entertainment in the Third Reich**, Rochester NY, Camden House, 2004.

Overy, Richard J.: **The Dictators: Hitler's Germany and Stalin's Russia**, New York, W. W. Norton, 2004.

Payne, Stanley G.: **Fascism: Comparison and Definition**, Madison, University of Wisconsin Press, 1980.

Poulantzas, Nicos: **Faşizm ve Diktatörlük**, Çev. Ahmet İnsel, İstanbul, İletişim Yayınevi, 2004.

Reich, Wilhelm: **Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı**, Çev. Bertan Onaran, İstanbul, Payel Yayınevi, 2002.

Renton, Dave: **Fascism: Theory and Practice**, London, Pluto Press, 1999.

Rentschler, Eric: **The Ministery of Illussion: Nazi Cinema and Its Afterlife**, Cambridge, Mass, 1996.

Riefenstahl, Leni: **Memoiren: 1902-1945**, Frankfurt/M – Berlin, Ullstein, 1994.

Schapiro, Leonard: **Totalitarianism**, London, Pall Mall Press, 1972.

Schoeps, Karl-Heinz: **Literature and Film in the Third Reich**, Trans. Kathleen M. Dell'Orto, Rochester, NY, Camden House, 2003.

Schulte-Sasse, Linda: **Entertaining the Third Reich: Illusions of Wholeness in Nazi Cinema**, Durham, N.C., 1996.

Steinweis, Alan E.: **Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts**, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1993.

Sternhell, Zeev: **The Birth of Fascist Ideology: From Cultural Rebellion to Political Revolution**, Trans. David Maisel, Princeton, NY, Princeton University Press, 1994.

Talmon, Jacob L.: **The Origins of Totalitarian Democracy**, London, Secker & Warburg, 1952.

Taylor, Alan J. P.: **The Course of German History**, London, Methuen, 1945.

Taylor, Richard: **Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany**, London, I.B. Tauris, 1998.

Theweleit, Klaus: **Male Fantasies**, 2 vols., Trans. Stephen Convay, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987-89.

Togliatti, Palmiro: **Faşizm Üzerine Dersler**, Çev. Şiar Yalçın ve Yüksel Demirekler, Ankara, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2000.

Vajda, Mihaly: **Fascism as a Mass Movement**, London, Allison and Busby, 1976.

Weber, Eugen: **Varieties of Fascism**, Princeton, Van Nostrand, 1964.

Weber, Max: **Economy and Society**, Ed. Guenther Roth and Claus Wittich, Trans. Ephraim Fischoff, Berkeley, University of California Press, 1978.

Welch, David: **Propaganda and the German Cinema, 1933-1945**, Oxford, Oxford University Press, 1983.

Woodley, Daniel: **Fascism and Political Theory: Critical Perspectives on Fascist Ideology**, London and New York, Routledge, 2010.

Makaleler ve Kitap İçinde Bölümler

Baird, Jay W.: "From Berlin to Neubabelsberg: Nazi Film Propaganda and Hitler Youth Quex", **Journal of Contemporary History**, Vol. 18, No. 3, Historians and Movies: The State of the Art: Part 1, July 1983, s. 495-515.

Bora, Aksu, Bora, Tanıl: "Kurtlar Vadisi ve erkeklik krizi: Neden İskender'i öldürmüyoruz usta", **Birikim**, No.256-257, Ağustos-Eylül 2010, s. 28-37.

Braun, Emily: "Expressionism as Fascist Aesthetic", **Journal of Contemporary History**, Vol. 31, No. 2, April 1996, s. 273-292.

Breuer, Stefan: "Towards an Ideal Type of Fascism", **Max Weber Studies**, January 2008, s. 11-47.

Çelebi, Aykut: "Kuraldışı Durumlarda Karar Vermek: Carl Schmitt ve Walter Benjamin Üzerine Bir İnceleme", **Defter**, Kış 2001, s. 109-146.

Dulffer, Jost: "Bonapartism, Fascism and National Socialism", **Journal of Contemporary History**, Vol. 11, No. 4, Special Issue: Theories of Fascism, October 1976, s. 109-128.

Eatwell, Roger: "Introduction: What Are Political Ideologies", **Contemporary Political Ideologies**, Ed. Roger Eatwell, Anthony Wright, London and New York, Continuum, 1999, s. 1-22.

Eatwell, Roger: "Fascism", **Contemporary Political Ideologies**, Ed. Roger Eatwell, Anthony Wright, London and New York, Continuum, 1999, s. 180-205.

Eatwell, Roger: "On Defining the 'Fascist Minimum': the Centrality of Ideology", **Journal of Political Ideologies**, Vol. 1, No. 3, 1996, s. 303-319.

Eatwell, Roger: "The Nature of Generic Fascism", **Comparative Fascist Studies: New Perspectives**, Ed. Constantin Iordachi, London and New York, Routledge, 2010, s. 134-161.

Erden, E. Osman: “Nasyonal Sosyalist Sinema”, **Toplumsal Tarih**, No. 122, Şubat 2004, s. 44-49.

Gentile, Emilio: “Fascism as Political Religion”, **Journal of Contemporary History**, Vol. 25, No. 2-3, May – June 1990, s. 229-251.

Gramsci, Antonio: “Why the Bourgeoise Can No Longer Govern Country”, **Pre-Prison Writings**, Ed. Richard Bellamy, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, s. 216-219.

Griffin, Roger: “Introduction”, **International Fascism: Theories, Cases and the New Consensus**, Ed. Roger Griffin, Oxford, Oxford University Press, 1998.

Groth, Alexander: “The ‘isms’ in Totalitarianism”, **The American Political Science Review**, Vol. 58, No. 4, December 1964, s. 888-901.

Hackett, David A.: “The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl by Hans-Jürgen Panitz; Jacques de Clercq; Dimitri de Clercq; Waldemar Janusczak; Hans-Peter Kochenrath; Ray Miller”, Review Article, **The American Historical Review**, Vol. 100, No. 4, October 1995, s. 1227-1228.

Higson, Andrew: “The Concept of National Cinema”, **Film and Nationalism**, Ed. Alan Williams, New Brunswick NJ, Rutgers University Press, 2002, s. 52-67.

Hooks, Bell: “The Feminazi Mystique”, **Transition**, No. 73, 1997, s. 156-162.

Iordachi, Constantin: “Comparative Fascist Studies: An Introduction”, **Comparative Fascist Studies: New Perspectives**, Ed. Constantin Iordachi, London and New York, Routledge, 2010, s. 1-50.

Iordachi, Constantin: “George L. Mosse – Toward a General Theory of Fascism”, **Comparative Fascist Studies: New Perspectives**, Ed. Constantin Iordachi, London and New York, Routledge, 2010, s. 60-62.

Iordachi, Constantin: “Zeev Sternhell – Fascism”, **Comparative Fascist Studies: New Perspectives**, Ed. Constantin Iordachi, London and New York, Routledge, 2010, s. 53-55.

Iordachi, Constantin: “Roger Eatwell – The Nature of Generic Fascism”, **Comparative Fascist Studies: New Perspectives**, Ed. Constantin Iordachi, London and New York, Routledge, 2010, s. 134-136.

Iordachi, Constantin: “Stanley G. Payne – Fascism: A Working Definition”, **Comparative Fascist Studies: New Perspectives**, Ed. Constantin Iordachi, London and New York, Routledge, 2010, s. 95-97.

Jelavich, Peter: “National Socialism, Art and Power in the 1930s”, **Past & Present**, No. 164, August 1999, s. 244-265.

Kalyvas, Andreas: “Hegemonic Sovereignty: Carl Schmitt, Antonio Gramsci and the Constituent Price”, **Journal of Political Ideologies**, Vol. 5, No. 3, October 2000, s. 343-376.

Kocka, Jürgen: “German History before Hitler: The Debate about German *Sonderweg*”, **Journal of Contemporary History**, Vol. 23, No. 1, January 1988, s. 3-16.

Koepnick, Lutz: “Fascist Aesthetics Revisited”, **Modernism/Modernity,** Vol. 6, No. 1, 1999, s. 51-73.

Lepsius, Oliver: “The Problem of Perceptions of National Socialist Law or: Was There a Constitutional Theory of National Socialism?”, **Darker Legacies of Law in Europe**, Ed. Christian Joerges and Navraj Singh Ghaleigh, Oxford, Hart Publishing, 2003, s. 19-42.

Lewis, William S.: “Art or Propaganda? Dewey and Adorno on the Relationship between Politics and Art”, **The Journal of Speculative Philosophy,** Vol. 19, No. 1, 2005, s. 42-54.

Mosse, George L.: “Fascist Aesthetics and Society: Some Considerations”, **Journal of Contemporary History**, Vol. 31, No. 2, April 1996, s. 245-252.

Mosse, George L.: “Fascism and the Intellectuals”, **Nature of Fascism**, Ed. S. J. Woolf, New York, Vintage Books, 1969, s. 205-225.

Mosse, George L.: “The Genesis of Fascism”, **Journal of Contemporary History**, Vol. 1, No. 1, 1966, s. 14-26.

Okyayuz, Mehmet: “(Klasik) Faşizmin Kavramsallaştırılması Üzerine Bir Deneme”, **Doğu-Batı**, No. 30, Kasım-Aralık-Ocak 2004/5, s. 191-208.

Örs, H. Birsen: “Faşizm: Modernitenin Karanlık Yüzü”, **19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler**, Ed. H. Birsen Örs, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010, s. 477-514.

Payne, Stanley G.: “Fascism: A Working Definition”, **Comparative Fascist Studies: New Perspectives**, Ed. Constantin Iordachi, London and New York, Routledge, 2010, s. 95-112.

Phillips, M. S.: “The Nazi Control of the German Film Industry”, **Journal of European Studies**, Vol. 1, No. 1, March 1971, s. 37-68.

Potter, Pamella P.: "The Arts in Nazi Germany: A Silent Debate", **Contemporary European History**, Vol. 15, No. 4, 2006, s. 585-599.

Rutsky, R. L.: "The Mediation of Technology and Gender: Metropolis, Nazism, Modernism", **New German Critique**, No. 60: Special Issue on German Film History, Autumn 1993, 3-32.

Sauer, Wolfgang: "National Socialism: Totalitarianism or Fascism?", **The American Historical Review**, Vol. 73, No. 2, December 1967, s. 404-424.

Schmid, Ulrich: "Style versus Ideology: Towards a Conceptualisation of Fascist Aesthetics", **Totalitarian Movements and Political Religions**, Vol. 6, No. 1, June 2005, s. 127-140.

Sontag, Susan: "Fascinating Fascism", **Under The Sign of Saturn** içinde, New York, Farrar, Straus, Giroux, 1980, s. 73-105.

Spector, Scott: "Was the Third Reich Movie-Made? Interdisciplinarity and the Reframing of 'Ideology', **The American Historical Review**, Vol. 106, No. 2, April 2001, s. 460-484.

Thalheimer, August: "On Fascism", **Marxists in the Face of Fascism**, Ed. David Beetham, Manchester, Manchester University Press, 1983, s. 187-195.

Waller, Bruce: "Hans-Ulrich Wehler on Imperial Germany (1871-1918)", **British Journal of International Studies**, Vol. 1, No. 1, April 1975, s. 60-67.

Weinberg, David: "Approaches to the Study of Film in the Third Reich: A Critical Appraisal", **Journal of Contemporary History**, Vol. 19, No. 1, January 1984, s. 105-126.

Whyte, Iain Boyd: "Berlin, 1 May 1936", **Art and Power: Europe under the Dictators, 1930-1945**, Ed. Dawn Ades vd., London, Thames and Hudson, 1995, s. 43-49.

Winkel, Roel Vande, Welch, David, "Europe's New Hollywood? The German Film Industry Under Nazi Rule, 1933-45", **Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema**, Ed. Roel Vande Winkel, David Welch, New York, Palgrave Macmillan, 2011, s. 1-24.

Zweiniger-Bargielowska, Ina: "Building a Britih Superman: Physical Culture in Interwar Britain", **Journal of Contemporary History**, Vol. 41, No. 4, October 2006, s. 595-610.

Yayınlanmamış Tez Çalışmaları

Erden, Eralp Osman: "Nasyonal Sosyalizmin Alman Sanatına Yansıması", İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Yüksek Lisans Tezi, 2004.

Koban, Meltem: "Reklam Fotoğraflarında Göstergeler ve Faşist Estetik", İstanbul, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2009.

Simon, Howard: "The Social Origins of Afrikaner Fascism and its Apartheid Policiy", Uppsala University, Ph. D. Thesis, 1980.

Elektronik Kaynaklar

Benjamin, Walter: "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", (Çevrimiçi), http://dxarts.washington.edu/coupe/wk1/benjamin.pdf, 22 Aralık 2011.

Dehnhard, Sebastian, Dreykluf, Friederike: **Hitler's Women – Part I**, (Çevrimiçi), http://www.youtube.com/watch?v=UhKSUa-SMk0, 22 Aralık 2011.

Trimborn, Jürgen "Leni Riefenstahl", **The New York Times**, 25 Mart 2007, (Çevrimiçi),http://www.nytimes.com/2007/03/25/books/chapters/0325-1st-trim.html?pagewanted=all, 27 Kasım 2011.

ÖZGEÇMİŞ

1986 yılında İstanbul'da doğan Mustafa Bölükbaşı, ilköğrenimini Fatih Sultan Mehmet İlköğretim Okulu'nda (1992-2000) ve lise eğitimini İstanbul Erkek Lisesi'nde (2000-2005) tamamladı. 2010 yılında Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü'nden mezun olduktan sonra aynı yıl İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans eğitimine başladı. Bu program çerçevesinde "Faşist Estetik: Leni Riefenstahl Filmleri Üzerine Bir İnceleme" başlıklı yüksek lisans tezini hazırladı. Mustafa Bölükbaşı, Şubat 2011'den beri Kırıkkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.