

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**EKONOMİK KRİZ DÖNEMLERİNDE DÜNYA SİNEMASI:
ALMAN SİNEMASINDA NOIR FİLM AKIMINDA İMGE VE İDEOLOJİ
ÜZERİNE BİR İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Fatma GÖDEOĞLU

**Sosyal Bilimler Anabilim Dalı
Televizyon ve Sinema Programı**

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin KAZAN

Ocak, 2019



T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**EKONOMİK KRİZ DÖNEMLERİNDE DÜNYA SİNEMASI:
ALMAN SİNEMASINDA NOIR FİLM AKIMINDA İMGE VE İDEOLOJİ
ÜZERİNE BİR İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Fatma GÖDEOĞLU
(Y1612.380005)**

**Sosyal Bilimler Anabilim Dalı
Televizyon ve Sinema Programı**

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin KAZAN

Ocak, 2019



ONAY FORMU





YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Ekonomik Kriz Dönemlerinde Dünya Sineması: Alman Sinemasında Noir Film Akımında İmge Ve İdeoloji Üzerine Bir İnceleme” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (.../.../20...)

Fatma GÖDEOĞLU



ÖNSÖZ

Tez çalışmam boyunca bana gerektiğinden fazla hoşgörü gösteren tüm aile fertlerime tek tek teşekkürlerimi sunmak isterim. Tez danışmanım Sn. Hüseyin KAZAN Hocam'a, araştırma yaptığım süreçte yol göstermesi, engin bilgilerini benimle paylaştığı için ve tez çalışmamda karşılaştığım tüm sıkıntılı süreçlerimde yardımcı olduğu için teşekkür ederim. Sevgili, çok kıymetli hocam Hale TORUN'a, mitolojinin ve bilgi ağacının kraliçesidir. O'na da çok teşekkür ederim.

Ocak, 2019

Fatma GÖDEOĞLU



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xiii
ÖZET.....	xv
ABSTRACT	xvii
1. GİRİŞ:	1
2. KAVRAMSAL OLARAK KRİZ VE KRİZ TANIMLARI	3
2.1 Kriz Kavramı	3
2.1.1 Sosyolojik kriz	9
2.1.2 Psikolojik kriz	12
2.1.3 Kimlik krizi	14
2.1.4 Teknolojik kriz	21
2.1.5 Kültür krizi	27
2.1.6 Ekonomik kriz	30
3. KRİZ DÖNEMLERİNDE SİNEMA.....	35
3.1 Kriz Dönemlerinde Sinemanın Gelişim Süreci	35
3.2 Birinci Dünya Savaşı ve Sinema (1914-1929).....	39
3.3 Ekonomik Kriz ve Sinema (1929).....	50
3.4 İkinci Dünya Savaşı (1933-1945)	57
3.5 Kriz- Sinema İlişkisi.....	60
3.6 Hollywood Sineması	62
3.7 Alman Sineması	65
3.8 İtalyan Sineması	68
3.9 Fransız Sineması	69
3.10 Rus Sineması (S.S.C.B.).....	72
4. ALMAN SİNEMASINDA (NOİR) İMGE VE İDEOLOJİ İNCELEMESİ ...	77
4.1 Kısa Avrupa Tarihi.....	77
4.2 Kısa Alman Tarihi	89
4.2.1 Alman tarihinde martin luther etkisi	97
4.2.2 Alman tarihinde ırkçılık, milliyetçilik (Nasyonalizm).....	100
4.2.3 Alman prusyası	103
4.2.4 Devrim dönemi	106
4.2.5 Bismarck dönemi	110
4.2.6 Krize yol alan Avrupa ve Almanya.....	113
4.2.7 Savaş öncesi Almanya	116
4.2.8 Almanya ve Wersailles	120
4.3 Alman Sineması	128
4.3.1 Erken Alman sinema tarihi (1895–1918).....	128
4.3.2 Weimar dönemi sineması (1919–1933)	131

4.3.3 Weimar dönemi filmi- son adam.....	133
4.3.4 Weimar sineması- metropolis.....	134
4.3.5 Mavi melek filmi.....	135
4.3.6 Ekonomik kriz dönemi “M 1931” filmi.....	136
4.3.7 Nazi dönemi sineması, belgesel film dönemi 1933-1945	137
4.3.8 Hitler dönemi- die große liebe/ Aşk ve Savaş 1942.....	140
4.4 İmge Kavramı ve Tanımı.....	140
4.5 İdeoloji Kavramı ve Tanımı	146
4.6 Sinemada İmge ve İdeoloji.....	151
4.7 Dışavurumculuk Tanımı.....	155
4.8 Dışavurumcu Sinemada Antik Yunan Tragedyası & Fabl.....	158
4.9 Dışavurumcu Sinemada Mitoloji.....	164
4.9.1 Roma ve Grek Tanrıları.....	170
4.9.2 Alman mitoloji ve destanı	171
4.9.3 Asya- Ortadoğu Mitolojisi Zerdüştlük	174
4.9.4 Hint Mitolojisi	176
4.10 Dr. Caligari’nin Dolabı.....	177
4.10.1 Dr. Caligari’nin dolabının film ekibi:	178
4.10.2 Filmin kısa anlatısı	178
4.10.3 Çözümlemede yol gösterici ilkeler:.....	179
4.10.4 Filme giriş:	184
4.10.5 Filmin ikinci bölümü.....	203
4.10.6 Filmin üçüncü bölümü	222
4.10.7 Filmin dördüncü bölümü.....	238
4.10.8 Filmin beşinci bölümü.....	250
4.10.9 Filmin altıncı bölümü.....	268
4.10.10 Sonuç:.....	283
KAYNAKLAR.....	293
ÖZGEÇMİŞ.....	305

KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
Bk	: Bakınız
DEFA	: Doğu Alman Filmlerini Koruma Vakfı
GFP	: Genel Film Şirketi (General Film Company)
K.D.P	: Alman Komünist Partisi
MMPA	: Amerikan Film Yapanlar ve Dağıtanlar Birliği
NSDAP	: Hitler Liderliğinde Nazilerin 1923 Yılında Kurulan Partisi
S.D.P	: Alman Sosyal Demokrat Partisi
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyet Birliği
M. Ö	: İsa'nın Doğumu Öncesi Dünya Tarihi
M. S	: İsa'nın Doğumu Sonrası Dünya Tarihi
UFA	: Dünya Film Şirketi (Universal Film Aktiengesellschaft)
Vs	: Ve diğerleri
YY	: Yüzyıl



ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 3.1: 1925-1928 Yılları Arasında Ükelere Göre Gösterime Giren ABD Filmleri Yüzdesi	53
Çizelge 3.2: 1949 Dünya Film Pazarı İstatistikleri.....	59





EKONOMİK KRİZ DÖNEMLERİNDE DÜNYA SİNEMASI: ALMAN SİNEMASINDA NOIR FİLM AKIMINDA İMGE VE İDEOLOJİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

ÖZET

Bu çalışmanın birinci bölümünde, film üretiminde ve dağıtımında yükseliş ve düşüş gösteren ülkelerin sineması incelenmiştir. Kriz, sinema ilişkisi bağlamında Alman, Rus, Fransız ve Hollywood filmleri incelenmiştir. Alman sinemasında düşman yaratmada mitolojik imgelerle kontrol ideolojisi kullanılırken, İngiliz ve Rus sinemasında moral yükseltme ve yönetim erklerine güven oluşturma üzerine filmler üretilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde Alman sinemasında dışavurumcu teknikle üretilen Dr. Caligari'nin Dolabı filmi imge ve ideolojik bağlamda incelenmiştir. Filmde tragedya, Şaman, Roma, Hindu mitolojisi, iktisadi kriz, tarih, felsefe, edebiyat imgeyle izleyicinin arzu ettiği ideolojiyi alıntılanması üzerine yapılandırılmıştır.

Filmde, Almanlar için önemli olan Herakles, Siegfried ve Odysseus üç ana kahraman olarak kurtarıcı ideolojisiyle verilmiştir. Ayrıca Nazilerin kutsal kitabı addedilen Gaius Cornelius Tacitus'un Germania Halklarının Kökeni ve Yerleşim Yerleri ideolojik bağlamda filmde temel kurguyu oluşturmaktadır. Çalışmada kriz döneminde üretilen filmlerin kriz ilişkisi etkilerinin incelenmesi amaçlanmıştır. İki savaş dönemi arasında üretilen dünya sinemasına yön veren ülkelerin filmlerinin incelenmesiyle sınırlandırılmıştır. Bu araştırmada içerik analizi ile film çözümlemesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Alman Sineması, Dışavurum, İdeoloji, İmge, Kriz, Mitoloji*



WORLD CINEMA IN PERIODS OF ECONOMIC CRISIS: AN INVESTIGATION ON IMAGE AND IDEOLOGY IN NOIR FILM CURRENT

ABSTRACT

In the first part of the study is that the cinema of the countries showing rise and fall in film production and distribution is examined. It is examined German, Russian, French and Hollywood movies to relate between the crisis and the cinema. While using the control ideology with mythological images by creating enemies in the German cinema, it has been produced movies about the creation of confidence for the government and raising mood in the Russian and the German cinemas.

In the second part of the study is that Dr. Caligari's movie which produced with an expressive method in the German cinema is examined on relation between ideology and image. It is structured that the viewers cite to desires the ideology with the image of literature, philosophy, history, economic crisis, Indian mythology, Rome, Shamanist and tragedy. It is given Herakles, Siegfried and Odysseus which they are important for German by three main heros with the ideology of the savior in the movie.

Also, it is structured the basic fiction that the Gaius Cornelius Tacitus which accepted a holy-book of Nazi's to relate between the origin of the Germania society and their residential locations in the movie. The aim of the study is that examine between the crisis effect of the movie which produced during the crisis. It is restricted by examine films in most countries which directing to the cinema of the World and produced between two important wars. In this study, it is done to analyse the movie with the method of the content analysis.

Keywords: *German Cinema, Expressionism, Image, Ideology, Crisis, Mythology*



1. GİRİŞ:

Sinema bireyin kendi arzu nesnesinin iç yolculuğunda kendini izleme aracıdır. Diğer yandan sinemada bir filmin ortaya çıkış süreci kriz dönemlerinde meydana gelen rekabetler- çatışmalar-etki etme ve etkilenme mücadelesi alanının ulusal, toplumsal ve bireyselin adına dışavurumcu demokratik propagandasının kamu gücüdür. Platon'un Sofist eserinde ifade ettiği gibi sinema, hareketli olanın görüntüsü ile durgun olanın hareketinin görüntüsünün karşıtlığında var olanın değişim ve döngü yasaları bağlamında tekrar var edilme ideası fimler için ilk üretici araçsallıkları sunmuştur. Günümüzden binlerce yıl önce yaşandığı kabul edilen mitolojik söylencede Narcisuss, Nehir Tanrısı Kephisos'un ile Nympha Leiriope'den doğan yakışıklı su perisidir. Narcisuss'ta ve Echo'nun söylencesinde, su perisi Echo'nun kibirli aşkı elde etmek için Narcisuss'un kendini parçalarken, onun içinde aradığı kendine olan aşkının güzellikleri ve çirkinleri olan şeylerinin kriz halindeki yansımasının dışavurumunu seyreder. Sinemada, Echo'nun, kendi aşk acısının arzu hazzına ulaşarak Narcisuss'u izlemesinde buluruz. Sinema, kendisi ile ötekisi arasındaki aşk, nefret, toplumsal bir acıyı, tarihi, aşkı, savaşları edebiyat eserlerinden ya da gazete kupürlerine taşınan durgun tarihin görüntüyle hareket akışını sağlayan sanat üretimi aracına dönüştürülmüştür.

Sinema öncesinde insanlar, okudukları sözcükleri kendi zihin imgelerine ve ideolojilerine göre yorumlandıklarını düşünebiliriz. Teknolojinin gelişim göstermesi sürecinde önce radyo, sonra sinema ile edebiyat eserlerinde okunup toplanan olgular büyülü perdeden kurgulama teknikleri ve mitler aracılığıyla hali hazırda deneyimlemeyi öğrenmiştir. Sinemanın gelişim sürecinde geriye

dönüp baktığımız da ilk hareketli görüntüyü izlediklerinde büyük korkuya kapıldıkları şaşkınlığı anlayamayız. Sinema adına fotoğrafla ilk başlangıç adımını başlatan Belçikalı fizikçi olan Joseph Plateau, 1832’de fenikistiskop’u icat etmesiyle görüntünün suya yansması, kişinin kendini seyretme arzusu, arzuların korku hali, aşk hali hareketli görüntüyle bütünleşir. Böylece, milletler kendi tarihlerini, birey doğrudan kendisini ya da başka birinin görüntüsünü zamanın akışında yok olmasını teknoloji sayesinde dondurdu. Aynı süreçte sinema dünyanın görüntüsünün hem gençliğini hem yaşlılığının dönemlerini izlememizi sağlandı. Bu bağlamda Miken, Mısır, Helen uygarlık döneminin insanların ölümsüzlüğü dondurmak için bedeni mumyalama işlemi gibidir. Sinema ilk uygarlıkların kaybolmaya yüz tutmuş kültürleri, mitleri, yaşam tarzlarını hatırlatmakta önemli bir görev üstlenmiştir. Sinema, Aristo’nun deyimiyle görüntüyü boşluğa taşıyan arzu nesne imgelerini tekilleştirme de arzu çoğulluklarını barındıran büyülü zaman nehridir.

Çalışmanın Amacı

20. Yüzyıla etkisini bırakan kriz dönemlerinde, gelişmekte olan dünya sinemasının üzerine etkileri araştırılmak amaçlanmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrasında Alman Sineması’nda dışavurumcu (Noir) filmde dünyada ilk teknik ve görüntünün uygulandığı dışavurumcu film Dr. Caligari’nin Kabinesi adlı film imge ve ideoloji bağlamında incelenmesi amaçlanmıştır.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmanın yönteminde süresiz yayımlanan literatür kaynaklar, süreli yayımlanan kaynaklar ve dijital ortamda yayımlanmış kaynaklardan yararlanılmıştır. Dünya sinemasına yön veren ülke sinema filmleri ve üretim ilişkileri incelenmiştir. Alman sinemasından dönemlerine göre filmler incelenmiştir. Çalışmada içerik analizi ile film çözümlemesi yapılmıştır.

2. KAVRAMSAL OLARAK KRİZ VE KRİZ TANIMLARI

2.1 Kriz Kavramı

İnsanlık tarihinde gelişme gösteren toplumsal yaşamın bütün evrelerinde ekonomik, sosyolojik, felsefi bağlamda kritik edilen her idea (fikir) kriz çıkartmıştır. Kriz tanımı birin birden çıkmasına benzer. Aynı istekleri olan fakat bunun karşısında arzu edilen isteklerin tekilleşememesi, denetime tabii olamaması sonucunda krizler ortaya çıkarlar. Bu bağlamda, kriz, denetim eksikliğinde, yönetilenin yönetilmesinde oluşan boşluğu dolduran maddi-manevi iletişimsizlik eylemi olarak ortaya çıkarak her türlü sosyo-ekonomik bağlamda sistematik beklenti çarkının dönmemesi olarak nitelenebilir. Kutsal metinlere göre de insanın var olduğu toplumsal yaşam ve mekanlar bağlamında ilk kriz, Havva'nın Adem'e elmayı yedirmesiyle başlar. Havva'nın istekleri Adem'in elmaya boyun eğişiyle tanrı ve insan arasında kriz arasında yaşanarak baş gösterir. Yunan mitolojisine göre ise ilk kriz "Pandora"nın kutusu geçerliliğini korur. Pandora günümüzde de ilk kadın olma mitlerini korumaktadır (Sedlacek, 2018: 227). Pandora'nın kutusu içinde insanların tüm ihtiyaçları çıkmasına karşın umt edilen arzunun merak ihtiyacı kutunun içinde kalır. Umut ile kriz insanlığın varoluşunun temelidir. Umudun olmadığı yerde arzunun yıkım kaosu vardır. Kriz, Pandora kutusunun içine hapsedtiği arzu ve umutlardır. Resim sanatında, edebiyatta, sinemada, dışavurumculuk akımı (Noir) Pandora'nın içinde kalan insanlığın iyi ve kötü arzu krizlerinin dışavurumudur.

Kriz kelimesi literatüre, Fransızca 'crise' (buhran) anlamına gelen sözcükten alıntılanarak kullanılmıştır. Kriz sözcüğünün etimolojik kökeni ise Yunanca 'krisis' kelimesi 'yargı, hüküm, hastalığın dönüm noktası' sözcüğünden alıntılanarak türetilmiştir. Orhan Hançerlioğlu, Ekonomi Sözlüğü eserinde, Kriz kelimesinin farklı dillere göre şöyle tanımlar: Kriz sözcüğü, Osmanlıca'da 'Buhran', Fransızca 'Crise', İngilizce 'Crisis' Almanca 'Krise' tam istihdam ile

Üretilen bunun karşılığında tüketilmeyen/ tüketilemeyen ürünlerin üretiminde meydana getirdiği ekonomik sonuçtur. Buhranlar metacı üretim hiyerarşı yapısından doğarak tketilmeyenin bir hastalığı ve büyük knt olarak tanımlar. (Hançerlioğlu, 1981: 38).

Krizi, kıyım olarak niteleyen Fransız düşünür Rene Girard’a göre, kriz, işlenmiş ya da işlenmemiş bir “su” olabileceğine dikkat çeker. Meydana gelmeyen bir durumun, eylemin ortaya çıkışı öncesi kahince imlenecek olanın su keisidir. Kriz kelimesinin kökeninin bir ölçüt olarak düşünme, kritik etme olduğunu ve kelimenin kökünün: Yunanca fiile uzandığını ifade eder. Krizin sadece yargılamanın, ayırt etme gücünün veya farklılaştırma anlamına gelmekle kalmadığını, “bir kurbanı suçlamak ve mahkûm etmek anlamına da gelen krino” olduğunu belirtir (Girard, 2005: 31). Kriz kaos ortamlarında ortaya çıkan haklı çıkmak ya da bütünüyle haksızlığa uğratılmak istenen hayatın her alanında görülür. Savaşlar bir krizdir, iki taraf olanların askeri güç mübadelesi vardır. Ekonomik bir krizde, piyasaya sürülmüş aynı ikamede olan farklı değerler üzerinden satılan iki mal üzerinde arz yaratma mübadelesi de krizdir. Yirminci yüzyıla damgasını vuran savaş ve ekonomik krizler modernize hale gelen toplumların içinde yaşadıkları süreçlerde “normallik” göstergeleri sunmaları yine çağlarının getirdiği kaosu anlamlandırma yanında üretilmesine katılma yönünden “anlam krizi”dir (Luckmann, 2015: 79).

Bu bağlamda, her millet kendi dil kullanım nosyonu ve kendi sosyo-ekonomisi anlamında kriz kelimesine anlam yklendirmesiyle yapılandırmışlardır. Kriz, Antik Yunan döneminde Atina’nın başına gelen veba salgınının tanımlarken bir hastalığın ‘salgın ve bulaşma’ hallerinde de kullanılmıştır. Psikanalizin teori kurucularından olan Carl Gustav Jung, krizi psikoloji biliminden daha fazla geniş kapsamlı türevler olarak tanımlar: toplumsal olanın (sosyoloji), politik, felsefe, dini görüşlerdeki farklılıklar ve/ya çatışmalar, sanat ürünleri, ağdaş psikoloji biliminin hepsi birden kriz düşüncesini onayladığını söyler: Kriz’in “hastalığın doruğunu belirleyen bir tıp terimi” olduğunu da belirtir (Jung, 2008: 50). Avusturyalı İktisatçı Ludwig von Mises’e göre ise kriz hali devleti yönetenlerin çaresizliğinin büyüsel biçimine dönüşen kolektif reaksiyon ataklarıdır (Mises, 2007: 553). Bir olguyu kriz olarak tanımlayabilmek için kronik bir hastalık atakları gibi kendini tekrarması gerekir.

Michel Foucault 1977-1978 Ders Notları'nda, belirli bir düzende ortaya çıkan tekrar eden ve belirli süreçler içerisinde kendini iptal eden nedensellikleri kriz olarak tanımlar. Foucault, krizi olgusal fenomenler için kullanır: “Kriz, ancak onu frenleyecek doğal ve üstün bir mekanizma ya da yapay bir müdahale sayesinde duraklayan bu döngüsel ivme kazanma fenomenidir” (Foucault, 2013: 56). Kriz fenomeni olmuş olan görüngünün içinde tekrar eden mübadeleye bir güç veya bir kuvvet tarafından müdahalesinin olması gerekmektedir. Bu bağlamda kriz belirli ve/ya belirlenmemiş piyasa mübadelesinde kendini gerçekleştirecek metalar, fikirler, siyasal- politik, sanatsal, bireysel kimlik, kültürel ve toplumsal görünebilir hale gelebilen fenomenlerin değer karşıtlığında kendini belirginleştirerek bir olgusal fenomen/ler olarak ortaya çıkan, belirli bir süre sonra ortadan kaybolan kritik edilen süreçlerdir. Krizi, Giambattista Vico ise evrende kaos yaratan insanlığın tarihsel süreci olan “Nuh Tufanı”nın başlangıçsalı olarak kabul eder (Vico, 2007: 151). Nuh Tufanı, dünyada kriz halinin bitişi resetlenmiş ve yeniden format atılan insanlık tarihinde, insanlığı kümülatif biçimde toplumsal yaşamı kabul ettiren siyasal, ekonomik, hukuk, kimlik, kültür, psikolojik, sosyolojik, teknolojik her alanda yeniden başlangıcını verir.

Alman Hukukçu, Filozof Carl Schmitt, krizin tanımını Siyasal Olan eserinde, krizin siyasalın tekilliği bağlamında istisnası olabildiği gibi, siyasalın karşıtlık bulduğu alanlarda kriz çıkartabileceğini belirtir. Krizi, dinsel, ekonomik, kültürel, etnik anlamda da irrasyonel davranabileceğini vurgular. Schmitt'e göre: “Siyasal olan gücünü, insan yaşamının değişik alanlarından -dinsel, ekonomik, ahlaki ya da diğer karşıtlıklardan- alabilir (...) Siyasal olan, her halükârda daima kriz anına odaklanmış gruplaşmadır.” (Schmitt, 2012: 68). Siyasal söylem olarak kullanılabilecek, dinsel ve ekonomik eylem davranışları kriz anında eyleme dönüşmesi kaçınılmazlığını vurgular. Henry Kissinger, Diplomasi eserinde, uluslararası arenada Avrupa devletlerinin güç sisteminde, küstah bir sindirme politikası uygulaması sonuncunda, diplomaside geri dönüşü olmayan kuvvetler göstergelerinin ortaya çıkması sonucu 1914'te Birinci Dünya Savaşı'na zemin hazırladığının ve bunun sonucunda da, “1914'te kimsenin geri adım atamayacağı bir kriz” doğduğunu ifade eder. Schmitt'in düşüncesiyle hem ahlaki hem ekonomik anlamda bir siyasal gruplaşma savaştan sonuç elde

edememiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı kriz felaketi sonrasında, “Avrupa hiçbir zaman dünya liderliğini tekrar elde edemedi” (Kissinger, 2000: 15). Birinci Dünya Savaşı'nın kazananı olmamıştır. Sanayi Devrimi sonrasında kapital sömürüyü farklı ülkelere yayma arzusundan öteye gidememiştir.

Kriz, farklı disiplin çalışmalarında farklı anlamlar taşır. Kriz, tanımı 19. Yüzyıl itibarıyla toplumsal, siyasal, kültürel, kimliksel, sanatsal ve teknolojik gelişmeler doğrultusunda kategorilere ayrılır. David Harvey, On Yedi Çelişki ve Kapitalizmin Sonu eserinde krizi: kapitalist yeniden üretimin zorunlu koşulu (...) yenileri üretmek için pek çok şey sökülüp, parçalanıp ve çöpe atılması olarak tanımlar (Harvey, 2015: 9). Kapitalist yeniden üretimde, ekonomik krizler, savaşlar sadece kapitalist bir değişim aracı olmamakla birlikte, krizlerin nedenselliklerinin oluşturduğu bir ağ toplumunun da bir etkileşim ve görülemeyen bir güçlenme aracı olarak ortaya çıktığı da yadsınamaz. Günümüzde kriz, sosyolojik, psikolojik, ekonomik, kültürel, sanatsal, teknolojik, bilimsel, doğa, uzay olarak her disiplin dalının sorunlarına yönelik araştırmaları doğrultusunda uzmanlık alanları yaratmıştır. İnsan iktisadi dürtülerin eyleminin yön verdiği canlıdır. İktisadi bağlamda krizin göstergeleri vardır: “Ekonomik kriz; para, sermaye, işgücü, mal ve hizmet piyasalarında karar alan birimleri aşırı ihtiyatlı davranmaya iten ve ekonomik göstergelerde sürekli kötüleşme yaratan güven sarsılması olarak tanımlanabilir” (Türkan, 2006: 93).

Krizler aynı zamanda toplumsal yapının içinde var olmaya çalışan bireylerin psikolojik ve sosyolojik davranışların birbirlerine eklemlenmesi sonucunda ulusal ve uluslararası alanda da yayılma göstermesi de kaçınılmaz olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Bir ekonomik kriz ulusal ve bölgesel olarak ortaya çıkabilmektedir. Ulusal krizler iletişim ağlarının yaygın kullanımıyla, karşılıklı ithalat- ihracat yapan ülkelerin ekonomisini de etkiler. Bir ekonomik kriz ilk ortaya çıktığı alanlardan ekonominin bütün alanına yayılabilir. Sanayi üretimini etkisi altına alabileceği gibi ticari ve finansal kesimleri de krizin etkisi altına alarak genişleyen paradigmlar sunar, etkisini genişlettiğinde bu kaçınılmaz olarak uluslararası ihracat ve ithalatı etkisi altına alan ekonomik krize bile yol açabilir. Kriz dönemlerinde yayılma etkisi “toplumdaki psikolojik eğilim ve davranışları karamsar bekleyişler yönlendirecek ve bu durum ekonomik krizin

süratle yayılmasına yol açacaktır” (Çapraz, 2001: 6). İletişim ağında bulunan kriz edinimi toplulukları bu yayılma ve büyülenme çaresizliğini uluslararası piyasa koşullarını belirleme adına hareket eylemlerinin girişim kapılarını açar.

Bu bağlamda krizin süratle yayılması toplumları/ kitlelerin kendi hallerinde birlikte hareket edebilmeleri için göstergelere ihtiyaçları vardır. Günlük yaşamı paylaşan bireylerin bir kriz yaşanıp yaşanmadığına ve ne tür bir kriz olduğuna bizatihi kendi günlük görüşleri (düşünceleriyle) karar vermeleri beklenemez. Ekonomik kriz, üretim arzından ziyade tüketici talebindeki daralmalar sonucunda ticari şirketlerin yatırım yaptıkları alanlarda ani bir düşüş sonrası emek sektöründe daralmaya yol açarak işsizliği yükseltmesi sonucunda ve dolayısıyla yaşam standartlarının düşmesi biçiminde ortaya çıkabilir. Piyasa/ların daralmasında durumunda oluşacak ekonomik krizler çoğunlukla “finansal piyasalardaki belirsizlikler ve hisse senedi fiyatlarındaki düşüşler ve yerli paranın yabancı paralara göre değerindeki düşüşler eşlik eder” (Eğilmez, 2008: 48). Krizleri belirleyen oluşturan ve yayan aracı kurumlardır.

Krizler, üretimdeki daralma ile tüketimsel bazda arz edilen ürünlerin azalma yönlü değişkenliklerde oluşturulan dengenin dengesizliği olarak da kendini gösterebilir. Krizler, ekonomik, psikolojik, sosyolojik, teknolojik olsun; tepkisel olarak ilk emarelerini geniş bir alanda göstermezler. Ancak, krizden zarar edenler olduğu kadar yüksek kar edebilecek üretim kesimi de konjonktörü belirleyen etmenlerdir. B. Roiser, konjonktürün özgün nitelikleri şöyle kavramsallaştırır. Üretimde alanındaki hızlı daralmalar, ürün fiyatların düşmesi, finansman gücü zayıf şirketlerin iflası, işsizlik oranının yükselmesi, emekçinin ücretinin düşmesi, toplumsal gerginliği sonrası krizin neden olduğu “konjonktürün yön değiştirdiği yeniden canlanma dönemi yaşanır” (Roiser, 1991: 20).

Her kriz sonrası yeni canlanma döneminde üstyapı ile altyapının denklem değişikliği de krizdir. Bu bağlamda kriz, insanın var olduğu her alanda ve mübadelenin yapıldığı her mekânda oluşabilecek kapitalist bir gerçekliktir. Krizler toplumsal yaşam içinde devletsel platformda ve kamusal alanda iktisadi ve sosyal olarak iletişim ilişkisi bulunabilen her yaşamsal alanı etkileyebilme kuvvetine sahiptir. Ekonomik kriz kitleleri etkileyen en kuvvetli etkilere sahiptir. İlk ekonomik kriz olarak Âdem ile Şeytanın birbirlerini üstünlükte

tanımaması olarak tanımlanabilir. Tanımlanmayan sınırlarda, sınırlanmamış tüketim vardır. Tüketim yasalarında ise İblis ile Adem'in ilk eylemleri Tanrı'nın belirlediği yasalarını çiğnemedi aşırı tüketimin "ilk günah" olarak tanımlanabilir (Sedlacek, 2018: 347). Böylece ortaya çıkan ilk iktisadi kriz, kimlik krizini ortaya çıkarmıştır. Şeytan mı, insan mı üstün yaratılmış varlıktı? Havva'nın ilk elmayı yedirişiyle insan psikolojisinin krizinin yaşandığını varsayım olarak düşünebiliriz. Cennetteki yaşam kültürünü benimsemeyerek ilk kültür krizi sonrasında cennetten dünyaya sürgün edilme süreci ilk toplumsal krizi ve Âdem ve Havva'nın dünyada yaşamı sürdürebilmek için ilk teknolojik krizi ortaya çıkartarak döngü kendi iktisadi krizde tekrar tamamlama sürecidir kritiğin döngüsüdür.

İktisadi krizler, yoksul kesimi etkiler. Aynı zamanda da yüksek gelire sahip haneleri, iyi eğitim almış kesimi de etkilemektedir. İnsan iktisattır. İktisadi olan her alan insanlık tarihini etkilemiştir. Roma'nın kuruluşu sonrası kenti yönetenler ile yönetilen sınıflar krizlerden etkilenmiştir. Antik dönemde krizler savaşa bağlı olarak ortaya çıkardı. Fakat savaştan daha ziyade bankacılık sisteminin pleplere verdiği borçları geri alamaması krizleri iki denklemlili oluşturan etkilerdi. M. Ö 387'de Atina kent devletinin Leuktra Savaşı bankerleri iflasına neden olurken zor durumda bırakmıştır (İldız, 2013: 92).

Kriz dönemlerinin en belirgin özellik yoksul kesimde işsizlik artışının en yüksek düzeylere ulaşmasıdır. Ulusal ve uluslararası global olarak tüm dünyayı etkileyebilme gücü vardır. Ekonomik krizler dışında oluşan krizler toplumsal, bireysel ve gelecekte yavaşça ortaya çıkabilen geçmişin dönüşümüdür. Ekonomik krizler devlet erkinden, siyasal erk ve toplumsala yayılım gösteren etkileri vardır. Roma İmparatorluğu'nda zenginlerin yüksek borçlanmasıyla yaşanan, sınırlı ama büyük ölçüde piyasa aktörlerinin psikolojisine bağlı olarak yaşanan M.Ö. '33 kriziyle' birlikte ortaya 'bazı dayanışma hareketler'i çıkar. Oluşan kriz sonucunda "arazi fiyatlarının düşmesi, tarım gelirlerinin ve faiz oranlarının" yükselişi ile sonuçlanır (Roux, 2006: 86).

Roma kayıtlarına düşen ekonomik kriz Pandora'nın yani bir kadının güzelliğini ya da çirkinliğini tanımlamak gibidir. Kindleberger ekonomik krizi, Cinnet, Panik ve Çöküş eserinde kısaca tanımlar: "Finansal kriz (bizim kültürümüzün) güzel bir kadın gibidir, tanımlanması zordur fakat karşılaşıncı anlırsınız"

(Kindleberger, 2008: 9). Kriz denilince ilk olarak akla sadece ekonomik yönergeli krizler gelmektedir. İnsanın, devlet yapılanmasının, kurumların, devletlerin ilişkilerinin çatışmalarının yaşandığı her alanda kriz yaşanabilir.

2.1.1 Sosyolojik kriz

İlk toplumsal ahlaki krizin Mezopotamya’da yaşandığı varsayılır. Antik Yunan döneminde ahlaki kriz şeref üzerinden tanımlanırdı. Şeref anlamına gelen “time” sözcüğü Homer döneminde “şeref fiyatı”na dönüşür. Dönüşümlere uğrayarak zamanla “fiyat” terimine dönüşür (Graeber, 2015: 186). Bir toplumu aşağı görmek ve kendini ispat etmesi için satın alması gereken şerefi vardır. Günümüzde İngilizce sözcük olan time, zaman kavramı, bir akışın süreğenliği bağlamında içinde kullanılmakta. İlk toplumsal krizleri konu edinen antik dünyada tragedyalardır. Tarih eserinde Herodot savaşları, toplumların kültlerini betimler. Homer mitoloji dünyasındaki krizleri anlatır ve tragedyalar, savaşları, sürgünleri, göçleri ve toplumların kölelik krizlerini işlenmiştir. İnsanın olduğu her yerde toplum, toplumun olduğu yerde kriz vardır. Krizleri üreten egemenler olurken, krize maruz kalanlar egemenlerin gölgesinde yaşayan toplumlar olmuştur. Bu bağlamda, ekonomi-politik kuramlarıyla sosyoloji bilim dalına yön vererek çığır açan Max Weber’e göre, Sezar döneminin Germanik kabileleri göçebe değildi, çoğu işi kölelere ve kadınlara bırakan bir arazi sahipleri tabakası (Grundherren)¹ olan özgür kişiler de değildi; köleler iş gücünün önemli bir parçası değildi ve savaşçı ve köylüler arasındaki statü farklılığı kayıtlı tarihin başından beri olmadığını belirtir. Daha ziyade, Germanik özgür kişiler çok aşamalı olarak Orta Çağ’ın siyasal olarak haklarını kaybetmiş ve ekonomik olarak yorgun köylüsüne dönüşüm çemberlerini oluşturmuştur (Weber, 2012: 29). Sosyolojik kriz yan anlamıyla toplumsal kriz, kitle halinde göçlerin gerçekleşmek zorunda bırakılan insanlardır. Savaşlar ve göçler dünya için kriz hali nedenidir. Sosyoloji, bilimin disiplin dalı olarak tarihsel gelişim sürecinde sistematik ve kurumsal oluşumu Sanayi Devrimi sürecinde başlar. Sanayi Devrimi’yle birlikte geniş kitlelerin küçük yerleşim birimlerinden (köy, kasaba) büyük kentlere göç etmeye başlamasıyla ortaya çıkmaktadır. Sanayi Devrimi’nde gelişen göç olgusunu Charles P. Kindleberger, toplumun ekonomik

¹ Grundherren- Grund, toprak, arazi. Herr(en) sahiplik, sahipleri. (Karl Steuervald, 1990, 268- 288)

ve sosyolojik- psikolojik davranış etmenlerini kitle psikoloji olarak tanımlar: “Kitle psikolojisi ve histeri rasyonel davranıştan saptıkça” güçlendiği yönünde düşünür (Kindleberger, 2008: 40).

Sosyolojik ya da toplumsal kriz Eric Fromm’un, İtaatsizlik Üzerine Denemeler eserinde, bireyin kimliğinin çöküşünü ekonomik etkenlerin yanında üst yapı gücünü elinde bulunduran endüstrinin yatırımcılarının tüketime sevk etmesinde yattığını belirtir. Sigmund Freud’un “Bilinçdışı”sı, Adam Smith’in “Ulusların Zenginliği” eserinde “Görünmez El”in nitelikleridir. Smith’in ‘ekonomik insan’ olarak nitelediği üst yapı gruplarının birbirleriyle kültürel, dini, milliyet, ırk farksızlığıyla ekonomik ilişkiler ağıdır. Smith’in Görünmez El teorisi 18. Yüzyıl itibariyle tröstleşme (büyük şirketlerin) iş birliği her ne kadar yasalar tarafından kısıtlanmaya gidilmiş olsa da devamlılığını sürdürmüştür.

Sanayi Devrimine yol alan dünyada ulusların, sömürgelerinin ticaretini, tüm ulus uyruklarına karşı serbest bırakması sonucunda, ulusal uyruklar, vatanlarının çeşitli limanlarının tamamında sömürgelerle ticaret edebilmek adına açtıkları ve normal gümrük belge döküman işleminden başka ruhsatsal bir belge aranmadığını belirtir. Daha çok dönemsel bağlamda tüccarların “sayısı ve dağılık” halleri herhangi bir biçimde hep birlikte “elbirliği” yapmalarını imkânsız olarak görmüştür. Rekabetin çok yüksek getiri sağlamayı önlemeye yeteceğini, ileri görüşlü bir siyasal tutumla, ancak sömürge yapacakları ulusların akla uygun bir değer arzı ile Avrupa’nın ürettiği ürünlerinin pazarlanmasının mümkün olacağını belirtir. “Plymouth” ortaklığının, sömürge ulusların daha gelişmediğini ve emekleme dönemindeki bebeğe benzetir. Bebekler onları doyuran büyüklere güvenir. Fransa’nın ise davranış çizelgesinin de aynı doğrultuda olduğunu belirtir. “İngiltere’de çokluk Fransız Mississippi Ortaklığı” adındaki şirketin dağılma sürecinde kalmıştır. Fransa ve İngiltere’nin sömürge haline getirdikleri ticari uluslarla yaptıkları ticarette elde ettikleri getiriler ise rekabet bağlamında tüm diğer uluslara açık olduğu ölçüde olabildiğince şüphesiz yüksek olduğunu fakat yine de sömürge ulusların Avrupa’dan alacakları ürünler için sömürgelere ürün pazarlayan ülkeler arasındaki elbirliği krizine işaret etmiştir. Çünkü uygun fiyata mal eden- uygun fiyata sattığında diğer Avrupa ülkesinin ekonomisini krize sokacaktır (Smith, 2016: 398). Smith’in belirttiği bağlam her ne kadar ticari olarak el birliği

sağlayan olgu olarak nitelensede, sosyolojik bağlamda üretmedikleri ürünlerin tüketimi ile sömürge ülkeler tüketim bazında bağımlı biçime getirilmişlerdir.

Üretim arzı yapan ülkeler, yüksek finansman gerektiren yatırımların endüstrisi, devletin otoritesine ve emekçi sınıfa ilişkin hiyerarşik ilişkiler ağı içinde ‘bürokratik’ olarak tanımlanabilecek bir toplum içinde var-olmak için emekçi kesim, kendi çalışma koşul oluşumunda hiçbir etkinliğe sahip olamayan kişi/ler kümelenirildikleri sınıf içinde ‘aciz, yalnız, bunalımlı ve endişeli’ duyguların yaratımını sağlarlar. Diğer yandan emekçinin temel anlamı tüketim endüstrisinde ortaya çıkar. Kümelenmiş sınıflar tüketimin endüstrisinin ihtiyacı olan var olmanın anlam ideolojilerinde kâr etme araçlarına dönüştürülür. İnsan, reklam aracılığıyla giderek daha çok tüketmek isteyen, her şeyi bir tüketim başlığı altında kavrayan- sigaralar, içkiler, seks, sinemalar, televizyon, seyahat ve hatta eğitim, kitaplar, yayımlar- doyumsuz, her şeye karşı maymun iştahlı bir kişiliğe dönüşüyor. Yeni yapay gereksinimler yaratıldı, insanın ‘ zevkleri’ tüketim endüstrisi tarafından yönetilerek yapay ihtiyaçlarını karşılamak sattıkları emeklerine karşılık tüketim otoritesini ayakta tutarlar (Fromm, 1987: 26).

Sosyolojik krizler toplumun bizzat oluşturan bireyin meydana getirebileceği kolektif bir yönü belirlemez. Krizler, göçleri, ekonomik güçlükleri, savaşları meydana getirdiği yadsınamaz. Bir diğer yandan da toplumların krizin öncülerini kendi bilinçaltına ekilen imgeler dolayımı ile ortaya çıkmasına da neden olurlar. Bu oluşumlarda toplum daha çok kurtarıcı, bir mesihçi anlayışla dinin imgelerini de harekete geçirebilir. “...Hitler’i iktidara getiren ya da ABD’nin güneyindeki yoksul beyazlardan oluşan, çöküşteki alt orta sınıf için de geçerlidir.” Amerika’da da 1933’te toplum tarafından Roosevelt’in iktidara getirilişine neden olmuştur. Ekonomik çöküş kültürü olumsuz yönden etkilemesi olumlu yönden etkilenmeyen bir kültürel ya da sanat akımının toplum dışında burjuvanın kendini dayatması, toplumların geleceğe, kültürel güvencelerini sağlayacak, siyasal, sanatsal ve kültürel akımların gerisinde kalmaktan doğan; içinde yer aldıkları duruma yönelik tepki ve kendilerine bir zamanlar onur veren imajları yıkanlara karşı nefretin sonucunda, yoğun bir grup narsisizmi (koyu milliyetçilik ve ırkçılık olarak ifade bulur), toprağa, kana karşı yoğun ve

kötücül bir saplantı ve ölüm tutkusundan nekrofil² olmuş bir kişilik olgusunu ortaya çıkışına neden olduğunu belirtir (Formm, 1987: 25). Toplumun içinde özne olarak var olmak için değil aidiyet duygusuyla kitlenin güvenilir kalesine sığınacaktır. Böylece kendi içsel çatışmaları dolayısıyla psikolojik krize evrilen bir süreçte evrilen döngüye dönüşme tehlikesini barındırmaktadır.

2.1.2 Psikolojik kriz

Psikolojik kriz her ne kadar bireysel psikolojik sorunlar sonucunda ortaya çıkmış gibi görünürlik kazansada, her birey sosyal bir varlıktır. Birey içinde yaşadığı dönemdeki toplumun psikolojik, ekonomik ve teknolojik sisteminin de bir parçasıdır. Bu bağlamda birey, Karl Marx'ın ifadesiyle toplumsalın düzleminde ve psikolojik bağlamda 'sosyal bir artıktır', toplum içinde yaşayan varlık, toplumu da kendi içinde yaşatır. Yaşatarak var olur. Sosyal artık olarak dünya tarihinde sürgünlere, dışlanmaya ve asimilasyona uğrayan azınlıklar topluluklarını örnek verilebilir. İlk psikolojik krizler antik dönemlerde yaşanır. Psikolojide egemen olan sermaye (krallık) kadın üzerinden yürüttükleri politikalar süregelen biçimde değişime uğrayarak modernleşerek kendi varlığını aktarmıştır. Kadınlar üzerinde psikolojik kriz olarak eski Sümer medeniyetine bakmak yeterlidir. Mitolojik kaynaklarda ise Gılgamış Destanı'ndaki Enduki'nin mitlerinde yatar (Graeber, 2015: 192). Yaşadığı toplum içinde kadın ya da azınlık ne kadar eğitilmiş olurlarsa olsunlar içinde yaşadıkları toplumların dinsel inançlarına uyum sağlatılmak zorunda bırakılmıştır. İçinde yaşadığı topluma göre şekillenen birey, kendilik psikolojisini toplumsalın yaşadığı çelişkilerden arındıramaz.

Anthony D. Smiht Milli Kimlik eserinde ilk kimlik oluşumunun edebiyat eserlerinde kaleme alındığını belirtir. Sophokles'in oyunun kümülatif biçimde çoklu kimlikleri barındırdığını ifade eder. Oyunun içinde bireysel kimlik yanında kolektif kimliğin Oedipus'un kendini bulmaya çalışan kimlik karmaşasını betimler. M. S, V. Yüzyılda Greklerin çok iyi kavradıkları kimlikleri oluşturmuşlardır. Oedipus'un kaderinin sonucu kendine olan yabancılıktır (Smiht, 1994: 16). Sophokles, Kral Oedipus eserinde kimliğini oluşturan aşamaların kültüre bağlı ailesel, ulusal, toplumsal sınıflara bağlı,

² Ölüsevicilik

azınlık mahkumiyeti içinde cinsel kimlik yapılarından oluşturmıştır (Smiht, 1994: 17). İnsanlık tarihi boyunca günlük hayatın içindeki insanlar ve günümüzün modern birey yaşadığı bir kişisel, toplumsal bir kimlik krizdir. Çocukluk evresinde yaşanan bilinçaltına gömülen ve Sigmund Freud'un nesnelerle olan ilişkisinde oluşan üstben'e bir yitik nesneler "tortusu" olarak niteler. Bilinçaltımıza gömülen nesne ilişkilerimiz, üstben'in karşılaştığı görüntüler yumağı, duyduğumuz seslerin parodisiyle hatırlatma imgeleri olarak yaşamımızda yer alır. Sinema öncesinde, psikolojik kriz geçiren insanları görmek için Foucault'un Deliliğin Tarihi'nde dile getirdiği gibi kriz geçiren (deli) insanlar duvarlar arkasına kapatılırdı. Aynı biçimde Akıl Hastalıkları ve Psikoloji eserinde, Ortaçağ'da tımarhanelerin Paris'te bulunan "Hotel-Dieu"da akıl hastalarına ayrılan odalarda kontrol altına alındığını belirtir (Foucault, 2013: 81).

Günümüze otel olarak geçen hotel, kısa süreli konaklama olarak tanımlanır. Antik çağda hotel ya da otel kavramı kökü "Hostis"den gelir. Hostis hem konuk hem istenmeyen düşman anlamına gelmektedir. Hostis kelime anlamı İtalyancada "oste" daha sonraları ise "ostello" olarak güncelleyerek hotel ve hanlar için kullanılmıştır (Vico, 2007: 280-281). Sinemada, edebiyatın içinde veya sanatın içindeki kimlik duvarlar arkasına kapatılan dünyası olarak sunulur tıpkı Kral Oedipus'un dünyası gibi...Sigmund Freud, psikolojik krizi hezeyanlar yaşamı 'histeri' olarak tanımlar (Freud, 2001: 312).

Histeri sözcüğünün kökü Latince 'uterus'dan (rahim- döl yatağından) alır. Daha sonraları ise 'histri-ö'³ (bir oyuncu) anlamında kullanılır. Sanayi Devrimi sonrasında kadınların ekonomik ve üretim sisteminin değişimi sonrasında kadınların yaşadıkları teknolojik gelişim hezeyanı olarak da nitelenebilir. Freud ile birlikte çalışma şansı bulmuş Otto Rank'ın doğumda insanların travmaya uğradıklarını savunduğu Travma adlı yapıtında psikolojik krizi histeriyi ana rahimden (uterus) ayrılarak bebeğin ilk nefesini almasıyla travmanın başladığını belirtir. Bu kriz kapalı korunaklı bir alandan çıkıştır. Bunuel ve Salvador Dali'nin 1929'da sürrealist bakış açısıyla sinemanın imgeler dünyasını 'Bir Endülüs Köpeği' filminde Göz'ün usturayla kesilme sahnesinde, imgeler

³ Histeri-ö, erkek oyuncu (Kabağaç & Alovera, 1995 :271).

dünyasında bireyin göz (bakış) aynı zamanda ilk nefesin travması olan krizini temsil eder. Doğum olayının bu patolojik cinselleştirilişi, normal cinsel amaca ulaşabilmek için gerekli olanın çarpıtılmasıdır. Daha sonraki gelişmede ortaya çıkan bütün cinsel arzu (libido), deyim yerindeyse çocuksu ilksel duruma doğru aktarılır, dolayısıyla kriz, birçok gözlemcinin saptadığı gibi, gizlice haz duyma eğilimiyle birlikte ortaya çıkar (Rank, 2014: 60).

Bireysel olarak iç dünyada kriz haz alma ilkesine dayanan tüm edimler olarak da nitelenebilir. Bireyin yaşamı dünyaya gözlerini açar açmaz tanıştığı imgeler dünyasında tam olarak tanımlayamadığı bir başınalık krizidir. Sinema, bireysel psikoloji krizlerini imge dünyasında kitlesel tarzda görünür kılma şansını elde eden araçsallık olarak kullanılmıştır. Sinema görüntüler dünyasında bizlere kriz imgeleri (korku- intihar- cinayet) sunarken, izleyici artık büyük kapatılmayı kendi zihninde oluşturacağı yadsınamaz. Gilles Deleuze'ye göre, Sanayi Devrimi sonrasında ortaya çıkan psikoloji biliminin tarihsel krizi, bireysel kriz sosyal bir varlık olan bireyin kendisini belirli bir kategori içinde yerleşmeye kalkıştığı fakat bu yerleşme arzusunun mümkün olan mekânsalın çakıştığı yerde konumsal anlamda köksüzleşmesine neden olur. “Bu konum, imgeleri bilince ve hareketleri mekâna yerleştirmekten ibaretti. Bilinçte yalnızca niteliksel ve uzamsız imgeler olacaktı. Mekânda yalnızca uzamlı ve niceliksel hareketler olacaktı (Deleuze, 2014: 82). Toplumsal krizler imgeler vasıtasıyla hem kamusal alanda hem özel alanda bulunan toplumun fertlerini onlar farkına varmadan etkisi altına alarak kimlik krizine dönüşümü yadsınamaz. Uluslar, salt-öz bir kimliğe ulaşmak için göçler, devrimler ile var olma mücadelesi vermişlerdir.

2.1.3 Kimlik krizi

Kimlik 1570'lerde Fransa'da 'ayrılık' teriminin karşılığı olarak ortaya çıkar (Altınöglü, 2009: tez ss 8). Toplumdan kopmuş kendini belirli bir konumdan ayrı tutma, statünün belirlenmesi ile burjuva kesiminin toplumdan ayrışıklığını ifade eder. Günümüzde ise kimlik, yirminci yüzyılın kimliği belirli bir millete veya devlete tabii olan bireylerin milletlerin seyahatleri adına Birinci Dünya Savaşı sonrasında oluşturulan milliyeti teşhis etmenin hayati belgesi, imparatorlukların yıkılması sonucunda oluşan ulus devletlerin anlaşmaları ve birbirlerini tanımaları sonucunda oluştu. Uluslararası kimlikler olan pasaport

belgesi de kimlik krizini devletlerin milliyetçilik boyutuna taşımaktadır. Tarihte insanların toplumsalı oluştururken kolektif kurum olan toplum gibi devletlerin kurumsal yapıları geçmiş tarih üzerinden yaşamaya ihtiyaç duyar. Özellikle Fransız Devrimi sonrasında, Sanayi Devrimi sonrasında ve Birinci Dünya Savaşı sonrasında kimlikler, “kendini tarih kılığına girmiş mitlerle geçmişe demirleyen bir kimlik kültürünün standart örneği milliyetçilik” olarak varlığını ortaya koymuşlardır. Kimlik krizi bireyin bizzat kendi yaşadığı toplum ve kültürün içindeki milliyetçi kimlik dışında uluslararası kimlik krizi ile de yaşamıştır (Hobsbawm, 2001: 409).

Kimlik kavramı aynı zamanda bütün bir parçanın, parçaların aynılığı ya da süreklilik akışı içindeki halini içeren Latince ‘idem’⁴ kelimesinin kökünden alır. 21. yüzyıla kadar terim ifadesi olarak kullanılmamıştır. Kimlik sosyoloji ve psikanalistik teoriler bağlamında oluşturularak kullanılmıştır. Bireyin öz benliğindeki toplumsal etkileşimler sonucunda belirlenerek ortaya çıkan kimlik düşüncesi, o toplumun ideolojik ve kültürel etkilerin oluşturduğu toplumsal ilişkiler ağıdır. Kimlik sürdürülmesi gereken bir nesne- obje- aile- kültür form normlarının kısaca üretim güçlerinin ilişkiler setidir de aynı zamanda. Üretim ilişkili kimlik krizi aynı süreçte Karl Marx’ın ifadesiyle ‘egemen sınıfın düşünceleri, her çağda egemen güçlerdir,’ düşüncesinde yatar. Üretim güçlerinin egemenliği altında yaşayan sınıf kimlikleridir. İşçi sınıfı, kamu çalışanı, serbest ticaret yapmaya çalışan ticari sınıflar egemenin düşüncesi ve arzularının izin verdiği ölçüde toplumda kendine yer edinebilecek sınıfsal kümelerdir. Sermaye sahibi egemen güçler maddi olarak egemenliği sürdürmekle kalmaz, sınıfların “zihinsel” olarak nasıl düşüneceklerini aktaran “üretim araçlarının” düşünsel olarak yoksun bırakılmış olanları kendi egemenliklerine tabii kılacak biçimde “zihinsel üretim” kanal ve araçları yoluyla sağlarlar (Marx, 2013: 52).

Egemenin hakimiyeti altında, egemenin düşüncelerini benimseyen bireyin varoluşunda ki kriz bireyin kendi kimliğine karşı bir yabancılaşma hali içinde kimlik krizi yaşadığını fark etmiş olsada, sistemden dışlanmamak- sisteme yabancılaşmamak için üretim güçlerine tabii olmayı bazen bilinçli bazen de

⁴ İdem- aynı biçimde, aynı vecihiyle (Kabağaç & Alova, 1995: 266).

bilinçsiz olarak kabul etme yanılması yaşamayı kaçınılmazdır. Bu durumda gerçeklik de kendi başına bir yanılma haline dönüşür. Kimlik krizi bireyin kendi başınlığında ortaya çıkan olgu değildir. Bireyin içinde yaşadığı topluma egemen olan iktisadi, siyasi, politik gruplar bağlamında genel-geçer durumlarda meydana gelen durumsaldık içinde öteki olmamak için diğerine benzeşme rolüne, Latince kelime kökünden gelen ‘histrio’ya da (bir oyuncu) olmaya da neden olabilmektedir. Histrio, bir oyuncu kimlik, kamusal alan bağlamında sanat ve siyasette bireylere “kaotik ve kafa karıştırıcı toplumsal koşullarda toplumsal bir düzen yaratma çabası aynı anda, ancien regime’in çelişkilerini bir kriz noktasına taşımış ve grup yaşamı için bugün bile yeterince anlaşılamamış olumlu fırsatlar yaratmıştı” (Sennet, 2010: 36). Her birey kamusaldır. Kamusalda olan her olayla ilgilenir ve iletişim ağı içinde alışverişte bulunur. Ekonomik, siyasal, teknolojik ya da savaflara bağlı kriz dönemlerinde ve günümüzde de her yönden enformasyona maruz kalmış birey Sanayi Devrimine kadar açık “imgesi çok belirgin bir kimlikti” kamusalın içinde belirleyici bir oyuncu aktör görevi kamusal olmak olsada, toplumsal kurumun ve otorite kurumu olan devlet yapısının içinde “kamusal insan: İmge, çağrışımlar yapsa da eksiktir; çünkü esas olan, onun arkasında durup ona bir cisim kazandırmaktır. Bu, duygu takdimi olarak ifade kavramına denk düşer ve bundan da aktörün kimliği çıkar: Kamusal aktör, duygularını takdim eden insandır” (Sennet, 2010: 148-149).

Kamusal kurumların sunduğu ideolojiler ve imgelerini kabul eden bir oyuncu parçanın aynılığı içinde duygu bütünleşmesini takdim ettiğinin yanılmasını yaşamayacaktır. Bir kimliğin imgelerle kimliğine çağrışımları teknolojik krizin yol açtığı meteor yağmuruna benzer imge enformasyonları kamusal bireyin kimliğinde kayıplar oluşturmaktadır. Abraham Maslow, bireyin toplum içinde reddedilmesinin bir ‘yabancılaşma’ya kendi varlığını yok saymaya başladığı sağlıklı durumların toplumlar tarafında gerçekleştirilebileceğini belirtir (Maslow, 1996: 11). Bu yabancılaşma aynı zamanda kimlik kriziyle birlikte kamusal olanın olumsuz imgelerine maruz kalabilmektedir. Bireyin yabancılaşma da kendini her ne kadar yok saymasına neden olsada; yine bireyin toplumsalda kitle oluşum farksızlık kategorilerinden farklılık duyarak öz-kimliğini koruması da yadsınamaz.

Alain Badio, Tarihin Uyanışı yapıtında, kimliği ulusal-kültürel kimlik üzerinden yapılandırır. “Devlet, ‘ulusal’ ya da başka kimliksel bir normallik figürü dayatarak da var olmayan imal edebilir. Fakat, özellikle Avrupa’da, bu kimlik meselesi yakayı bırakmaz. Aslında ‘orta sınıflar’ın- emperyal dinamiğin hırçın vurguncularının- ‘banliyödeki insanlar’dan daha aşağı bir statüye düşme korkusunu tercüme eden bir tür kültürel ırkçılık duruma bulaşır ve hatta bir zamanlar saygıdeğer ve cesur olan aydınların beynini puslandırır” (Badio, 2011: 119).

Badio’nun perspektifinden baktığımızda, ilk insandan bugüne kadar, kimliği yapılandıran eylemselliğin devlet ve burjuvanın olduğunu söylemek gerekir. Yine de bireyin kimlik olgusunun hamilelik sürecinde ultrasonografi cihazı ile cinsiyetin belirlenmesiyle başlar. İlk doğum kayıtlarıyla birlikte öncelikli olarak cinsiyet kimliği belirtilir. Aynı zamanda kimlik, devletler için demografik yapıları ve ekonomik anlamda işçi sınıflarının, mavi yakalı, beyaz yakalı, işsizleri toplumun her kesiminden insanları barındırır.

Platon, Alkibiades yapıtında Sokrates’e, ‘Kendini bil!’ sözü kimliğin özünde bireyin kendini bilmesi üzerine kurulu bir iç gerçekliktir (Platon, 2010: 80-129). Kendini tanımak için bir toplumun içine doğmuş olan birey yine de o toplumun yansıtımlı kimliklerinden meydana gelir. Buna karşın Sokrates, Alkibiades’i iyi ile kötüyü bilme üzerine uyarması erdem ile kimliğin bütününe sunmaktadır. Alkibiades’in de temelinde bireyin, kişisel kimlik oluşumunda dünyaya baktığı bakış penceresi vardır. İçine doğduğu evin aidiyeti, beden bütünlüğü aidiyeti, psikolojik (anne-baba) bağlılık aidiyeti, çevreye (topluma) aidiyet, kültürüne (gelenek-görenek) aidiyeti, eğitim hayatında öğretmene aidiyet, siyasal ve/ya ideolojik aidiyet, çalıştığı iş yerine aidiyet, evlilik kurumu çatısı altında eşe aidiyet, evlilik kurumu çatısı altında doğan çocuğa aidiyet. Erdem aidiyetini yok sayan kimliklerin hem kendini hem içinde yaşadığı topluma etkisi vardır. Bireyin kendini tanıması veya adlandırması bağlamında, kişisel kimlik paradokslarıyla gelişen kişisel kimlik aidiyetleri vardır. Eric Fromm Toplumsal Bilinçaltının Araştırılması eserinde bireylerin toplumsal çerçevede ekonomik, sosyolojik, kültürel, dini inançlar ve eğitimsel bağlamda ‘gizli idol’ ihtiyaçlarının olduğunu belirtir (Fromm, 1998: 98).

Bu ihtiyaçlar, bireyin içinde yaşıadığı toplumların sosyo-ekonomik durumlarına göre göreceli farklılıklar gösterebilir. ‘İdol’ bireyin gizil ihtiyaçları arasında din, para, statü, cinsellik gibi birçok faktörleri de barındırabilir. Örneğin, ky hayatında yaşıayan bir ocuk için tasavvur edebileceği en yüksek idolü köye muhtar olabileceği gibi, büyük kent yaşıantısı içinde demografik göstergelerde st gelir sahibi bir ailede yaşıayan genç için (doktor, siyasi lider, bürokrat) olmak üzerine yapılanacaktır. Fromm’a göre, “Düşünürün bizzat kendisi kendi zamanının çocuğudur ve gerek önyargılarından gerekse de alışılmış düşünce tarzlarından etkilenmiştir” (Fromm, 1998: 63).

Bu bağlamda her birey toplumsal rollerde ön planda gördüğü idol/ler çerçevesinde farksızlaşmayı, onlara benzeyerek aynalaşma, içselleştirme edimiyle kendini, içinde yaşıadığı kültürle tanıyabilir. Birey, kültürün içinde yaşarken, kültürde bireyin içinde yaşaması yadsınamaz olgudur. Her birey maddi- manevi anlamda içinde yaşıadığı toplumun kültür aktarıcısıdır. Gelecek nesillere taşıyıcılık görevini üstlenir. Bireysel kimlik, bir kişinin doğumdan ölümüne kadar varlığını belirlenmiş maddi temeller ve bu temellerin belirlediği temel ihtiyaçlar çerçevesinde oluşturulur. “Kişisel kimlik ise aksine bireyin cezai ehliyeteye sahip olması ve sosyal kabul görmesine dayanır. Ben kimliğinin, bireysel kimlik dahil iki yönü ‘sosyo-genetik’ ve kültürel” bağlamda belirlendiğini belirtir (Asmann, 2015: 141).

Kişisel kimlik olgusu devlet paradigmasından bireyin bedensel faaliyet eylemlerinin de kontrol alanıdır. Bir emekçinin grev hakkı, sendika yeliği, devletin verdiği doğum belgesi kimliği içinde var olduğu devletin ideolojisine bağlı olarak belirlenir. Özellikle Alman toplumunda ingene ve Yahudilere karşı bilimsel çalışmalar bağlamında devletin kimliklerini belirginleştirmek için ayrı bir kimlik vermesi ve toplumdan ve devlet kurumlarından tecrit edilmişlerdir. Kimlik bu bağlamda da John Locke’nin “Tabula Rasa” boş levha olarak değerlendirdiği ölçütte bakmak gerekir. Locke göre bir bebek dünyaya geldiğinde zihni boştur. Zihni dolduran kamusal alanda ve özel alanda birtakım imgeler, ideolojiler çerçevesinde oluşturulan kimlik olarak var olabileceği gibi tersine de olabileceğini ifade eder. Locke’ye göre, her bireyin kendine özgü zihin “sınırlarına” ulaşılması gerektiğini belirtir. Zihinde yer alan karanlık bölgeye ise değişik yönergeleri edimlemesinin beklenilmesinin etiket misali

yapıştırılan boşlukta asılı duran ve bu bağlamda “sırıtaacak” bir yapaylık oluşturacağını belirtir (Locke, 2004: 52). Dıştan gelecek kimlik oluşumu etkilerinin bir baskı unsuru olarak reddiyeye yol açacağını düşünür. Bu bağlamda, “kimlik, ben kimliği de buna dahil, hep bir toplumsal yapıdır ve bu haliyle hep kültürel kimliktir” (Asmann, 2015: 141).

Foucault, Kendini Bilmek eserinin ‘Yitik Benliğin Arayışı’ başlıklı bölümde, bireyin kimlik olgusunu, ‘psike’nin bireyin kendi türünün gözlemleriyle ve özellikle çocukluk dönemine dair olan deneyimlerini bilahare yüzleşmeler aracılığıyla kurgulayacağı dışsalın kalıpsal davranışlarıyla şekillendiğini belirtir (Foucault, 2001: 105). George Simmel, Kültür ve Bireysellik eserinde, bireyi içinde yaşadığı toplumda kendini kavrayışını bireyin içinde yaşadığı toplumu oluşturmada olan şekilcilik de bireyin bilincinden yoksun olduğunu dile getirir. Toplumsal yaşam içinde her birey bir öteki bireyin kendi varlığına bağlı olduğunu edimler, öğrenir ve “ötekinin toplumdaşımız olduğuna dair bu bilgi, bütün kompleksi toplum olarak gören bu kavrayış çoğunlukla ancak tikel, somut içeriklere dayanarak gerçekleşiyor olsa bile...Ama bu ‘idrakin bütünlüğü’nden farklı bir şey değildir belki de” (Simmel, 2009: 35).

Bireyin içinde yaşadığı toplumda tamamlanmışlık, kabullenişini biriciklik duygusunun oluşması ise bireyin soyut tikellik tablolarında yatar. Bu tablolar kültürel, psikolojik olgu durumuna bağlıdır. Ahlaklı/ ahlaksız, iyi/kötü, uyumlu/uyumsuz, zengin/yoksul gibi tablosal tanımlarla, birey içinde yaşadığı topluma olan ya da olmayan kimliğini sunması yadsınamaz. 20. Yüzyılın başlarından itibaren ulusal ve uluslararası alanda farklı bölgeler teknoloji sayesinde giderek daha fazla birbirine eklemleniyor. Yeni iletişim sistemlerinin kolaylaştırdığı küresel söylem ve imaj imgelerinin dolaşımı arttıkça, “Öteki,” dediğimiz kimlikler karmaşık yollarla kendi ‘Benlik’lerimiz ile giderek daha çok özdeşleşir. “Öteki ile Ben arasındaki bağlantı ve gerilim, kimliklerin zaman içinde nasıl oluşup değiştiğini, Ötesi’nin aynı anda nasıl hem arzulanır hem de ürkütücü olduğunu anlamak açısından kritik önem taşımaktadır” (Öncü & Ceylanda, 2010: 173).

Ötesi’nin ürkütücü olduğunu (güç, askeri, kültürel, sanatsal, sinema, edebiyat) anlamlandıran bireyin kimlik krizi yaşaması yadsınamaz. Topluma ya da bireye sunulan görsel imge çağrışımlarını oluşturmada sinema bir toplumun ve bireye

kendi ideolojik, siyasal paradigma kültürünün görsel imajlarını sunması yadsınamaz. Sözü'nün Düşüşü'nde, "İmajlar hem eylemde bulunmama imkân verirler hem de eyleminin şartıdır; onlar daima buyurucudur" (Ellul, 2012: 9). Modernize edilen bireysel yaşamlar imajlar vasıtasıyla bölünmüş kendini arayan kimliklere dönüşmektedir.

Charles Taylor, Modernliğin Sıkıntıları eserinde ise modernlik kavramının sıkıntılı süreçlerine işaret eder. Modernliği kaygı kavramı içinde bireyciliği anlamda kimlik krizi olarak sunar. Kriz olarak adlandırmadan modernizenin bireyci kimlikler üzerinde yarattığı üç sıkıntı vardır. Bunlar sırasıyla birinci basamakta yer alan "anlam yitimi"nin yol açtığı bir "ahlâki ufkun kararması" olarak tanımlar. İkinci basamakta yer alan "gemi azıya almış araçsal akıl karşısında hedeflerin gölgede" bırakılması ve son basamakta ise birey adına "özgürlük yitimi"dir (Taylor, 2011: 15). Kimlik krizine yol açan en önemli etmenlerden biri de görsel imajlarda sunulan ekonomik düzen ve düzensizliklerdir.

Görsel sermayeye dayalı kimlikler oluşturmak sinemanın imaj gücüdür. Bireyin ya da bir kitle insanın içinde yaşadığı psikolojik sermaye kültürü fenomenlerinin ürettikleri metaların değeri üzerinden kimliğini toplumsal katmanlara yansıtması yadsınamaz. "...para ekonomisine dayalı modern kültüre özgü bazı fenomenler vardır" sinema görsel imaj fenomenlerini eylemselliğe dönüştürmek sunumu yapılan imajların iki uçlu göstergeler belirler, "toplumsal bireyler bu iki uç arasında hareket ederler" (Simmel, 2009: 39).

Zengin-yoksul, güçlü- güçsüz, güzel-çirkin, başarılı-başarısız gibi vs... sinema, birçok kimlik imajlarıyla kimlikli kimliksiz toplumsal bireyler yaratılır. Yeni teknolojiler çağında üretici kimliklerin, bağlı kimlikler üretmek için tüketici imaj fenomenlerinin sunumunu yaptığı yadsınamaz. Modernleşmenin, teknolojinin getirisi bireysel kimliklerin eylemleri olsun, hedefleri olsun, başarılarının ağırlığı olsun, hayatın çekimi olsun ya da hayatın hissedilmemesi olsun, "bir kimlik krizinin kökeni olabilir" (Taylor, 2014: 365). Hayatta ve toplumsalın içinde yaptığımız tüm davranış ve eylemlerimizin bir anlamı vardır. Yine bu anlamları boş bir kutu iken içimize dolduran kök yasaları diyeceğim, aktarıcı olan geleneksel ile yutma veya mideye indirmeye modernize edilmiş dünya algısında bölünmüş benlik yanılsamalarının krizlerini taşıyan bireyler

olarak teknolojinin yalıtımlaştırmayı hedeflediği teknik kriz organizmalarına birey kimliğinin dönüşmesidir.

2.1.4 Teknolojik kriz

Teknik, yan anlamıyla teknolojik kriz toplumların hayatını insan yaşam varlığını İncil’de “Başlangıçta söz vardı” ifadesiyle anlamak gerekir. İnsan anlayışında oluşan bir hafıza varlığı, bilgilerin dökümü dünya yaşamı için sıfırlanması gerekirdi. Beden tabutuna giren ruhun gözlerini açtığı dünyada ilk krizi anlamadığı dünyayı yeniden diğer insan ya da varlıklar ile iletişim kuracağı sözceler dizini, düşünceler dizini oluşturması gerekti. Konuşma, bir diğeri ile anlaşmak için dil kullanımını ve eylemleri, tarihi yazıya dökmesi gerekliliği süreci iletişimde yeni arayışlara geçirdi. Freud’un ifadesiyle “yazı çıkış noktasında, orada olamayan kişinin sesiydi” der (Freud, 2017: 5). İnsanlık tarihinin gelişmesi üst-üste binmiş konserve kavanozları gibi dizecek ve koruyacaktır yazı, fakat ilk sahibin sesini okuruz. Gutenberg’in matbaayı icadı ile yazılı materyallerin çoğaltılmasıyla başlar. Kitap okumaya başlayan halk kiliseye karşı gelerek iktidar (dini otorite) sarsarak krize yol açar. Çinliler’in kriz ile ilgili deyimini ifade edecek olursak, krizin iki yönü vardır. Bir kaybedeni bir de kazananı vardır. Eric Havelock’un alfabeyi teknoloji yaratımının başlangıcı olarak görür: “Yunan alfabesi ... müthiş bir teknoloji patlamasıdır ve insan kültürü üzerinde başka hiçbir buluşun ulaşamadığı devrimsel bir etkiye sahiptir” (Havelock, 1982: 51-53, Aktaran, Sanders, 2010: 69).

Teknolojik krizin evrimselliği sürecinde matbaanın icadı en önemli yere sahip olacaktır. Matbaa bilgiyi daha kolay ve hızlı basma olanağı yanında bilginin yayılmasını da hızlandırmıştır. Sözlü (dil) bilgiler bir topluluğun içinde kendi aralarında aktarıma sahip olabilir; yazılı materyale dönüşmediğinde yok olmaya mahkûm olacaktır. Antonio Gramsci’ye göre, matbaanın icadı da bir teknik araç krizidir. ‘Basılmış kitapların’ der Gramsci, ‘kitaplıklar yapı mıdır, üst yapı mı?’ sorusunu sorar. Matbaacılığı bir sanat, belirli ideolojinin, dünyadaki bütün ideolojilerin maddi yapısallığı olarak materyal (araç) açısından bütün tarihi geri dönüp açıklamak için matbaacılık endüstrisinin varlığını oluşturduğu tarihin incelenmesi gerektiğini belirtir (Gramsci, 2007: 191).

1450’de Johannes Gutenberg’in matbaa devrimi seri üretimin başlangıcını oluşturur. Matbaanın icadı insanlığı ilk başlarında ‘kabile’ topluluğu, insanı olmaktan ziyade kolektif düşünceden çıkaran şeyin ‘alfabe kültürünün’ son evresi olarak nitelerken, görsel anlamda niteliklerinin yüksek keskinliğe ulaştığını ifade eder, McLuhan. “...matbaa, fonetik alfabenin bireyleştirme gücünü, elyazması kültürünün yapabildiğinden çok ötelere taşır. Matbaa, bireyciliğin teknolojisidir. Eğer insanlar bu görsel teknolojiyi bir elektrik teknolojisiyle değiştirmeye karar verdilerse, bireycilik de değişecektir” (McLuhan, 2017: 223).

Toplu yaşam teknolojik icatlar koşutluğunda değişimler gösterir. Toplumların bir bakıma da bireyselleşmemesi kültürünün nedenselliğini bakmak için matbaanın ortaya çıkış sürecine kadar geri gidebiliriz. Matbaanın ortaya çıkış sürecinde matbaa zengin burjuvanın kullandığı bir teknolojik aygıttır ilk başlarda. Teknolojik yönden matbaa gelişip ve üretimi ucuzladıkça kitap basımı da toplumların alt tabakasına kadar okumak için erişilebilir hale gelmiştir. Avrupa’da Hristiyan inancının yani kilisenin Avrupa halkları üzerindeki otoriter egemenliğinin sona erdirilmesi ve bir Ortaçağ’ın kapanışı ile Rönesans ve reform hareketlerinin başlamasını teknolojinin Avrupa halklarının ayaklanması ile kilise otoritesinin kriz yaşadığı dönemdir. “Demek ki, yeni teknoloji anadili gözle görülür, merkezi ve bir örnek hale getirdikçe, mahrem içsel deneyimin dışsallaştırılması ve dile getirilmesi ile kolektif ulusal bilincin bir yığın haline gelmeside, tipografinin işleyişi ve sonuçlarıyla yakından ilişkilidir” (McLuhan, 2017: 280).

Matbaanın icadına teknolojik kriz olarak görmek için, matbaanın geliştirilme süreci ve kitapların basılabilmesi için bir sermaye grubunun birlikte hareket ederek, Gramsci’nin de belirttiği gibi ‘bir üst yapı’nın kendi kültürünü, hegomon kült- ağ toplumunun oluşturulması sonucunda bilgisini (enformasyonu) yayması gerekmektedir. Manuel Castells’e göre, ‘Sermayenin zamandan bağımsızlaşması ve kültürün saatten kaçması, yeni enformasyon teknolojileriyle ciddi biçimde kolaylaştırılmış, ağ toplumunun’ yapısallığının mündemiç bir halde içkenleşerek görünmez olduğunu belirtmektedir (Castells, 2008: 576). Bu bağlamda, psikolojik sermaye yapılarının enformasyon oluşturmada matbaanın icadı döneminde kitapları, gazeteleri kullandıkları

yadsınamaz. Okur-yazar olmayan bir topluluğa ise bilgi sözlü dil ya da görüntülerin sembolleri vasıtasıyla aktarılabilir. Matbaanın icadının esas önemli noktasını maden sektörünün işlevselliğini teknolojik olarak geliştirilen araçlar üzerinden de bakılabilir.

Paul Virilio, Enformasyon Bombası yapıtında, teknolojiyi bilimsel yönden sorgular: ‘bilim sivilleşiyor mu, askerileşiyor mu?’ sorusunu soran Virilio, belli bir ideolojik noktadan bakılırsa bilgisel dönüşümü tanımlanılmaz olduğunu vurgular. Teknolojinin ve sanayi sisteminin toplumların ve/ya bireylerin algılama kapasitelerini tüketmektedir. “Elektirik perisinin gönüllü kurbanlarını, fotoğraf enstantanesinin kurbanlarını, sinemanın yarattığı optik yanılsamanın kurbanlarını ekleyebiliriz. Biyolog Jean Rostand radyonun ‘bizi belki daha aptal yapmadığını, ama en azından aptallığı daha sesli bir hale getirdiğini söylüyordu” (Virilio, 2003: 39). Elektriğin icadı da bir nevi teknolojik krize yol açmıştır. İşçi sınıfı ya da çalışanları açısından vardiye sistemi getirerek bireyin ya da toplumsalın farkına varamadığı elektriğin teknolojik krizi ekonomik anlamda belirli bir sermaye grubunun yükselmek için gece-gündüz işçilerin çalıştırılması açısından yadsınamaz gerçekliktir. Müziğin hayatımızda önemli yeri vardır. Müzik dinlemeden iş çalışamayan insanlar haline geldik. Günümüzde metrobüste, minibüste, otobüste, trende, uçakta her yerde müzik dinlemek andorid aletlerle daha kolay geldi. Kulaklığı taktığımızda her birimiz kendi keyfi ve kulak zevkine göre müziğini dinleyebilir. Özgürlük olarak baktığımız her teknolojik gelişme bireyselleşmenin önüne ket vuran bir olgu oluşmuştur. Virilio, “zamanla walkman ile birlikte sağırlaşma, televizyon ile birlikte körleşme” teknolojik bir duyumsuzluk ortaya çıkacağını düşünür (Virilio, 2003: 40).

Herbert Marcuse, Tek Boyutlu İnsan eserinin giriş bölümünde, bireyin ve toplumsal yaşamda teknolojinin hayatları denetlemeye, çağdaş toplumsal yaşamda bireyin algılayamadığı görünmeyen bir kriz olgusuna işaret eder. Teknolojiyle birlikte çağdaşlaşma yaşadığı düşünülen toplumsal yetenekler sıkıştırılmış bir anın, zamanın içine hapsedilmiş toplumun “merkezkaç toplumsal kuvvetleri Terör ile olmaktan çok Teknoloji ile yenerek ezici bir etkililiğin ve yükselen bir yaşam ölçününün ikili temeli üzerinde ayırt edici yanını göstermektedir” (Marcuse, 1986: VIII).

Theodor Adorno, Kültür Endüstrisi Yönetimi eserinde, teknolojik kriz kitlelerin egemenin akılsallığı, toplumların zihinlerinin şekillendirilmesi, kitlenin bilinç altlarında var edilmesi gereken, egemenin iktidar kurmak istediğı yöntemi “teknik akılsallık” üzerinden tanımlar. Günlük hayatta bireylerin ve/ya toplumları her geçen gün geliştirilen otomobiller, devletlerin güvenlikleri için satın alacakları silahların, kültürlerin yönetimi için üretilen sinema filmlerin birbirinden bağımsız düşünen, tüketen ve farklı ideolojilerden olanları yakınlaştırıcı- eşitleyici etkiler taşıdığını belirtir. Kültür Endüstri’nin temel nihai oluşumunun tekniğın birleştirici yasalarında olmadığını “ekonomik” bazlı olduğunu belirtir: “Günümüz teknik akılsallığı egemenliğin akılsallığıdır; kendine yabancılaşmış toplumun zorlayıcı karakteridir” (Adorno, 2011: 49).

Yabancılaşmış teknik akıllar, günümüzün bir nevi yapay zekâsı gibi teknolojinin insanlık durumundaki krizde kendilerini gerçek görünen bir hegemonya olarak da sunmazlar. İlk entelekt llerin ortaya çıkış süreci olarak kabul edilen Ortaçağ’dır. Entelektüel toplumun ürünüdür. Entelektüel Ortaçağ’da sınırları belirlenmiş olan sistemdir. Entelektüel kavramı, kentlerin ortaya çıkış süreciyle birlikte iktisadi anlamda gelişmiş endüstriyel alanda ticari faaliyetler yürüten meslek sahibi kişilerdir (Goff, 1994: 21).

A. Gramsci, Hapishane Defterleri’nde işaret ettiğı önemli bir tanımlama vardır. ‘Organik ve Geleneksel Entelektüel’ler siyasal alanda iktidarın hegemonyasını sermaye gücünün rızasına dayalı bir kabul ettirme süreçleri vardır. Teknolojik kriz bağılamında ‘Organik ve geleneksel entelektüel’ tanımını teknolojinin krizlerinde de rızaya dayalı bir hegemonya oluşturması yadsınamaz. Tekniğın ve teknolojinin hâkim olduğı entelekt elitizm kitleye egemen olan iktidarın  atolarına teknik akılları belirli ücret veya statü karşılığında satın alınabilir psikolojik sermaye olanı yaratmaları gerekir. Franz Kafka’nın 1922’lerde kaleme aldığı  ato eserinde, toplumun teknolojik krize nasıl maruz kaldığını betimler. Romanın kahramanı Bay K. yeryazımcı göreviyle köyde keşif yapmaya ba lar. Amacı şatoya çıkıp Kont Westwest ya da onu temsil eden bir yetkili ile görüşüp, görevi hakkında bilgi almaktır. Başta köylüler Bay K’nın yeryazımcı olduğuna inanmasalarda, bir  ato görevlisinin yardımcısının şatoyu aramasıyla yeryazımcı olduğı anlaşılır. Bay K. bir hana yerleşir. Fakat köylüler yabancılarla karşı pek misafirperver değıldirler. Görevi hakkında bilgi almak

için köylülere şatonun yolunu sorar. Köylüler şatonun yolunu tarif etseler de hiçbir şatoya götürmeye yanaşmazlar Bay K'yı. Şato eserinde Kafka, "Biz Ötekilerin birbirimizle konuşacak çok şeyimiz vardı elbette" (Kafka, 2014: 235). Devlet otoritesinin teknolojik yenilikleri kullanarak toplumsalı bastırma kontrol altına almanın tehlikesine dikkat çeker. Teknoloji sayesinde etiketlenecek, statüler yeniden tanımlanabilecektir. Döneminin teknolojisi olan sinema ve radyoya seslenir gibi ve günümüz internet teknolojisine de gönderi yapar. "Gözleri mendille bağlı birini istediğin kadar 'mendil arasından bak' diye gayretlendirmeye çalış, yine de hiçbir şey göremez. Ancak gözlerinizden bağlı alacaksın ki, görebilsin!" (Kafka, 2014: 242).

Kitlelerin eleştirel olmaktan çok egemene teslimiyetini konu alan Şato'nun sonunda ise gerçek teslimiyeti han sahibinin elbise dolabıdır. Bu dolapta eski fakat güzel süslü elbiseler vardır. Han sahibinin elbise dolabı sermayeder otoriteyi (egemeni) temsil eder. Almanya'nın yani Prusya'nın Bismarck yönetiminde devletin uygulamalarını eleştirir. Kriz dönemlerinde sinema izleyicileri günlük sıkıntılarından kurtulmak için sinema salonlarını doldurmaları yadsınamaz. Sinema, belirli bir teknik bilgi, kurgu bilgisi gerektiren "entelektüel mekanizma"yı bir arada toplar. Sinema izleyicide kendi anlam dünyasına dokunmuyor ise ancak bir "yargıya ulaşmasına imkân" teknolojik entelektüelitzmin, egemenin gerçekleşmesini istediği rüyalarını ve arzularını yansıtan teknolojinin kriz haline dönüştürülme biçimidir. 'Gerçekliği' sayesinde sinema filmi seyirciyi öylesine bütünleştirir ki baskısına direnebilmek için görülmemiş bir manevi güç veya psikolojik eğitim gerekir. Seyirciler sinemaya bir kaçış olarak, sonuçta da baskılarına teslim olmak üzere giderler" (Ellul, 2003: 393).

Teknoloji gelişimi ekonomisi güçlü olmayan devletlerin halkları üzerinde bilişsel kapitalist krize yol açarken meta mübadelesinde eş değerlilik, emek karşıtlığı ortaya çıkması yadsınamaz. "...kriz, sistemin iktisadi bağlamda tüm parçalarında aynı akışkanlık sürecinde gelişmemesinden kaynaklanmaktadır" (Ellul, 2003: 165).

Krizler her ülkenin ve o ülkelerin uluslarının gelişimleri orantısında büyüme gücü artar ve sürdürülebilir. Bir toplum teknoloji kriziyle gelişmez. Gelişmediği gibi teknolojik sistemler dahilinde değer otonomlarına dönüştürülür. Bu

otonomlar gizil imgeler- ideolojiler yerleştirilen sinema filmleri teknolojik yapılanmada üst-insan veya üst-toplumsal mesajlarını film izleyicisine vermektedir. Fukuyama, Tarihin Sonu eserinde, teknolojinin insanlığa hizmet etmesi ve gıda üretiminde, teknolojinin toplumları rahatlığa erişmeleri gibi düşünüldüğü ifade eder. Sanayi Devrimi'nin temel kazanımlarına vurgu yapan Fukuyama, “demir ve çelik, içten patlamalı motor ve uçak olmasaydı, 20. yüzyılın bütün savaşları da olmazdı. Ve Hiroşima'dan bu yana insanlık bütün teknik kazanımlarının en korkuncunun, atom bombasının gölgesinde yaşıyor” Modern bilimin (teknolojinin) olanaklı kıldığı ekonominin karanlık yönlerine vurgu yaparken, teknolojinin insanlık için kriz göstergelerini de sunar: “Modern enformasyon teknolojisinin dünya çapında kullanıma sokulmasının ve haberlerin zaman yitirmeden iletilme olanağının demokratik idealler yaygınlaştırmasının kolaylaştığı sık sık vurgu belirtilmektedir” (Fukuyama, 2012: 33). Japonya, İkinci Dünya Savaşı'nda teknolojik krizin insanlığı yok etmesini yine teknolojik krizin olumlama olarak teknoloji endüstri alanında krizin yararlılığı olarak teknolojinin dışavurumunu başlatmıştır.

Gelişen savaş teknolojilerini, silah teknolojilerini ve bu teknolojilerin yıkım tahribat gücünü Marx Weber'in ifadesiyle büyümlü bir dünya ile sunulması ya da tam tersi 'demokrasinin gücü sadece bizde', 'egemen olan biz' imaj imgelerini taşıyacak sinema filmlerinin dolaşıma girdirilmesi savaşlarda, silahları da teknolojik olarak aklama propagandası olarak sunulmuş, gücün teknik akılla ölümleri aklama makinasına dönüştürür. Teknolojinin ilerlemesi sanatın estetik açıdan yoksunlaştırıcı başarılarla yol açtığını ifade eder (Weber, 2012: 58). Sinema filmleri, televizyon haberlerindeki kadar izleyiciye enformasyonu açıktan sunmasada, imge ve ideolojiler izleyicilere izole edilerek sunmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'nda ABD'nin Japonya'ya attığı atom bombalarını belgesel nitelikte çekmiştir. Bu görüntüleri dünyada günümüzde izlemeyen insan hemen hemen yok gibidir: atom bombası⁵ görüntülerini izleyen her devletin vatandaşı dünyanın kurtarıcısı olarak kendini lanse ettiren Hollywood filmlerinin yanında, oluşabilecek bir diplomatik krizde ya da savaşta kullanabileceği hafızalarımıza işlenir.

⁵ II. Dünya Savaşı'nda Japonya'nın Hiroşima kentine, 1945 yılında ABD tarafından atılan uranyum 235 tipi bombadır.

Örneğin, 2017’de ABD yönetiminin Kuzey Kore yönetimiyle yaşadığı krizde nükleer başlıklı füzeler konusu dünyanın gündemine tekrar geldi. Dünyanın hamisi olarak ABD yine kendini diğer devletlere lanse ettirmiş oldu. Her kriz döneminin ulusları yönlendirecek psikolojik sermayede egemen bir hamisi vardır.

2.1.5 Kültür krizi

Sanayi Devrimi’nden bu yana teknik ilerleme bireyin, kimlik oluşumunda kültürel değerlerin ve bu değerleri kurumsallaştıran kurumların yapılarını oluşturmuşlardır. Kimlikte sınıf ayrımı Roma İmparatorluğu döneminde Kartaca Savaşları döneminde önce tarımsal uygulamada ve kölelikte, daha sonra savaşta Roma’nın farklı ırklara mensup insanları savaşlarda, savaşacak plepler olarak kullandığı dönemde ortaya çıkmıştır (Vico, 2007: 311). Her medeniyet kendi kültürünü aktaran kurumdur. Kurumlar da kültürün aktarımını kolaylaştırıcı ya da tam tersi bağlamında zorlaştırıcı kültür aktarıcısıdır. Her ne kadar bu kurumların çatısı altında kimliğin normallik olarak görünmeyen bir tarafı da vardır. Kimliğin oluşumunda, bireysel kimliğin çoğulluk ifade eden bir kavram olduğunu ve bunun ise daha başka kimliklerin çağrışımlarını içerdiğini belirtir. Belirli bir çeşit kimlik olmaksızın oluşturulan birlik olmadan öteki ya da diğeri olmadan başka kimlikler olmaksızın benlik ortaya çıkmaz ve olmayacaktır. Diğer “yandan çoğulluk içinde öte yandan bu gerçeği büyük ölçüde göz ardı etme normallliği içinde var olmaları kültürel biçimlenmelerin özelliklerindendir” (Asmann, 2015: 145). Kültürün içinde oluşan bir benlik hem kendisi için vardır. Hem de başkaları için vardır. Bu var olma, diğeri için var etme ya da tam tersine yok etmek için var olma nedenidir aynı zamanda.

Krizin en güçlü izlenim oluşturduğu ve yadsınamaz biçimde, “kültürel ayrımları tanımlayan kural ve ‘farklılıklar’ın silinmesiyle kendini belli eden müthiş bir toplumsal” olanın, kurulu olan düzenin yıkımına neden olur (Girard, 2005: 18). Kültür olarak kurumların mübadelesine vurgusunda Girard, kriz halinde olmayan toplumdaki “farklılık duygusu” doğal olmayan kültür çeşitliliğinin içerdiği farklılık öğelerini farklılaştıran, farklılaştıkça gizleyen mübadele sisteminden kaynaklı olduğunu belirtir, “karşılıklı yoksa bir mübadele sistemi, yani kültür”ün de olmayacağı düşünür (Girard, 2005: 19).

Adolf Hitler'in özellikle Nazizm kültürünün yani üstün Alman ırkının Yahudiler ile bir mübadele içinde olması gerektiğini iddia eder Kavgam kitabında, Yahudilerin kopyacı olduklarını, bunu da en az düşünme becerisi gerektirdiğini düşündüğü sanatla yaptıklarını iddia eder. Hitler, Alman toplumunda Yahudilerin kültür ve sanat politikalarına karşı ilk mübadelesini Kavgam kitabında ele verir. Hitler'e göre, "Yahudi taklitçi bir maymundur" (Hitler, 2017: 306). Yahudi kimliğinin varlığı Hitler'in ihtiyaç duyduğu öteki, var olmak için yok etmesi gereken diğer kimliktir. Alain Badio, 'Karar daima kolektiftir' (Badio, 2011: 78). Bireyler yaşadıkları toplumun kararlarından dışlanmamak için etkilenirler.

Kitlenin aldığı kolektif kararlara uyum göstermeyenler mutlak iradenin kötücül ötekini koruyan hain damgasını yemektir. Karar aynı zamanda kritik etme, bir ötekini karşılaştırma veya karşılama halidir. İnsanın dünyaya gelişide, mülkiyet ilişkisi içinde devlet, kurumlar ve evlilik sosyallik adına kitlesel bir kolektif karara dayanır.

Gustave Le Bon Kitleler Psikolojisi eserinde, kitlelerin kültür ve kimlik krizine vurgu yapar. 20. Yüzyılın "kitleler çağı" olacağının altını çizer. Le Bon, kitlenin bir kimliğinin olmadığını ve toplumun kültürü kitle psikolojisiyle krize dönüştürüleceğini belirtir. Kitle kültüründe, bilinçli kişiliğin ortadan kalkabileceğini ve o toplum ya da kitle içindeki bireylerin düşüncelerinin ve duygularının tekilleşeceğini belirtir. Kamusal alandan silinen kimlikler yoluyla, "bilinçli kişilik ortadan silinir, bütün bu birleşmiş fertlerin düşünceleri ve duyguları tek bir tarafa yönelir." İktidarın ya da otoriteyi sağlayan güçlerin egemen düşüncelerine dönüştürülür. Bu yöntemle otoritenin gücüne bağlı geçici bir kimlik oluşum özelliklerini sergileyecek egemeni koruyuculuk görevi üstlenen, "gösteren kolektif bilinç oluşur." Kolektif bilinç aynı anda linç girişimi göstermesine gerek yoktur. Otoritenin yasal yollarla linç ettiğine sessizlik de kolektif bilincin görevidir. Kolektif bilinç milliyetçi göstergeler, kelimelerin imge gücünde kendini kitlenin bilincine aşılır. Kitlenin kolektiflik psikolojisi içinde bütünün tekelleşmesi sağlanır. Çok farklı kimlikler milliyetçilik, ırkçılık, sermayecilik çıkarlarını gözetken birinin çıkarı hepimizin çıkarı haline gelir. 'Kitlelerdeki zihniyetin tekeleşmesi kanununa' na uyar (Le Bon, 1995: 20).

Egemen devletler kültürel krizlerini enformasyonun ve teknolojinin teknik entelektüalizmin büyüğü ile aşabilirler. Samuel Huntington, Medeniyetler Çatışması eserinde, kültürel kimliğin kriz göstergelerini iki devlet arasında diplomatik engel duvarında ortaya çıkan olgu olarak açıklar. Ortaya çıkan bu kültürel engel duvarlarının ise, küresel sinema, televizyon ve video endüstrisindeki Amerikan denetimi, uçak endüstrisindeki Amerikan egemenliğini bile geçmekte olduğunu ifade eder. 1993 yılında dünyada en çok izlenen 100 filmde seksen sekizinin Amerikan filmi olduğunu belirtir. Sinemayı yumuşak iktidar aracılığıyla diğer ulus milletlere sert gücü kullanmadan bir iktidarın temelleri üzerinde yükseldiğinde gerçek bir egemen iktidar olacağını belirtir. Sert gücü kullanan ekonomi-politik uygulamalar ve askeri istibati iktidar gücünde diğer milletler adına da bir artış oluşturmaktadır. Sinemanın yumuşak gücü diğer ulusların izleyicilerine kendine güvenen ulusları, kendini beğenme ve yüceltme yoluyla ulus kültürünün üstünlüğünü belirli rıza hegemonyası altında dayatmadan inanmalarını sağlamak teknik akıllsallık ile yumuşak görünümlü iktidarlara güçlendirmektedir.

Gücün yumuşak okşayıcı egemenliği toplumlara/uluslara gücün büyümesini çekici hale getirir. “Ekonomik ve askeri iktidardaki azalış, o ülkenin kendinden kuşku duymasına, kimlik krizine ve ekonomik, askeri ve siyasal başarının anahtarlarını diğer kültürlerde arama çabasına girmesine neden olmaktadır” (Huntington, 2015: 125).

Bu bağlamda kültürel krizin bir devlet yönetiminden, yönetimi yapılan ulus veya toplumun doğru piramitsel bir dağılım göstereceğini işaret eder. Kültür krizinin altında yatan bir önemli etmeni de kendi kültüründen yüksek gördüğü kimlik sosyalizasyonu içindeki yabancılaşmadır. “Kentleşme, sosyal mobilizasyon, eğitim ve okuma yazma düzeyinin yükselmesi, yoğunlaşmış iletişim ve medya tüketimi ve Batılı ve diğer kültürlerle ilişkilerin çoğalması. Bu gelişmeler geleneksel köy ve klan bağlarını ortadan kaldırmakta ve yabancılaşma ve kimlik krizi yaratmaktadır” (Huntington, 2015: 162-163). Kültürel kriz iktisadi anlamda eş değerde üretimin bütün sistemin eklentileri olan işgücü kollarına eşit olarak dağılmaması neticesinde ortaya çıkar. Sinema endüstrisi devletlerin ideolojilerini sundukları kamusal sivil görünümlü politik araçları ola gelmiştir: “yabancı” kültürel değerlerin etkisine karşı koymanın,

devlet seçkinlerinin gurur duyabileceği bir görünüm içinde ülkeyi ve devleti birbirine yaklaştırmının ve devletin popüler desteğini ve/veya halkın kesimlerinin, özellikle de ‘kanaat-oluşturan’ orta sınıfın desteğini güvenceye almanın bir yoludur (Wayne, 2012: 29).

2.1.6 Ekonomik kriz

Ekonominin uluslararası sistem temelleri 1648’e kadar uzanır. Karl Marx, Das Kapital’in 3. Cildinde ekonomik verilerin değişim nedenlerini borsa ve bankacılık sisteminin oluşturduğu ekonomik ağ bataklığıdır. “1865’te borsa” halen yan bir öge halinde bulunur. Devlet tahviller ve hisse senetleri üzerinde “kitlesini” burjuvayı temsil etmektedir. Hisse senediyle oluşturulmuş birkaç şirket kuruluşu vardır. Bu kuruluşlar daha fazla yoksul ülkeler de bankacılık ağ sistemi başlamakta. Marx’a göre bu “papazın gözü”dür (Marx, 2003: 792). Özellikle Almanya’da ipotek üzerine hakların bankacılık sistemiye bürokraside kendini var eder. Çiftçilere yapılan haksızlıklar sonucunda bir köylü ayaklanmasına benzer umudunu dile getiren Marx, Fransa’da da aynı durumda çiftçilerin borsanın hakimiyetine geçtiğini belirtir. Avrupa ülkeleri sömürgeye “Afrika”dan başlamıştır. Fransa, ulusal hissesine düşen “Tunus ve Tonkin”i almıştır. Afrika artık “doğrudan doğruya” borsanın içine dahil olduğu hâkim ideolojisi ile şirketlerin ortak payda noktaları doğrultusunda paylaşmıştır. Böylece, Nijerya, Afrika’nın güneyi, doğusu, Alman Afrikası’nın güneyi ve doğusu-batısını şirketlerin sömürmesine açılmıştır (Marx, 2003: 793-794).

Uluslararası ekonomik ağ sisteminin miladı olarak 1865 sonrasında, 1870’lerde başlayan kartel ve tröstler döneminde şirketler-işletmeler büyümeye başlamışlardır. Avrupa’da ilk kez “Kartel ve Tröst” dikeyleşmesi sonucunda monopolleşmeleri doğurur (Kuyucuklu, 1995: 13). Birinci Dünya Savaşı öncesinde Amerika’da Yüksek Mahkeme kararı uyarınca bazı şirketlerin organik bağları bulunmamak üzere yeniden birçok sayıda kurulmalarından sonra bile, o alanda üretim yapmak üzere buralara (ABD) yeni firmaların girmesi mümkün olmadığını belirtir (Kuyucuklu, 1995: 14).

1929 büyük bunalımının 1867’li yıllardan beri uygulanan para politikalarındaki yetersizliklerden dolayı ortaya çıktığını ve bu bunalımın para arzındaki mutlak düşüşle yakından ilişkili olduğunu belirtilmiştir (Acar, 2008: 28). 1929 yılında

yaşanan dünya ekonomik krizi, iktisatçılar arasında dünya tarihinin önemli krizi olarak bilinir. Birinci Dünya Savaşı sonrasında Amerika Birleşik Devletleri, dünya ekonomisinde kısmen etkinlik kazanmış, savaş süresince önemli oranda altın biriktirmiştir. ABD'nin biriken sermayesi başta Florida da olmak üzere gayrimenkule ve toprak alımına yönelmişti. Ancak araziler üzerinde spekülasyonların sona ermesi ile toprak gayrimenkullerinin fiyatlarının düşüş yaşaması ve topraktan ortaya çıkan sermayesi bu kez New York Borsası'na yönelmiştir. Tahvil ve hisse senedi fiyatlarının aşırı yükselmesi ile Federal Rezerv Bankası'nın, spekülatif yükselişi durdurmak için 1929 yılında yazın başlarında faiz oranlarını yüzde 7'den, yüzde 15'e yükseltmesine neden olur. Borsada ise hisse senetleri en yükseğe ulaştığında hisse sahipleri satışa yönelerek New York Borsası'nın ani çöküşüne neden oldular. New York Borsasının çöküşünü finans sağlayıcısı bankaların çöküşü izledi (Kazgan, 2008: 43-44).

Büyük kriz döneminde ABD Başkanı Franklin Roosevelt, ekonomiyi durgunluktan çıkarabilmek için seri nitelikte olan önlemler almıştır. Bu önlemler; talep artışını sağlamaya yönelik olarak ücretlerin arttırılması, spekülasyonların önlenmesi, ihracat artışı için kur ayarlaması, üretimin arttırılması için teşvikler, istihdam olanaklarının geliştirilmesi, işsizlik ödeneklerinin verilmesi ve kamu hizmetlerinin arttırılması gibi önlemlerdir (Özgüven, 2001: 57).

Ulusal ekonomilerde krizler küreselleşmenin getirisinden önceki dönemlerde, ekonomik krizler ortaya çıktıkları ülkelerle sınırlı kalırdı. Küresel krize benzerlik gösteren ve bunun da en büyük istisnası olarak 1929 büyük dünya krizidir. Günümüzde meydana gelen bazı krizler çıktığı ülkelerle sınırlı kalabiliyor. Krizin patlak verdiği ülke ekonomisi, karşılıklı ekonomik ilişkiye girdiği küçük (düşük markajlı) sermaye yapılarına sahip ülkeleri de etkileyebilmektedir. “Dış ticaret çarpanı, verili bir ülkedeki gelir değişimini artan ya da azalan ithalat yoluyla diğer ülkelere de nakleder. Sermaye akışı üçüncü bir kanalı oluşturur. Altın, gümüş (altın standardı veya çift metal sistemi altında) veya döviz dördüncü bir kanaldır (...) ülkedeki yatırımcı öforyası...kötümserliği diğer yatırımcılara bulaştığında tamamen psikolojik kanallar devreye girer. 24 ve 29 Ekim 1929 ve 19 Ekim 1987'deki fiyat

düşüşleri aslında tüm finansal piyasalarda (Japonya hariç) arbitraj, gelir değişimleri, sermaye akışı veya para hareketleri ile izah edilebilmekten çok uzak anlık olaylar olarak ortaya çıkmışlardı.” (Kindleberger, 2008: 29).

Kara Çarşamba olarak nitelendirilen 2001 Türkiye krizini örnek verebilir. 2001 ekonomik krizinde banka sistemlerinin çöküşünü tetikleyen unsurlar mudilerin yatırım araçları olan mevduatlarını birbirlerinden haberdar olmuşçasına çekme eylemleri sonucunda gelişmiştir. George Simmel, Paranın Felsefesi eserinde, özne ve değer bakımından bireylerin ekonomilerde nesneye karşı duydukları arzunun bireyler (toplumlar) arasındaki bir potada erimenin işaretlerini verir: “Ekonomik faaliyet mesafeleri oluşturur ve onları aşar” (Simmel, 2014 :45). Ulusal ve uluslararası ekonomide kriz ilişkileri diğer ekonomilere de bulaşma riski mesafeleri oluşturabilir ya da mesafeyi aşarak bulaşıcılık gösterir.

Küresel bir ekonomik kriz Sermaye hareketlerinin serbestleşmesi ve kapitalizmin küreselleşmesiyle birlikte özellikle büyük ekonomilerde çıkan ekonomik krizler küresel alana kolaylıkla ve hızla yayılır olmuştur. Bir ekonomik krizi başlatmak çok zordur. Piyasadaki bütün oyuncuların çıkarlarının olağandışı olmayan yöntemi, iç ve dış piyasadaki canlılığı baskılayarak finans sağlayıcıların borç vermesini durdurulmasıdır. 1873’te Almanya ve Avusturya’da yaşanan Viyana Borsası’nın çöküşü aynı şekilde ABD’de Jay Cooke krizini de tetiklemiştir. 1890’da Arjantin’in yaşadığı ekonomik problemleri bulaşarak İngiltere’nin Güney Afrika’ya ve Avustralya’ya, Amerika’nın “Latin Amerika’nın geri kalanına borç vermesini durdurup Baring krizine yol” açar, piyasa aynı tepkimeyi “1928 Baharı’nda New York Borsası’ndaki yükseliş Almanya ve Latin Amerika bonolarına olan talebi düşürüp depresyona sürüklenmelerine yol açmıştır” (Kindleberger, 2008: 16).

Örnek olarak Ortadoğu’daki Arap Devletleri’nin petrol kaynaklarında düşük rezerv edeceklerini açıklamaları 1970 krizine yol açmıştır. 1986 yılında Asya ülkelerinin borsasında ortaya çıkan şok düşüş dalgaları bölgesel olarak bulaşıcılık gösteren krizler arasındadır. 2007 yılında ABD’de mortgage kredileri krizi olarak başlayan yine benzer nedensellikler göstererek İngiltere’ye bulaşan ekonomik kriz 2008 yılının ikinci çeyreğinde küresel bir krize dönüşmüştür. Türkiye Ekonomisi 2008 krizinin ‘teğet’ geçtiği ülkeler arasında gösterdi. Mortgage krizinin etkileri Doğu’da Çin, Hindistan, Rusya’yı da etkilerken,

ekonomisini Amerika'dan yaptığı ithalat ile büyüme eğrisi gösteren Güney Amerika ülkesi Brezilya ve diğer ülkeler de etkilenmişlerdir. Tüketime dayalı ve ithalata dayalı gelişmekte olan ülkeler ürettikleri ürünlerden daha fazlasını tüketime yönlendiren tüketim gelişmiş ülkelere geri kalınmama arzusu içinde ihracat ve ithalatta ortaya çıkan cari açık dengeyi bozarak tüketim artışına mukabil tüketicinin gelirinin değeri azaldığında, kazancı düştüğünde tüketimi azaltmayı redderek “Duesenberry etkisi” ekonomik krizleri tetikler. Ekopolitikada kriz bulaşması baş gösterdiğinde, domino taşı gibi birbirini izleyen tren ‘vagon’ etkisi yaratır. Krize girmiş bir ekonomide ilk gemiyi terk edenler fareler olur (Kindleberger, 2008: 40).

Hollanda’da başlayan 1630’lardaki “Laleler Çılgınlığı”nın neden olduğu başlangıçlar ve sonuçları örnek verilebilir (Kindleberger, 2008: 61). Krizlerin tarihi çılgınlıkları Roma İmparatorluğundan günümüze devam etmektedir. Ekonomide antik çağlarda egemen devletler, teknolojik gelişimi, sömürge yaptığı uluslar üzerinde sosyolojik, psikolojik, kimlik ve kültürel krize ekonomik edimlerini sarsarak korku paranoyasına yol açabileceği gibi, sirk kültürü gibi eğlence, zaman zaman propaganda araçları olarak kullanılan teknik araçları kullanmıştır. Kitleleri korkunun büyüyle eğlendirmek sinema için kriz dönemlerinde devletler kontrol amaçlı kullanmışlardır.



3. KRİZ DÖNEMLERİNDE SİNEMA

3.1 Kriz Dönemlerinde Sinemanın Gelişim Süreci

Sinema ise icat edildiği günden bu yana tür ve akım niteliklerini dinlemeksizin insanlığın kendi kendini sürüklediği devasa yıkımlara ışık tutmak için bir araç, tarih belgesi oldu. Sinemanın kökeninde yer alan görüntünün retinada iz bırakması olgusu, Antik Yunan dönemin de Aristoteles, ‘görüntünün boşlukta’ olduğu söylediği tarihe kadar gider. Belçikalı bir fizikçi, Joseph Plateau, 1832’de fenikistiskop’u icad etti. Bu alet belli bir hareketin aşamalarını saptayan bir dizi görüntüye sırasıyla ve hızla bakıldığında gözde hareket aldanması yaratmaya yarıyordu. Fenikistiskop’un kelime kökeni Latince ‘aldatmak’ ve ‘bakmak’ olan iki kelimenin bir araya getirilerek türetilmiştir. Sinemada ilklerde 1888’de Emile Reynaud kenarı delikli film şeridi sisteminin telif hakkını tescil ettirdi. Praksinoskop adını verdiği aletiyle yüzlerce heyecanlı izleyici önünde deliklerden çevrilerek dönen canlı resim gösterileri düzenledi. Gösteriye müzik eşlik ediyordu. 1892’de Thomas Edison kinetograf adlı bir çekim makinesinin telif hakkını tescil ettirdi. Sinematografi icat eden Louis Lumiere (1864-1948) kardeşlerdir.

Sinema ilk kamuya açık ilk gösterisini 22 Mart 1895’te, Bilimler Akademisi Başkanı, astronom Mascart’ın da başkanlık ettiği Ulusal Sanayiye Özendirme Derneği üyeleri önünde yapıldı. Lumiere’in sinematografı, 28 Aralık 1895 tarihinden itibaren Paris’teki Grand Cafe’nin bodrum katında halka açık gösterilerde kullanılmaya başladı. İzleyicilerin filmleri açık havada izlemesi gibi ilk filmler açık havada çekilir. Belirli bir metin ya da senaryoya dayanmayan bu filmlerdir. Belgesel türde röportaj filmleri ‘Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler, Trenin Ciatat İstasyonu’na Girişi, Bahçesini Sulayan Bahçıvan, Deniz Kıyısında Bir Banyo Sahnesi’ Belgesel türdeki filmler ise, günlük hayattandır. Bebeğin Öğle Yemeği ve Piquet Partisi İmparatorlukların tam olarak dünya tarihi sahnesinden çekilmeden önce

imparatorluk ve aristokrasilerin hayatları film konuları arasındadır. Arabaya Binen İtalya Kralı ve Kraliçesi, Çar II. Nikola'nın Taç Giyme Töreni vs... İlk filmler hemen hemen bütün ülkelerde panayırarda, açık hava (bahçe) gibi kamuya açık alanlarda gösterilerini yapar.

İlk sinema salonlarının kurulumu Amerika'da ortaya çıkar. Sinema salonlarının açılışı sinemanın aynı zamanda endüstri sektörünü başlatır. Donisthtope şirketi ilk olarak geliştirilmiş film selülitini (şeridi) kullanmış ve 1890'da Trafalgar Meydanı'nın görüntülerini filme çekerek kaydeder. Trafalgar Meydanı'nın görüntüye alınması aynı zamanda ilk politik film olarak da kullanılmıştır. Stephen Herbert'e göre anti sosyalist özgürlükçü olan Donisthtope "Trafalgar Meydanı'nın da sivil protestoların alanı olduğundan büyük bir ihtimalle filmini politik yaklaşımının bir parçası olarak" kullanılacağını düşünür. Tom Gunning'e göre 1904'e kadar sinema panayır şaşası ve gösterisinin parçasıdır, Aktaran, Aslanyürek (Butler, 2005: 12). Sinema 1904 yılına kadar sinema salonları açılıncaya dek endüstri ilişkileri oluşturmaz.

Sinema gelişim sürecinde endüstriye dönüşmeden önce sinemada kurgu tekniklerinin gelişmesidir. Kurgu farklı parçaların tek film haline dönüşmesi ile ilk hikayeleme filminin en başarılısı olarak addedilen film Edwin Poter'in 'Büyük Tren Soygunu filmi'dir. Büyük Tren Soygunu, bir eylem sürekliliğini ilk elde eden ve ilk öykü filmi olduğu geniş çapta kabul edilmektedir. Film soygunu, bir pozun oluşumunu ve silahlı adamların peşinde koşmasını ve ortadan kaldırılmasını anlatıyor. 14 ayrı süresiz, birbiriyle örtüşmeyen eylemden oluşmaktadır. Sinema endüstrisi, öznel filmler yapma süreci başlamadığı için bütün filmler birebir kopya konular üzerine yapılmıştır. İlk dönem filmleri kovalamaca, soygun filmleridir. Paul Norman'a göre ilk film türleri "gangster" konulu filmlerdir. Aynı şekilde ilk seks içerikli film olarak The Kiss filmidir. Sinemada ilk kurgu filmlerine örnek olarak İngiltere'de 1901 yapımı "Fire"dir. Sinema da ilk uzun metrajlı film denemesi Fransa sinemasına aittir. George Melies iki makara film kullanarak "Voyage a Travers I' Impossible filmidir. 1912 yapımı "Queen Elizabeth" filminde ise dört makara film kullanılır. İtalyan sineması ise yönetmenliğini Enrico Guazzoni'nin üstlendiği filmde Qua Vadis filminde sekiz makara film kullanır. İtalyan

sinemasında ikinci uzun metrajlı film Guvani Pastorone'nin yönetmenliğini üstlendiği en uzun metrajlı filmi "Cabiria"dır (Norman, 1997: 15).

Mısır mitlerinin işlenen filmde İtalya'nın kuzey Afrika ülkeleri üzerindeki sömürgeci, siyasal İtalyan düşünceyi de aktarır. Cabiria filmini tekrar güncelleyen ünlü İtalyan yönetmen Federico Fellini 1957 yılında beyazperdeye taşımıştır. Sinemanın ilk döneminde eşcinsel sinemanın imgesini 1895 yapımı Thomas Edison'un yapımcılığında, Willam Dickson'un yönetmenliğini üstendiği "The Gay Brothers" filmi Amerikan sinemasında eşcinselliğin çağrışımlarını beyazperdeye aktaran film olarak kabul edilir. İki erkeğin filmde dans ederken, üçüncü bir erkeğin keman çalması ilk eşcinsel film kıpırdanışı olarak tanımlanır. Vitagraph Film Stüdyoları'nın 1907 yapımı The Spy filmi feminist bir gönderidir. 1909 yapımı When Women Win, yine 1909 yapımı DW Griffith yapımı Getting Even filminde taklitçi kadın rollerinin, kadınların oynadığı erkek rolleri yapılır. 1900'lerin başında Victoria'n Dönem sonrası cinselliğin tabu olmaya devam ettiği süreçte, eşcinsel ve gay düşüncesinin filmlerde imge olarak kullanılmıştır (Davies, 2010: 23-24). Sinemayı endüstri ilişkiler ağı biçimi alacak olan sinema salonlarının açılışı ile endüstriyel ilişkiler ağı Amerika'da başlar. Sinemanın icadı ve gelişimi Fransa'yı ekonomik- kültürel olarak dünya sinema tarihinde bir adım önde başlamasını sağlar. Birinci Dünya Savaşı'na kadar Fransa film ihracatı yapan önemli bir sinema iken savaş nedeniyle sinema alanında ekonomisi zayıfladığı için ve finansman desteği bulamadığı için film üretimi yavaşlayarak film ihracatında da düşüş yaşanır. Fransız sineması park-bahçe, barakalarda gösterilerini devam ettirmektedirler. "Pathe" bütünüyle anlam kazandırarak sanayileştirdiği filmler de kendi başına hareket edebilen insan rüyalarıyla, ücretlerde de kısıntı yapmayı başarır. Filmlerin kopyaları satıldıkça, panayırıclar da paylarını alır. Gerçekte kazanılan paralar ise "Vincennes"in kasalarına akıtılmaktadır. Pathe Kardeşler sinemanın ilk dönemlerinde çok fazla kâr sağladıklarını istatistiksel veriler: "1900 yılında 345.000 frank; 1902 de 910.000 frank; 1904'de 1.370.000 frank; 1906 da altı buçuk milyon, 1907 de yirmi dört milyon elde ettiler" (Güvenli, 1960: 28).

Sinema tarihine 1907'de Fransız sinemacıların 'hükümet darbesi' olarak niteleyecekleri bir yasa tasarısı hazırlanır. Bu yasa tasarının temel maddesi

Fransa'nın bundan sonra dünyaya film satmayacağını hüküm altına almasıdır. Fransa'da sinema sektörü üç aşama içinde gerçekleşmektedir: “filmi yapmak; dağıtım, yani toptancılık; işletme, yani perakende olarak film kiralayıp doğrudan doğruya seyirciye gösterme.” Charles Path , sinema sektörünün üç temel alanını kendinde toplamak istemiştir. Bu bakımdan Eastman Kodak'ı taklit ediyordu. Eastman şirketi küçük olması ve sinema konusunda aynı şeyleri yapar. “Pelik l , film makinelerini kendi yapar” satışlarını da yine kendi açtığı mağazalarında satararak yaptı. Sinema için dünya genelinde tüketilen pelik l n, ham film kasedinin “yüzde doksan be i Kodak tarafından” üretilirdi. Path  şirketi bir yıl içinde bir milyon metre film kullanarak Kodak'ın ürettiği film kasetinin hemen hemen yarısını tüketir. Path  şirketi yaptığı masraf araştırması sonrası şirkete “metresi elli santime satılan bu filmlerin aslında iki,    santime mal olduğunu” öğrenir. Sinema filmi çekmek yerine ham film üreticisi olmak ve satmanın sinemacılıktan karlı bir iştir (Güvenli, 1960: 28-29).

Sinemanın filmi çekmek yerine ham filmi üretimi yaparak daha fazla gelir elde etmek isteyen Path  şirketi sinemacılıkta endüstri ağını elinde tutmak isterken, çekilmiş filmler ile dünya pazarında Fransız sinemasında gerileme dönemini başlatır. 1905'te Gaumont şirketi de sinema işletmeciliğine yönelir. M li s stüdyolarını da kapsayacak sinema tesisleri kurdular. Gaumont şirketi Hz. İsa'nın hayatına dair büyük bir film  eviren ilk şirkettir. Sinema sektörünün buhranından Gaumont'u sanat müdürü olan Louis Feuillade'nin bağlantıları kurtarır. “Path 'nin ‘darbesine’ benzer bir işe girişerek, Gaumont stüdyoları, 1907- 1908 yıllarındaki iktisadi buhranı k  k zararlarla atlattı. Birçok i  sahipleriyle anlaşıp birleşti. Bazı bankalardan da büyük finansman desteği sağlar (Güvenli, 1960: 31-32). 1903 yılında Japonya'da ilk sinema gösterimi yapılır ve ilk Japon filmi “Momijigari” adlı filmidir. Youtube'de yer alan filmin tarihi 1899 olarak gösterir. Japon kültür ve kimlik yapılandırılması üzerine çekilmiş filmidir. Samuray kültünü anlatan film 2.24 saniye uzunluğundadır. 1908'de Çin'de, 1902 de İspanya'da, 1906 da Hollanda'da, 1908 Polonya, Finlandiya, Portekiz'de, Çekoslovakya'da ba layan film sektörü geride kalmıştır. Almanlar az film yaparken, İtalyanların film sektörü hızla gelişmektedir.

“Cari Laemmle” bir Alman göçmeni olarak kırk yıl boyunca biriktirdiği paralar ile Şikago’da biriktirdiği paraları yatırıma dönüştürecek bir iş ararken “Nickel Odeon”lar dikkatini çeker. Çok fazla geçmeden dört yıl sonra, sinema salonlarının kralı olmuştur. Dönemin elbise boyacılığı yapan Fox, deri ticareti yapan Macar Zukor, bisiklet tamircisi olan Warner kardeşler de sinema sayesinde zengin olmuşlardır. 1905’lerin başında ABD’de sinema salonu sayısı ancak 10 tane iken, 1909’un sonlarına doğru sinema salonlarının sayısı on bini aşmış bulunmaktadır. Sinemanın doğum ülkesi Fransa’da ise iki yüz ila üç yüz arasında sinema salonu vardı. Dünyanın diğer ülkelerindeki sinema salonlarının toplamı birden iki bin ila üç bin civarındadır. ABD’deki yenilikçi anlayış kitleleri eğlendirme sektöre dönüşmüş, sinema endüstrisi ve sinema salonlarıyla diğer ülkelere karşı büyük fark atmıştır. 1910’lu dönemlerde “Fransız filmi Fransa’da on kopya satılıyor ve Fransa dışı için elli kopya daha basılıyorsa, yalnız Amerika’ya iki yüz kopya göndermek icap ediyordu” (Güvenli, 1960: 38).

“...sinema, 1907-1908 yıllarında, kısa, ama şiddetli bir İktisadî buhran” geçirmektedir. Sinema sektörünün büyük firmaları buhranın getirdiği durgunluğunu atlatmak için gösterime girmiş olan filmlerin çabuk tüketildiğini öne sürerek yeni filmler yapılabilsin diye. Sinema sektöründeki buhran yapılan filmleri satmak yerine kiralama fikrini mecbur bırakır. İngiltere’nin öncülüğünü yaptığı bir davet ile film yapımcıları için toplantı düzenlenir. Yapılan toplantıların ilki dönemin film merkezi olan Paris’te yapılır. Yapılan toplantılar neticesinde film sektörü artık “işlenmiş filmin satılması usulünden” vazgeçme kararı çıkartırlar. (Güvenli, 1960: 39). Birinci Dünya Savaşı öncesi sinemanın endüstriye dönüşmediği her ülke filminin uluslararası piyasada dağıtım engeli ile karşılaşmamıştır. Savaş öncesi sinemanın endüstriye dönüşmüş olsa da sinema endüstrisi piyasasına egemen olan bir ülke yoktur.

3.2 Birinci Dünya Savaşı ve Sinema (1914-1929)

Ekonomik bağların ve ticari ilişkilerin uluslar arasında meydana gelebilecek savaş olasılıklarını riskini düşürdüğü varsayımını çürütülmemiştir. Aksine ticaretin neden kanıtlar ise oran olarak fazladır. “1913’te uluslararası ticaret rekor bir düzeye çıkmıştı” (Hungstion, 2015 :87). Ticareti artıran unsurlar

arasında sinema ABD için ön planda yer alır. Avrupa’da Danimarka sinemaya uzak kalır, film yapımında etkin bir varlık göstermez. Tiyatronun gelişmiş olması nedeniyle Danimarkalılar sinemaya film üreterek bir eğilim göstermezler. Danimarka sinema sektörüne tiyatrosu güçlü olduğu için sinemaya aktörler, sahne koyucu, dekorcuları yetişen Danimarka tiyatrosunun yetişmiş sahne sanatları sanatı üreticilerini kazandırır. Avrupa piyasalarında Danimarka filmlerine karşı bir engel oluşmaz. Avrupa’da filmlerine piyasa yasağı olmamasına karşın Danimarka, “Ole Olsen’in ilk çevirdiği film olan ‘Aslan avı’, William Shakespeare’in eserleri olan ‘Danimarka prensi’, ‘Hamlet’, Fransız yazar Alexandre Dumas Fils’in ‘Kamelyalı Kadın’ eserleri sinemaya uyarlanır, fakat Danimarka dışında başka ülkelerin gönderilerek izleyici ile buluşturulmaz.

Ole Olsen’in kurucusu olduğu Nordisk film şirketi Avrupa pazarına Birinci Dünya Savaşı’ndan önce 1910-1911 yıllar itibariyle Avrupa piyasasına açılır. Birinci Dünya Savaşı boyunca Orta Avrupa ülkeleri Danimarka filmlerini tüketimini sömürürcesine artırır. “Danimarka filmleri olmasaydı...Alman stüdyoları kapılarını kapamak zorunda kalırdı.” Savaş sonrasında Danimarka sineması yavaşça sönmek zorunda kalır. Bunun nedeni Alman sinema endüstrisinin yaptığı savaş sonrası atağıdır. Asta Nielsen ve Urban Gad Alman sinema sektöründe yer edinebilmek için için uzun bir zamandır Berlin’dir. Diğer yandan savaş sonrası Ağır Alman sanayii Münih ve Berlin’de devasa sinema stüdyolar kuruyordu. Danimarka sinemasının İsveç’e göçmüş olan filmcileri, savaşın bitişiyle sonra dağıldılar (Güven, 1960: 45-47).

Danimarka sineması endüstriye dönüşen piyasada yer alamaz. Günümüzde Danimarka denildiğinde film izleyicisinin aklına gıda üzerinde endüstriye yatırım yapan Danimarka için salam, sosis gelmesi yadsınamaz. Sinema sektöründe günümüzde adından fazla söz ettirmeyen Danimarka sineması ilk kölelik filmi olarak tanımlanan 1913 yapımı “The White Slave Trade” Beyaz Köle Ticareti sömürgeci türde filmlere ilk örnektir. Viktoryen dönemin hegemonyasını taşır. Ürettiği filmleri dış piyasaya sürmeyen Danimarka sineması yanında, Avrupa’da Fransa ürettiği Fransız kültürü sinemasıyla Amerika’ya rahatlıkla ihraç eder. 1900’lerin başında Fransa haftada bir düzine gibi sayıda filmini ABD’ye ihraç edebilen Fransa, anlaşılması gereken bir dile

ihtiyaç duymayan sessiz sinema her ülkenin iç piyasasına girebiliyordu. Birinci Dünya savaşı başlangıcında filmlerin büyük bölümü ve Kuzey Amerika'daki film yapma teknolojilerinin büyük bölümü ithal ediliyordu...İtalya ve Fransa Latin Amerika'daki gösterimlere egemenlik kurmuşlardı" (Miller & diğerleri, 2012: 125).

1906 yılında senaryo yazarı olarak sinemaya adım atan gazeteci Louis Feuillade Fransız sinemasında macera filmlerini başlatan isimdir. 1913-1914 yılları arasında on seri halinde "Vampirler" adı ile üretilen filmlerle Fransız sinemasının başarısını artırır (Tekinsoy, 2009: 47). Suçu yüceltme eleştirisi alan Feuillade'nin "Fantomas" (terörün efendisi) serisi hem Fransa'da hem Amerika'da etkili olan film serisidir. Hızlı hareket eden, çevik, zeki, komplocu karakterler dikkat çeker. Feuillade'nin sinema karakterleri, sinemanın gelecek karakterlerinin de protip yaratıcı etkisi oluşturmuştur. 1916 yapımı "Judex" filmleri siyah pelerinli karakterleri sinemada yaratır.

Dönemin getirisi olan yabancı ithalattan dayalı piyasa rekabeti nedeniyle Fransız sinemasının kurtarıcı görevini üstlenmiştir (<https://www.britannica.com/biography/Louis-Feuillade>).

Birinci Dünya Savaşı'nda film endüstrisi gelişen ve buna bağıl olarak film ihracatında denizaşırı ülkelere de filmler satarak ekonomik güç elde etmeye başlayan Fransa sinema endüstrinde egemenlik kuramaz. Avrupa sinemasını ve özellikle Fransız sinemasını entelektüellerin elinde olması karşısında Amerika sineması Avrupa'dan göçen göçmenlerin para getiren bir kasa olarak görmeleri sonucunda sinema ticaret aracına dönüşür. Birinci Dünya Savaşı sürecinde Avrupa'da film üretmeye yönelik düşüş yaşanırken, 1917 yılına kadar savaşın dışında kalmayı seçen Amerika izleyicisine yeterince film ithal edemez duruma gelmiştir. Amerika düşen film ithalatı sonrası kendi filmlerini üretme yoluna gider. Hollywood, New York'un yerini alarak sinema endüstrisinin merkezi haline gelmiştir (Norman, 1997: 19).

Amerikan sineması Avrupa'dan ithal ederken, Uzakdoğu'ya film ihracatını da geri plana atmaz. Kültürel, siyasal-politik olarak bölgesel ve kıtasal farklar olsa da, imparatorluk döneminde Çin sinemanın ilk yılları olan 1897'den itibaren Amerika'dan film ithal etmeye başlar. Amerika filmlerini ihraç etmede ki

alanının genişletmesine savaşın yol açtığı krizlerden faydalanır. 1915 ile 1916 tarih aralığında Amerika'nın film ihracat payı 36 milyon metre film uzunluğundan 159 milyon metreye yükseliş gösterir. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce ihraç ettiği 16 milyon metre film, Birinci Dünya Savaşı sonrasında ve 1920'lerde 7 milyon metreye düşüş gösterir.

Bunun nedeni ise propaganda filmleridir. Birinci Dünya Savaşı Fransız sinemasının gerilemesini sağlarken, tekrar Avrupa ülkelerine verilmemek üzere dünya sinemasının birinciliğini Amerikan sinemasına fayda sağlamıştır. Bağımsızlar adı verilen grup Avrupa sinemasının çekim yöntemlerini uygulamada çok başarılı olur. En iyi film yönetmenleri ve oyuncularını başarılarını uzun metrajlı filmeler de en gösterişli bilinen konular üzerine filmleri ürettir. Birinci Dünya Savaşı başlangıcı 1914'ten itibaren Amerikan film endüstrisine hakimiyet kurdular. "Los Angeles'in yirmi km kadar dışındaki, iki yüz nüfuslu, küçük bir yerli yerleşim merkezinde, Hollywood'da şirketler kurdular" (Betton, 1986: 9). Birinci Dünya Savaşı'nın film endüstrisi alanında kazananı Hollywood olur.

Fransız Pathé şirketini Kodak'a satarak üreticilerin birçoğu ithal filmlere mecburen boyun eğdiler. Avrupa ve Fransa film ihracatından ziyade ithal etmektedir. Birinci Dünya Savaşı'ndan bu yana kültürel ve dilsel bir zehirlenme yaşar Fransa. 1990'larda Avrupa Ortak Pazarı Eski Başkanı Jacques Delors ithal film eleştirini dile getirir: Amerikan filmlerinin egemenliğini Avrupa kültürünün, Fransa'nın kültürüne ve diline yumuşak güç saldırısı olarak niteler. Sinemanın özgürlükçü savunması bağlamında her ülkenin kendi kültür ve dilini koruması için "görüntülü ve sesli iletişim araçlarını kendi kimliğini korumak için kullanması dahil midir? (...) Avrupa'da gösterilen filmlerin %80'i Amerikan yapımı filmlerdir...ABD'de gösterilen filmlerin %1'i Avrupa filmleridir" (Thurow, 1996: 148). Fransız sineması Birinci Dünya Savaşı sürecinde kaybettiği kültürel yayılcılık egemenliğini 20. Yüzyılın sonlarına doğru kabul etmiştir. Sinemayı yumuşak güç silahı olarak film üretiminde de dağıtım ve pazarlama alanında da en iyi kullanan egemen güç Hollywood olmuştur.

Amerika'da yükselişe geçen sistemler 1900'lerin başında oluşum göstermeye başlar. Amerika geleneksel aile şirketlerinden farklı şirket oluşumları sinema

endüstrisiyle bağıl olduğu görülür. Almanya, 1850'den 1915 yılına kadar dışarıya göç veren ülkeler arasındadır. 1851-1860 Almanya'dan ayrılanların sayısı bir milyondan fazla, 1880-1890 arası 1.3 milyon dolayında, 1821-1910 arasında Almanya'dan Amerika'ya 5.3 milyon insan göç eder (Kuyucuklu, 1995: 177). Daniel Bell, İdeolojinin Sonu eserinde 1900'lerin başını Aile Kapitalizminin Parçalanışı başlıklı adlı bölümde, “aile kapitalizmini parçalanması, Amerikan sanayisinin kendinden fazla açıldığı ve bir dizi kriz yaşadığı ve krediyi kontrol altında tutan bankerler”in ortaya çıkış sürecinin yaşandığını ve Amerikan şirketlerinin bu süreçte işletme sistemlerini kendi çıkarları doğrultusunda düzenlemişlerdir. “Modern” şirketleri kuran insanlar bitmiştir. Rutin işleri yöneten yönetici bürokratlar da değildir (Bell, 2013: 65). Eski aristokrasi ya da burjuva kesimi elit tabakadan ayrılan (göçmen) diye nitelenebilecek bir kesimin yeni zenginlerin- girişimcilerin ortaya çıktığı dönemdir. Amerika'da üretilen filmler dünyanın her bölgesine ihraç edilmiştir.

Avrupa'da televizyonculuğu ilk başlatanlar entelektüeller olmasına karşın Amerika'da televizyonculuğu denetleyen reklam şirketleri olmuştur. Sinema alanında Avrupa'da sinema bir sanat olarak entelektüel çevrelerce beslenirken Amerika'da sinema ise Avrupa'dan göçen göçmenlerin denetimindedir (Norman, 1997: 18). Amerika'da sinema kazanç kapısı, olmakla birlikte sinema salonlarının artışı sağlayan “nickeledonlar” film izlemeyi izleyiciye beş sentlik bir fiyatla sürdürüyorlardı. Böylece “sinema salonları 1906'da 2.500 iken 1908'de 8.000'e çıkar” (Tzioumakis, 2015: 42).

1905 yılında Pittsburgh, Pennsylvania'da bulunan ve şovmen Harry Davis tarafından geliştirilen dünyanın ilk nickelodeon'sunun açılış gününe 450 kişi katılmıştır. Vitrin tiyatrosu ise 96 sandalyeye sahipti ve her müşteri kişi başına beş sent ödüyordu. Nickelodeons (kısa sürede giriş ücretinin ve Yunanca “tiyatro” kelimesinin bir ismi olarak da adlandırılmıştır) ülke genelinde hızla yayılmıştır. Her zamanki teklifleri arasında canlı (tiyatral) filmlerin yanı sıra kısa filmler de yer alıyordu. 1907'ye gelindiğinde, yaklaşık 2 milyon Amerikalı bir nickelodeon ziyaret etti. Vitrin tiyatroları, 1910'ların büyük tiyatro salonları tarafından değiştirilinceye kadar film gösterimleri için salon olmaya devam etti. Thomas Edison'da dahil olmak üzere Avrupa ve ABD'deki mucitler 1880'lerin sonlarından bu yana film kameraları geliştiriyorlardı. İlk filmler sadece dikiz

gösterisi olarak izlenebilir, ancak 1890'ların sonunda filmler ekrana yansıtılabilirdi. İzleyiciler halka açık gösterilere katılmaya başladı ve birkaç film “fabrika” (en eski yapım stüdyoları olarak adlandırıldı) oluşturuldu.

Edison Şirketi, 1896'da, bir Rus palyaço, bir “eksantrik dansçı” ve “jimnastikçi komedyen” olan canlı sanatçıları da içeren bir vaudeville (toplumsal sorunları-krizleri gösteren hicivci tiyatro) gösterisinde hareketli görüntüler koleksiyonunu gösteren ticari filmler çağını başlattı. New York City'deki Koster ve Bial Müzik Salonunda gösterilen filmde dansçılar, okyanus dalgaları ve gondol görüntüleri yer alır. Genellikle bir dakikadan daha kısa süren filmler, yüzyılın başında vaudeville gösterilerinin düzenli bir parçası oldu. Gösteriden sonra izleyiciler alanı temizlerdi. Ancak bir vaudeville sanatçısının 1901'deki grevi, eylemler için çabalayan tiyatrolarda filmler adına temel olay oldu. İlk yıllarda, vaudeville tiyatrosu sahipleri fabrikaları filmleri kiralamak yerine posta siparişi ile satın almak zorunda kalıyorlardı; 1902'den itibaren San Francisco'dan Henry Miles, sinemanın bugünkü dağıtım sisteminin temelini oluşturan sinema salonlarına film kiralamaya başladı. Sadece sinemalara adanmış ilk tiyatro, Los Angeles'taki “The Electric Theatre”, 1902'de açıldı. Bir çadırda yer alan tiyatronun ilk gösterimi Blizzard'da New York adlı bir kısa film içeriyordu. Giriş ücreti bir saatlik gösteri için yaklaşık 10 centtir. Nickelodeons, kısa bir süre sonra gelişimini sürdürerek hem filmler hem de canlı oyunlar sundu. (<https://www.history.com/this-day-in-history/first-nickelodeon-opens>). Sinema yapımında göçmenler ne kadar etkili oldularsa izleyici kitlesi de göçmenlerdir. Tiyatronun pahalı bir sanat gösterisi olması, kitap okuma oranlarının okuma-yazma bilenlerin sayısı düşüktür, bu nedenle kitleler onları eğlendirecek sinema salonlarına yönelmiştir.

MMPC'nin film dağıtımını kontrol altına almak için 1910 Nisan'ında GFP (General Film Company) kurulur. Böylece film dağıtım sektörü olarak varlığını ortaya koymaya başlar. Yapılan filmlerden GFP tarafından dağıtımının yapılması için film üreticileri “dağıtım hakkı olarak 10 centlik sabit fiyat ödemesini kabul etmişlerdi” (Tzioumakis, 2015: 42). Böylece Amerikan filmlerinde tröstler etkin olduğu dönem de başlar.

MPAA Kuruluş Tarihçesi: Sanayiye korumak ve desteklemek için büyük sinema stüdyoları 1922'de- bugün Amerika'nın Sinema Derneği (MPAA) dünyadaki

sinema ve televizyon endüstrisinin ses ve savunucusu olarak hizmet veren bir organizasyon kurdu. MPAA, çekirdek misyonumuzun başarısını artırmak için zamanla gelişmiştir: film yapımının iş dünyasını ve sanatı ilerletmek, film yapımcılarının yaratıcı ve sanatsal özgürlüklerini korumak ve dünya çapındaki izleyicilerimizin memnuniyetini sağlamaktır (<https://www.mpa.org/our-story/>). M. P. A. A. (Amerikan film yapanlar ve dağıtanlar birliği) Motion Picture Association of America, incorporation) kuruldu. Cumhuriyetçi parti başkanı olan William Hays'ın kurduğu bu birliktir. 20 yıl süresince Hays, kendisine Sinemanın Çarı dedirtecek şekilde idare bürosunu idare eder. Sinema, Amerika'da orta gelirli sınıfın hayatını, daha doğrusu hayat zorluklarını başarıyla tasvir eden bir propaganda aracı olarak kullanılır. İngiliz iktisatçılarından biri 'İngiltere bir memleketi zapt etmek için oraya ordusunu değil, sermayesini gönderir' demişti. Birinci Dünya Savaşı sonrasında Amerika nereye Amerikan filmleri ihraç ettiyse, onun arkasından Amerikan mallarını da ihraç eder. Amerikan sinemasının en fazla film ihracatı yapması yanında sinemayı sanat olarak görmez. "Hollywood sinema için endüstri alanıdır ve öyle de kalacaktır" (Norman, 1997: 21).

ABD'li film şirketleri 1909'dan itibaren sistematik olarak dış pazara yönelmiştir. 1910'lu yılların sonlarına doğru Güney Amerika ülkeleri, Avustralya'ya Uzak Doğu ülkelerine olduğu gibi Avrupa ülkelerine de film dağıtım bürolarını açtı. Amerika, film dağıtım büroları, üretilen filmleri pazarlamada ve sinema sektöründe egemen olmak anlamına geldiğini kavramıştır. Güney Amerika ülkelerinde gösterime giren Amerikan filmlerinin sayısı 1916 yılından sonra yükseliş trendini yakalar ve bu süreçte "Avustralya ve Yeni Zelanda'da film gösterim programlarının yüzde %95'ini Amerikan filmleri" gösterimde yer buluyordu (Thompson & Bordwell, 1994: 55).

Eğlence sektörü olarak görülen sinema sessiz olduğu için ülkelerin filmleri üretilip satış yapma yerine kiralama sistemi ile Amerikan endüstrisinin ürettiği filmlerini gösterime girdirmek daha ucuza mal olduğu için filmleri ithal etmek işlerine gelmiştir. Birinci Dünya Savaşı Amerikan filmleri etkin olarak dünya pazarına girer: ve, aynı zamanda da savaşı yönlendirir, "Birinci Dünya Savaşı'nı öncelikle Amerikan sineması propaganda güçleri vasıtasıyla" şekillendirirken savaşın da neden olduğu göçler nedeniyle Amerikan sinemasının

şekillenmesinde de savaş etkili olmuştur. Çünkü savaş, “Avrupa’dan film üreticilerin kaçmaları ve karşı darbelerle karşı duyarlılığı ve durumsal önyargılar” nedeniyle Amerika’ya kaçmışlardır (Keil & Singer, 2009: 24).

I. Dünya Savaşı’nda sonraki 10 yıllık süreç içinde büyük buhrana doğru Amerikan sineması zafer serileriyle büyümeye devam eder. Sinemayı dünyanın birçok ülkesine kiralama yöntemi ile ihraç eden Amerika 20 bin sinema salonunun kapılarını ithal filmlere yer vermeyerek kapatır. Avrupa ülkelerinde yapılan filmler Amerikan film piyasasının içine neredeyse yok denecek kadar girebilmişlerdir. 20 bin sinema salonunda sadece Amerikan üretimi filmler izleyiciyle buluşur, Avrupa’da yapılan ses getiren filmler haricinde ithal filmler gösterime giremez. Üretilen filmler sinema salon gösterimlerinin yüzde 60 ila yüzde 90 bölümünü oluşturmaktadır. Amerika yıllık ortalama olarak “800 filmi aşan” film üretimi yapılırken bu üretimlere sağlanan finansman 200.000.000 dolardır. Amerikan sinema endüstrisi “Bir buçuk milyar dolarlık bir yatırım, sinema sanayini benzeri herhangi bir sanayi şubesi kadar verimli hale getirirdi: otomobil, konserve, çelik, petrol, sigara sanayinden farkı” kalmamıştır. (Güvemli, 1960: 98). Şirket sahipleri, bankacılar ellerindeki paraları sinemada para getirecek yıldızlara ve filmlere finanse ederek sinemaya yatırmışlardır.

Birinci Dünya Savaşı, Avrupa ülkelerini film üretimi konusunda gerilemelerine neden olduğunun farkına varan Almanya’yı harekete geçirir. İthal filmler getirmemek için adımlar atılır. Amerika’da film finansmanlarını şirketler ve bankalar sağlarken, Alman sineması için Alman iş adamları ve ağır sanayisi, film sektörünün Amerika’da Wall Street’deki ekonomistleri bile alakadar eden önemli bir işletim sistemi olduğunu anladıklarında “Orta Avrupa’da verimli bir film merkezi kurmanın bir ‘millî vazife’ olarak addederler. 4 Temmuz 1917’den itibaren Alman “General Ludendorf, Harbiye Nâzırına, sinemayı bir ahlâk savaşı fikri çevresinde birleştirmek” gerektiği konusunda uyarıda bulunur. Alman siyasetçi ve işadamı Pol von Hindenburg’un da desteğini alan generalin fikrini daha sonra bankacılar, kimya alanında bulunanlar, elektrik sanayi üreticileri güçlü bir film şirketi kurmak adına iş birliği yaparlar. Kurulan film şirketi, “Universum Film Aktiengesellschaft (Dünya Film Şirketi) böylece kuruldu ve ilk harfleriyle tanındı: U. F. A.” (Güvemli, 1960: 75). Dikkat çekici olan UFA kuruluşu sonrası çektiği ilk film “Doktor Caligari’nin

muayenehanesi” olur ve film aynı zamanda dışavurumcu sanatın öncülüğünü yapmıştır. Birçok film eleştirmeni Caligari için oluşturduğu, hâkim fikir, başkaları üzerine hükmeden zulüm otoritesine karşı isyana karşı” imge ve ideolojisi taşıdığı yöndedir (Güvemli, 1960: 79).

Hindenburg, Almanya’nın ağır sanayisinde söz sahibi olan Alman zeplinlerini yapmıştır. Tarihe adını Hindenburg Felaketine neden olan zeplin kazasıyla da geçirmiştir (<https://www.britannica.com/topic/Hindenburg>). I. Dünya Savaşı sonrasında, savaşın verdiği ağır ekonomik kriz sonrasında Almanlar, Alman film endüstrisini güçlendirmek ve yeniden yapılandırmak üzerine temellendirilir. Birinci amaçları Hollywood gibi “dikey bütünleşmiş stüdyo sistemine” dönüştürmektir. 1917’de büyük film prodüksiyon şirketleri küçük olan film şirketleri ile birleştirilir. Tek çatı altındaki birleşme UFA’run (Universum-Film Aktiengesellschaft) kuruluşunu sağladı. Alman film endüstrisi UFA ile bilinir ve tanınır hale geldi. Bu şirketlerden biri, Erich Pommer’in başında bulunduğu Decla’ydı. Ve bir şekilde, dışavurumcu olarak adlandırılan ilk film olma özelliği, Das Kabinett des Dr. Caligari/ Dr. Caligari’nin Kabinesi’nin (1919) sinemaya kazandırılır. Alman sineması, 1919-1924 yılları arasında, “dışavurumcu filmler mevcut olan film biçimlerinden sadece bir tanesini temsil ediyorlardı” (Hayward, 2012: 33).

Caligari’nin önemi Dışavurumcu sinema türünde bir ilk olması kadar, ithal filmlere salonlarını kapatan Amerika’da da gösterime girmiş olmasıdır. Alman sineması Dışavurumcu film akımı, Noir filmleri 1920’lerin ortasına doğru etkisini kaybederek bu film türünün hakimiyetini de Hollywood sinemasına bırakır. Rekin Tekinsoy’a göre Hitler’in izlerini taşıyan dışavurumcu akımdan önce “Homunculus” adlı film Hitler’in izlerini taşıdığı belirtir (Teksoy, 2009: 57).

Hollywood küresel sermaye pazarına 1930’larda ulaşır. Film endüstri yabancı satışlardan endüstri giderinin yarısı ile üçte birini karşılayacak duruma gelir. 1930’larda Hollywood ihraç

ettiği ve dünyada gösterime giren filmlerin yüzde 80’inden fazlasını ürettiyordu. Tüm dünyanın sinema sektöründe dönen toplam 275 milyon dolar olan filmlerden kazanılan hasılat gelirlerinden 200 milyon dolar gibi önemli meblağı

alıyordu. Hollywood aynı zamanda ilk yabancı sesli filmleri çekmiş Latin Amerika ülkeleri ve İspanya'ya ihraç etmiştir. “1927’den 1939’a kadar Çin’e 4000 (dört bin) film satmıştır. 1933 yılında, yerel endüstri 89 film üretirken 421 film ithal edilmiştir, ithal edilen bu filmlerin 309 tanesi Hollywood’dan alınmıştır. 1930’lar boyunca ithal edilen filmler Meksiko Kenti’nde gösterim mekanlarının %78,9’unu işgal ediyordu” (Miller & diğerleri, 2012: 129). Amerika en etkili silahını sinemayı görsel bir şölen eşliğinde tüm dünyaya yaymakta başarılı olmuştur.

Sinema, Avrupa ülkelerinde ilk başlarda gelişim göstermiş olsalar da, savaşın etkisiyle kültürel ve sermaye bağlamında ileriki dönemlerde varlık gösteremezler. Varlığını sürdüremeyen İsveç sineması, Hollywood sineması öncesi, sinema sanatının gelişmesinde önemli bir dönüm noktası oluşturan filmler yapılıır. Bu filmler “Sjöström’ün Berg Ejvind och Hans Hustru ya da Kanun Kaçağı ve Karısı (1917) ve Hayalet Araba (1920) filmleriyle Stiller’in Arne’nin Hazinesi (1919), Gösta Beriing Efsanesi (1923). İsveç sinemasına ait özgünel sanat anlatımına, “görüntüyle yaratılan şiirsel bir estetik” olarak tanımlanır. Savaş bittikten sonra Danimarka’nın şirketi olan Nordisk Alman sanayi sermayesi tarafından satın alınılır. İrili-ufaklı şirketlerin oluşturduğu UFA “sinemayı propaganda amacıyla kullanmak isteyen bir kartel” olmuştur. UFA film şirketi o dönemin en yüksek teknolojisini kullanan modern stüdyolar kurdu. Birçok yabancı ülkeden yönetmenler, stüdyo teknisyenleri ve yıldızlar transfer yaptı. Ernst Lubitsch (1892-1947) UFA stüdyolarında Pola Negri ile Carmen (1918) ve Madame Dubarry’yi (1919), daha sonra da büyük gösteri türünde bir dizi tarihi film çekti. Bu filmlerin yanı sıra başka Alman ya da yabancı yönetmenlerce çevrilen filmler, UFA’nın saptadığı amaçlar doğrultusunda ‘ulusal düzeni korumaya’, Bolşevik ve devrimci düşünce” filmleri yapılır (Betton, 1986: 12).

Rusya’da ise Lenin sinemayı en büyük sanatlar arasında yer alacağını öngörmüştür. Sinema başlangıç dönemlerinde Rusya’da sinema izleyicisini eğlendirici, bilimsel çalışma ve toplum adına eğitici araç olarak da görölmüştür. 1896’da Rus Edebiyatının usta kalemi Maksim Gorki Rusya’da ilk kez bir film izlediğinde, sinemayı sessiz bir büyüün griliği içinde hareket eden trenin insanların yaşamına doğru akmaktadır. Bu imgenin aşırı etkisinde kalan Gorki

“hiçbir zaman böylesi yeni bir anlatım formunun bir gün gelip de bir para basma makinesine dönüşeceğini tahmin etmedi. Bilimsel amaçları olan ve en çok da eğitim için kullanılacak bir aygıt olduğunu düşündü” Aktaran Aslanyürek, (Butler, 2005: 11).

Sinema ilk yıllarında eğlence aracı, toplumu eğitme aracı olarak değerlendirilmiş, üretilen filmlerin masrafları düşünüldüğünde sermaye aracına dönüşmesi kaçınılmaz olacaktı. Nitekim 1890’lı yıllarda Amerika eyalet mahkemelerinde alınan kararlar neticesinde sinemanın bir ticari araç olduğunu savunulmuştur. Sinema ilk çıkış yıllarında Amerika’nın Anayasasının Birinci maddesinde yer alan “özgürlükler” kapsamı içine alınmamıştır. 1952 yılında Yüksek Mahkemenin aldığı karar ile sinema özgürlükler kapsamına girerken sanatın yedinci dalı olarak da kabul edilmiştir. “1897 yılında bazı sinema filmlerinin oynatılması önce Maine eyaletinde, daha sonra da başka eyaletlerde çıkartılan yasalarla yasaklandı. Mahkeme kararlarına göre film bir sanat eseri değil, ticaret metasıydı” (Öymen, 2014: 31).

Amerika’da sinema mahkeme kararlarıyla ticari bir meta olarak görülürken Birinci Dünya Savaşı öncesinde Rus sineması vatanseverlik temaları üzerine işlenen filmler üretilir. Askeri sorunlar nedeniyle hızla bir felakete sürüklenince sinema sektörü farklı film türlerine yönelmişlerdir. Türlerine göre polisiye ve pornografi türünde “kaçış” filmleri yapmak zorunda kaldılar. 1917 Devrim sonrasında sinema sanatları devrimi anlatan filmler yapmaya başladılar. Devrim sinemasının en ünlü ve ses getiren filmleri yapıldı. Bu filmler, Sinema malzemesi ve pelikül bulmada karşılaşılan büyük zorluk onları uzun metrajlı yönetici sinemasından vazgeçerek aktüalite filmleri yapmaya itti” (Betton, 1986 :13).

Lev Kuleşov’un kurduğu “Deneysel Laboratuvar”da montaj deneylerini başlatan yönetmenlerdendir. Rus Devrimi’nin ideolojisi doğrultusunda yaptığı filmler 1917 yılında Mühendis Prayt’ın Projesi, 1920’de Kızıl Cephede, 1926 yapımı Yasaya filmleridir. Rus sineması Bolşevik Devrimi’yle birlikte devrim sinemalarına dönüştürülür. Birinci Dünya Savaşı’nın bitişi arkasından 1920’li yılların başında Avrupa ulusal kimlik taşıyan sinemaların meydana gelmesine tanıklık etmeye hazırdır. “Hollywood modellerine karşı seçenekleri temsil”

ulusal sinemalar arasında en etkili olan ise “Sovyet sineması”dır (Wayne, 2012: 219).

Sovyetler Birliği döneminde, çekilen filmler devrimden dolayı toplumsal krizlere yönelik yapılandırılmış filmlerdir. 1917 Ekim Devrimi sonrasında yapılan ve ilk Sovyet karşıtı film olan ‘Kiev’deki Dehşet Günleri’nin yaratıcısı tam olarak bilinmemektedir. “1918’de Kiev’de, Skoropaski’yi savunan Alman yetkililerinin koruması altında gerçekleştirilmiştir. Altyazıları iki dildedir: Almanca ve Fransızca; Bolşevik karşıtı kavgada ulusal düşman bir müttefik haline gelmiştir, Fransızlar oradan pek de uzakta olmayan Odesa’ya asker çıkarmışlardı; bu film aynı şekilde onlara da seslenmektedir” (Ferro, 2002: 42). Ulusal kimlikli sinema yanında ulusal kimliklere karşıt filmler de sinemanın propaganda aracı gücü kullanılarak başlatılmış olduğunu söyleyebiliriz.

Dünyada ses getiren Grev, Potemkin Zırhlısı filmleri Ekim Devrimi’ni içselleştiren imgeler üzerine kurulur. Ulusal kimlik filmleri yapan Rus sineması 1920’li yıllarda sekans çekimleri, kurgu açısından ün kazanmış olsada; “sesli sinemanın doğuşu, ünlü ‘Rus film kurgusu’ kuramını geçersiz kılar” (Feigelson, 2017: 27). Rus sineması, 1920- 1930 arasında kendi kültür devrimiyle ilgili ulusal kimlik yapılandırıcı filmler yapmaya yönelir. O dönemde Rus köylülerinin en büyük eğlenceleri arasında film izlemek gelmektedir. Rus sinemasında her ne kadar ulusal kimlik yapılandırıcı filmler yapılmış olsada; Stalin döneminde metaya dönüştüğü de yadsınamaz, “Kolektif çiftliklere sinema ekipmanları ve projektörler satın almaları için teşvik edilir. 1928-1940 arasında ekipman sayısını dört katına, bu sayede de bilet satışları üç katına tırmanır” (Feigelson, 2017: 28).

3.3 Ekonomik Kriz ve Sinema (1929)

Rus sinemasında üretilen filmler, kültürel yayılma (kültürel propaganda) diğer ülkelere film satışları bu dönemlerde rastlanmaz. Stalin döneminde filmler komünist rejimin yükselişi ve kabul edilmesine yönelik iç pazara, Rus köylüsü ve kentlisine yönelik yapılır. “1933-1942 yılları arasında Sovyet stüdyolarında 308 film gerçekleşmiştir (içlerinden 54 tanesi çocuklar içindi; ayrıca Mark Donskoy’un Gorki Üçlemesi gibi son on yılın bazı en iyi filmleri de buna dahildir) Bu didaktik filmlerin amacı çocukları komünist ideolojiye alıştırmaktı;

böylece kapitalist ülkelerdeki kara tabloyu sergileyerek SSCB’de yürütülen” insan çiftliklerinin “kolhozların” ne kadar önemli olduğunu ispat etme üzerinedir (Feigelson 2017: 29).

Rus sineması, kültürel yayılmacılık adına sinemayı uluslararası piyasada kullanmamış bizzat kendi halkının üzerinde egemenlik kurmak için film üretimi yapar. Bir toplumun ya da milletin nasıl düşüneceğini doğrudan o toplumun kültürel değerleri belirlemez. Öğrenme sinema teknolojisiyle birlikte eğlenceli öğretme merkezi olarak da görülmüştür. Ulusal ya da toplumsal sistem işleticileri, birey, kendi düşüncesini oluşturan kişilikler yaratamaz. Sinema yalnızca bireyin sosyalleşmesinde, “dili jest ve mimikleri, kendi toplumlarına özgü kültürün yorumlama ve davranış şemalarını kullanarak kendilerini üretecekleri çerçeveyi üretebilir ve yeniden-üretebilirler. Hiçbir kurumun öğrenme, sahiplenme, özneleştirme çalışmasını bireylerin yerine gerçekleştiremez” (Gorz, 2011: 16). Hollywood’un sinema endüstrisi ise 1929 Buhranı’ndan en az etkilenen endüstri olmuştur. Birinci Dünya Savaşı’ndan itibaren filmlerini dünyaya kiralama yöntemiyle ihraç etmeye başlayan Hollywood dünya ülkelerinin genelinde gösterime giren filmlerin %65’ini dağıtım pazarına sokuyordu. 1950’li yılların ilk yarısında dünyadaki tüm sinema gelirlerin üçte ikisi ABD’nin sinema endüstrisine giriyordu. Dünyanın bütün ülkelerine ihraç edilen “Hollywood filmlerini 135 milyon yabancı seyrediyordu” (Miller & diğerleri, 2012: 129). Hollywood sineması buhranı döneminde en etkili başarısı ise diğer ülke sinemaları gibi ulusal kimlik yapılandırıcı filmler üretmemesi olduğu da yadsınamaz. Ürettiği filmleri dünyanın hemen hemen tüm ülkelerine ihraç eden Hollywood sineması kendi ulusal kimlik yapılandırması, ideolojisi adına açık ya da kapalı mesajlar ve imgeler içeren filmler yapmış olsa, filmleri ithal eden ülkelerin sinema sektörü yöneticilerinden, siyasi iktidarından tepki alabilirdi.

Hollywood sineması, sinemayı bir nevi Karl Marx’ın “Din halkın afyonudur” düşüncesinin bir dönüşümü ile sinema izleyicinin afyonu olarak kullanılmıştır. Hollywood sinema izleyicilerine sunduğu günlük hayatın sıkıntılarından uzaklaştıran, haz ve doyumunu yaşatan, ekonomik krizi, savaşları işlemeyen, salt bir ideoloji sergilemeyen ve toplumsalın gerçekliğini vurgulamayan eğlendirici filmlerle sağladığı açıktır. “Sinema endüstrilerinin girdiği krizlerden

etkilenmeyen, istenirse çok ucuza mal edilen, dünyanın her yerinde tercih edilen filmlerdir bunlar” Hollywood filmleri, “korku filmleri, popüler kültür ürünlerine ve popüler filmler” üreterek ekonomik krizde etkilenmeyen sinemadır (Abisel, 1995: 116).

Hollywood sinemasının bütün dünya ülkelerindeki farklı kültür ve dilden insanlara zorunlu bir kimlik yapılanması değil, ekonomik krizin getirdiği günlük hayatın zorluklardan kaçışı sağlamasında yatıyordur. Hollywood filmleri ile Amerikan’ın meta üretimlerinin pazarlanması “sessiz satış elemanları” olarak nitelenir. 1927’de, Harvard Üniversitesi’nin İşletme Fakültesi Bölümü öğrencilerine verilen dersler de üretilen filmlerin emtia (meta) satışlarında ne kadar etkili olduğu ders konusu olarak anlatılır. Ticari pazarlama ihraç edilen filmlerin ardından gerçekleşmektedir. Sinema sektörünü finansal olarak besleyen reklam şirketleri, “1930’larda Walter Thompson reklam ajansına Amerikan filmlerinin satılan her bir feet uzunluğundaki parçası dünyada bir yerlerde üretilen malların 1 dolarlık bölümünün satışını yapmaktadır” (Miller & diğerleri, 2012: 136).

1930’lu yıllarda ekonomik krizin etkisiyle işsizlik, maddi sıkıntılar, fahişelik şarkılı eğlenceli olay kurgularıyla temalı filmler üretilir. Ekonomik krizi unutturacak halkı pasifleştirici, afyon verilmiş gibi uyuşturan filmler perdeye yansıtılmaktadır. Üretilen filmler çoğunlukla müzik ve dans sahneleri, film karakterleri herhangi bir olay anında hissettiklerini dışa yansıtma tek yol olarak görünür. Filmlerde “özgürlük, baskıdan sıyrılma, bağımsızlık olanağı olarak kullanılır” (Abisel, 1995: 216). ABD sineması ürettiği dünyanın her bölgesinde baş gösteren ekonomik krizin etkisinde kalan toplumlara yaşadıkları baskıcı yönetimlerin etkilerinden film süresince de olsa sıyrılma fırsatı yaratmaktadır. Dünyanın en büyük ekonomik krizinde hayatın anlamı eğlenmek olmuştur. Her ne kadar eğlence, popüler kültür üzerine filmler yapılmış olsada, Hollywood ucuz film anlayışıyla kendisine önemli kitle oluşturmuş ve orta gelir sınıfı Amerikan toplumunun seyretmeyi arzuladığı dramatik, duygusal içerikli kültür ve toplumsal ahlak bağlamında izleyiciyi tatmin etme üzerine de dayanmaktadır. Hollywood sinemasının, “gücü gibi zayıflığıda, kitlesel pazarın sağlayacağı hasılatı başka bir şey düşünmemesinde yatıyordu. Güç, öncelikle ekonomikti” (Hobsbawn, 2003: 262). 1929 Ekonomik Buhan’ına kadar üç

yıllık süreçte ihraç ettiği filmler ve ülkeler aşağıda yer alan tabloya göre şöyledir:

Çizelge 3.1: 1925-1928 Yılları Arasında Ükelere Göre Gösterime Giren ABD Filmleri Yüzdesi

BÖLGE	1925	1928
İngiltere	95	81
Almanya	60	47
Avustralya	95	86
İskandinavya	85	65
Arjantin	90	90
Kanada	95	95
Fransa	70	63
Japonya	30	22
Brezilya	95	85
Avusturya-Macaristan-	70	59
Çekoslovakya		
İtalya	65	70
İspanya-Portekiz	90	85
Meksika	90	95

Kaynak: Strauss uyarlanmış, 1930: 309, 311.

1929 Ekonomik krizinin film oyuncularını da etkilediği yadsınamaz. Oyuncular kazanç sağlamak için film seçimi yapmazlar ve her türlü filmde rol alırlar. Film seçenler ve rol almayanlar ise sinema dünyasında silinmeye mahkûm olacaktır. Hollywood sinemasında “...işlevini yitirmiş görünen kimlik, irade, iktidar, bilgi, mutluluk, toplumsal uzlaşma, suç, sorumluluk gibi kavramlara ilişkin klişeleri ebedileştirdiğini düşünmektedir. Ancak, ortak karabasanların gösterilmesi, entelektüel ve ahlaki açılardan nasıl boş olduklarının sergilenmesi, onların ortadan kaldırılmasına yetmez” (Abisel,1995: 99).

Sinema izleyicisi için ona açıkça hükümlerde bulunmayan, salt ideoloji imgesi içermeyen filmleri sorgulamadan izleyecektir. Birinci Dünya Savaşı’nda iki büyük sinema Rus ve Alman sineması vardır. Her iki ülke sinemasını kültürel ve sermaye yayılmasını savaş döneminde ve sonrasında sürdüremezler. Hem Rus hem Alman sineması ulusal kimlik üzerine inşa ettiği filmler nedeniyle diğer

Ülkelerin sinema izleyicisine hitap etmezler. Almanya’da dışavurumcu akım Eric Pommer’in etkisinde “Caligarism” kaos ve korkunun hâkim olduğu kara filmler sinemaya girmişti. Dönemin etkisiyle savaş sonrası ve ekonomik kriz nedeniyle dışavurumcu filmlerin izleyici üzerinde etkisini kaybettiği söylenebilir. Bu tarz filmlerin 1930’larda tamamıyla yok olduğunu söylenebilir. Rusya’da ise devrim sineması sonrası “sosyalist gerçekçilik ortaya çıkmıştı ve yirmilerin avangart sineması” son bulmuştur. Alman sinemasında ise Lang’ın yönettiği “Pommer, Metropolis’in neden olduğu parasal yıkımdan sonra UFA’daki” hakimiyetini kaybetmiştir. 1933 yılında Nazi yönetimi iktidara gelmiştir. “Uger ve Richter’in ilk deneylerinin hızı kesilmişti. Buşiel kendi yolunu çizmişti” (Wollen, 2004: 139).

Metropolis filmi yapımcısına para kazandırmamasına rağmen, senaryo bağlamında Caligari’yi takip etmiştir. Caligari’nin bir başarısı da yapıldığı senede Amerika’da gösterime girdiğinde büyük ses getirmiş filmidir. Dönemin şartları baz alındığında, Birinci Dünya Savaşı’nın yenilgisi sonrası Almanya halkta travmatik derece de yoksulluk ve güven yoksunluğu dönemi yaşamaktaydı. Versay Antlaşması’nın imzalanması neticesinde mağlup sayılan Almanya’nın ekonomik ağır tazminat ödemeleri ve yaptırımlar ülkenin ekonomisini 1918 ile 1924 yıllar arasında kaos ve altından kolay kolay kalkılamayacak hiper enflasyona sahip bir dönemin yaşanmasına neden olmuştur. Savaş cephelerinde milyonlarca kayıplar vermiş olan bu halk, aynı zamanda imparatorluğu da kaybetmiştir, Almanya “savaştan sonraki ilk yıl olan 1919’da, 750 bin sivilin açlıktan ölümüne tanık oldu. Güvensizlik, politik istikrarsızlığa ve aynı zamanda Weimar Cumhuriyeti’ne ve komünist bir tehlike olarak görülen hkmetine (1919-33) yönelik bir korkuya dönüştü” (Hayward, 2012: 31).

İngiliz sineması, sinemanın başlangıç döneminde çektiği asilzade filmler ile yayılcı bir endüstri oluşurmaz. Kraliyet ailesinin görüntülerini kayda almakla meşgldr. “Britanya filmleri, aslında “zellikle dar anlamda İngiliz filmleri’ üreten ülke içi endüstri olarak yanlış bir ad olduğunu ve bu filmlerin ‘izleyicilerine 6000 milden daha fazla uzaktaki Hollywood filmlerinden daha yabancı olduğunu” ileri sürmüşlerdir. Aktaran Wayne, “Ryal & Alfred Hitchcock: 171” Ekonomik kriz döneminde 1929’dan II. Dünya Savaşı süreci

1939'a kadar İngiliz filmlerinde yüksek oranda sınıf farklılıkları işlenir, istatistiksel yüzdelik pay kanıtını verir. "1934'te Britanya'daki filmlerin %20'den fazlası sınıf bilinci ya da seçkincilik temasını" içermektedir. İngiliz sineması halka kendi yerini gösterme, halkın içinde kalması istenen sınıflar üzerine temellendirilir. "Filmlerde oynayan karakterlerin başka bir sınıfa aitmiş gibi davrandıkları filmlerin sayısıydı" (Wayne, 2012: 151). İngiliz film şirketi British Pathé, 1933 yapımı "Radio Parade Reel 5" Teknoloji ve statüyü temsil eden filmidir. İngiliz sineması gibi Macar sineması da ilk film çekimlerini asilzadeler üzerine temellendirir. 1896 yılında kral Franz Joseph'in Macaristan'nın kuruluşunun 1000. yıl kutlama katılımları üzerine çekim yapılır, "Macaristan tarihinin ilk filmidir" (Yalur, 2009: 13).

Sessiz sinema döneminde Macar sinemasında beş yüze yakın film yapılmış olsa da bir Alman sineması gibi kendinden söz ettirememiştir. Macar sineması Birinci Dünya Savaşı sonrası Almaya gibi UFA gibi bir şirket kurarak tekelleşme yerine 1920'de bütünüyle özel sektörün sermaye ve teknik becerisine bırakılır. Bir süre sonra ticari filmler çekilerek Hollywood film biçimi benimsenir. 1929 Büyük Buhran'ın Macar sinema adına düşüş yaşandığı bir dönemdir. Buhranın etkisiyle az film yapılması yanı sıra Macar sineması diğer ülkelerin sinema salonlarında gösterime giremeyecektir. 1930'lu yıllarda ise "Istvan Szekely'nin 1931 yılı yapımı film Hyppolit a Lakâj (Kâhya Hyppolit), Pal Fejos'un 1932 tarihli "Tavaszi Zapor" (İlkbahar Sağanağı), Bela Gaal'un Meseauto (Düş Arabası, 1934) filmleri olmak üzere" toplumsal ve politik olmasının yanında mizahi sorunsalı içeren dönemin nadir filmleri yaparlar (Yalur, 2009: 17). Macar sineması dönemi itibari ile Stalin Rusya'sında gösterime girebilmiştir.

Rusya'da ise Büyük Buhran'nın öncesi ve sonrası olan 1928 ile 1931 yılları arasında Im Hwa, Gim Yuyeong ve Gang Ho gibi KAPF üyeleri aralarında Wandering (1928), Imbecile Street (1929) ve The Underground Village (1931) yapımı, (1914-1917 arasında Rus köyü hikayesidir) filmlerinin de olduğu beş "eğilim" filmini üretmişlerdir. Rus sinemasında film prodüksiyonlarını finanse edebilmek için KAPF 1927 yılında "Dongyang Stoke Company" adlı yabancı olan film dağıtım şirketi ve ajansı kurmuştur. Bir sinema filmi ne kadar iyi çekilmiş olursa olsun dağıtıma giremiyor ise ve gösterime alınmıyor ise

yapılması anlamsız olacaktır. Bunu fark eden KAPF 1928 yılında sosyalizmin gerçekçi çizgisi ile bütünleşen film yaptırma öngörüsü ve hedefiyle “Seoul Kino adlı yeni bir film şirketi” daha kazandırır Rus sinemasına. Rus sineması ve Kore sinemasının ortak yapımı filmlerdir. Fakat yapılan filmlerin birçoğu ekonomik olanaksızlıkları bir araya getiren baskıcı hükümetinin sansür politikaları nedeniyle yarım kalmış, bitirilememiştir. En önemlisi dönemin şartlarında Rus sineması izleyicide karşılık bulamamıştır. “Kitlelerin sosyo-politikleşmesini desteklemeye yönelik güçlü motivasyonun, izleyicileri tek yönlü iletişimin pasif alıcıları olarak bırakmış görünmesidir” (Wayne, 2012: 188).

Ekim Devrimi’nin baş aktörü W. Lenin’in ölümü Troçki’nin yükselişi Sovyet sanatında “hoşgörü politikası 1925’in ortasında Politbüro” üyeleri tarafından onay alıyordur. 1928 sonrasında edebiyat ve sanat ürünlerine karşı hoşgörüsüzlük politikası ortaya çıkar. Bu gelişme ise Stalin ve Bukharin’e ait grupların arasındaki anlaşmazlıklarının ilk belirtileri ardından yaşanır. Rusya’nın tanrısı olmayı hedefleyen Troçki’nin Rusya’dan sürgün edilmesinden ardından ortaya çıkar. “Stalinist fraksiyonun egemenliği Devrim’in bir önceki on yılın kültürel meyvelerini yok edecek olan yabancı düşmanı bir milliyetçilikle” birlikte ele geçirildiğini göstermiştir. Yönetim değişimleri Rus sineması üzerindeki etkisi, özellikle sinemanın “Eğitim Komiserliği’nin alanından birinci Beş Yıllık Planı denetlemekten sorumlu Ulusal Ekonomi Yüksek Konseyi’nin alanına geçmesi sonucu Sovkino’nun yerini yeni sinema endüstrisi birliği Soyuzkino’nun almasıyla” başlar. Stalin iktidarı öncesinde deneysel filmler yapılıyordu. Rus sineması Hollywood sinemasının dünya sinemasında özellikle dağıtım ve gösterimde yüksek gelirler elde etmesi Rus sinemasını da Hollywood vari, “ayna imgesine benzeyen Sosyalist Gerçekçilik bayrağı altında stilistik bir benzerlik içinde çöktü: bir örnek karakterler, mutlu sonların olduğu formüle dayalı olay örgüleri, doğalcı görüntüleme ve devamlılık kurgusu, tartışmalı konulardan kaçınma, Victoryen cinsel değerler kuralı, kısacası halkın hazzının en düşük ortak paydasına hitap eden bir kitle-kültürü ürünü” olarak görülür (Wayne, 2012: 230).

Fransız sineması Büyük Buhran döneminde film şirketi Pathé Baby’ye sahip çıktı. Pathé’nin film yapım politikası, daha büyük olan Fransız şirketleri tarafından da uygulanır. 1921 yılında 150 büyük film yapılırken, 1929’un ağır

ekonomik şartları altında yapılan film sayısı 52 düşer. Bir dönem ihraç edilen filmlerin ticaret payının %80'ini elinde bulunduran Fransa, birkaç yıl içinde film ihracatında neredeyse sıfır paya düşürülmüştür. “1920 ile 1925 arasında, yaptıkları filmlerle sanat değeri gösteren beş altı filmci vardı. Abel Gance, Germaine Dulac, Herbiere bu arada kendilerini hissettirmeğe başlamışlardı” (Güvemli, 1960: 84). Sesli film dönemine geçiş yapan Amerikan sineması 1929 Büyük Buhran'da Hollywood filmleri için 200 milyon dolar yatırım yapmışlardır. 1933'lerde ise bu rakam 120 milyon dolara kadar düşmüştür. Buhrandan önce sessiz sinema dönemi içinde bir yıl içinde çekilen film sayısı 900 ile 1000 arasındadır. Büyük Burhan'ının Hollywood'da yapılan film sayısında gerileme olmuş, yapılan film sayısı 500 ile 600 kadar düşerek, film üretiminde %50'lik daralma olmuştur. Sinema sektörü finansman sıkıntısı nedeniyle yapımı düşük maliyetli ucuz film yapımları başlar. Ucuz filmlerin konusu dans müzikal olurken, ikame bağlamında film endüstrisinin üreteceği kaliteli yapımları da ön plana çıkarmalarını kolaylaştırdığını söyleyebiliriz. Ucuz filmler “sermaye kolayca dönmesi planlanırken, iyi kalitede yapılmış filmler de izleyicilerin ilgisini toplamak için imdada yetişecektir” (Güvemli, 1960: 116).

Büyük Buhran dönemi film kaliteleri ve film üretimi sayısal olarak düşüş yaşamıştır. İkinci Dünya Savaşı başlamadan önce Amerikan sineması film türlerini de keşfetmiştir. Komedi, dans ve müzikal filmlerdir. İlk olarak komedi tiplmesi ‘Şen Dul’ film serisiyle “Lubitsch” başlatır. Seri filmin diyalogları ise kinayeli, günlük hayatın eğlendirici olayları, lüks ve şaşanın gösteri dünyası film serileri Amerika'dan daha çok Avrupa ülkelerindeki izleyiciler ilgi gösterirler “Lubitsch, kendi açtığı çıgın gereği gibi işletebilmek üzere birbiri ardına filmler” üretir (Güvenli, 1960: 131). Ulusal kimlik için otoriter film üreten Avrupa sineması eğlence filmlerine karşı koyamaz.

3.4 İkinci Dünya Savaşı (1933-1945)

II. Dünya Savaşı sürecine giden dünyada sinema 1933'lerden itibaren en totaliter dönemini yaşamaya maruz kalmıştır. Orta sınıf için üretilen eğlence filmleri yerini propaganda filmlerine bırakır. İtalya'da Benito Mussolini'nin iktidarı faşizmi, Almanya'da Adolf Hitler'in Nazi Partisi'nin iktidara gelişi ve Rusya'da Josef Stalin'in iktidara gelir gelmez; milliyetçi ulus kimlikli

propaganda filmlerinin yapılış sürecini hızlandırırlar. Sinema sektörü Avrupa devletlerinin ve Rusya'nın sesli ideolojik aygıtlarına dönüşmüştür. 1930'lu yıllar Fransız sineması Afrika ülkelerinin halkını (sömürgelerini) pasifleştirme üzerine propaganda filmleri yapar. İngiltere'de ise bu süreçte Winston Churchill hükümeti iktidardadır. Dönemin İngiliz yapımı filmleri incelendiğinde, İngiltere propaganda filmleri Churchill iktidarı üzerinden yapılandırılmaz. Buna en büyük etken ise, I. Dünya Savaşı'nda yıkılmadan ayakta kalan krallık yönetiminden kaynaklı olabilir.

1930'ların başında Rusya'da çeşitlendirilmiş bol görselli çevriler ile propaganda dergileri inşa edilecek olan S.S.C.B.'yi sempatik gösterme çalışmalarının başlatıldığı dönemdir. Uluslararası alanda 1929 Ekonomik krizinin ardından Sovyetler ekonomisi ve sineması kendi içine kapanma dönemini başlatır. 1929 ile 1934 arası Rus sinemasının tasfiye etme sürecidir de aynı zamanda. "Stalin 'tek ülkede sosyalizm' teorisini uygulamaya koymuştur." Ekonomik kriz döneminde ve sonrasında Rusya'nın sinema salonlarında yabancı (ithal) yapım filmler yavaş yavaş izini kaybeder. 1924'te Lenin'in ölümünden sonra iktidar mücadelesinde etkili olan Politbüro sansürleri etkisini sinema gösterimi üzerinde göstermeden önce 1925'te gösterime giren ithal filmlerin "%72'si...Amerikan yapımıdır" Politbüro'nun artan baskısını sonucu ithal filmler "1927'de...%48'e" düşer. Nitekim Stalin iktidarı döneminde 1936'da ise sadece üç yabancı film sinema salonlarında gösterime girebilmiştir. Bu filmler "Petka" (bir Macar filmi), Rene Clair'in 1930 yapımı "Paris'in Damları Altında" sinema sesli filme kavuşmuş olsa da sessiz film formatında filmidir. Bir de Michael Curtiz'in 1932 yapımı "Marvin Blake'in İhaneti" filmleri Rus sinema salonlarında gösterime girebilmiştir (Feigelson, 2017: 85). Marvin Blake'nin İhaneti filmini önemli kılan İngiliz eleştirisi bir filmidir. Ve aynı zamanda yönetmen Curtiz'in Macar asıllı bir yönetmen olmasıdır. Churchill eleştirisi bariz açıktır.

İkinci Dünya Savaşı sırasında, Avrupa ve Rusya propaganda filmleri üretirken, Hollywood'da Walt Disney'in yükseliş dönemi başlamıştır. Alman Sineması propaganda üzerinde yükseliş gösterir. Gobbels'in propaganda tekniklerini uygulamak yönetmenlerin maharetli kameralarına bırakılmıştır. Propagandayı bir silah gibi faydalanmamış olsalar Nazi'ler başarı kazanamazdı. Propaganda

hizmet ettiği sistem adına kitlelerde davranış değişiklikleri oluşturabildiği sürece etkili olabilir. Propaganda kelime anlamıyla Latince'den alır. Anlamı yayılmaktır. Bir propagandanın yani yayılmanın kitleye ve yine o kitleden arzu edilen şeyleri yapılması konusunda kitlenin kendi arzusu gibi istek duyacak hale getirilmesidir. Özünde yayılma olan propaganda, “etkisinin artmasında kitle toplumunun gelişimine, yepyeni tekniklerin doğuşuna büyük pay ayırmak gerekir. Kısacası teknolojik gelişimle iç içedir propaganda” (Gerçek Sinema Dergisi, 1973 s-2: 6). Sinemanın propaganda silahı olarak kullanılması yaratılan arzuların kitlenin arzusu, talebi olarak sunulması teknolojik yenilikler ile daha yayılabilir hale getirilmesi gerekir.

1949'da Dünya Film Pazarı İstatistikleri

Çizelge 3.2: 1949 Dünya Film Pazarı İstatistikleri

Bölge	ABD'nin Pazar Payı (%)
Avrupa	56
Güney Amerika	64
Meksika ve Orta Amerika	75
Afrika	62
Pasifik	75
Ortadoğu	52
Uzakdoğu	47

Kaynak: (Miller & Diğerleri, 2012: 46).

1949 film pazarı verilerine göre Rusya'nın hakimiyet alanında olan bölgelere ABD filmlerinin giremediğini söyleyebiliriz. ABD'de ise sinema salonlarının azalışı dikkat çeker özellikle bu dönemde, “1948-1954 yılları arasında 3.000'den fazla sinema salonunun kapandığı” sinema sektöründe durgunluğın yaşandığı yıllardır (Tzioumakis, 2015: 201). Hollywood sineması 1950'den sonra Soğuk Savaş Dönemi'nde televizyonların yayın hayatının başlaması sinema sektörünü Tv filmleri yapmaya yönlendirir, sinema salonları yerine izleyici kitlesi artık evlerinde film izlemeyi tercih ettiği dönem başlamıştır.

3.5 Kriz- Sinema İlişkisi

Dünyaya egemen ideolojiklerin temel öznellikleri kriz dönemlerin de toplumların ve/ya ülkelerin içinde oldukları kritik olayları mit-sel anlatım tekniğiyle kullanmış olmalarıdır. Kültürel, sosyolojik, ekonomik, siyasal ve gerçekte olan durumları da aynı zamanda değiştirilemez bir olgu gibi göstermek, izleyicinin bunu fark etmeden bilinçaltında onay verdirmesi, güncel yaşam modeline yerleştirilmiştir. Gelişen ve aynı zamanda daralan bir dünyada endüstriyel üretim ilişkileri karşısında sinema izleyicisi süreklilik arz eden bir dolaylı ve dolaysız imgeler dolu dünyada egemen olan burjuvazinin kurşun askerlerine dönüştürülür. Sinema her ne kadar başlangıçta ulusal ve/ya eğlence sektörü olarak görülmüş olsada, 20. Yüzyılın ikinci yarısında soğuk savaşın etkisinde tehdit unsuru görülen toplumları ehlileştirme, pasifleştirme ve imgelerin göstergeleri vasıtasıyla elektronik uysallaştırma yolunu tercih etmiştir. “Bir ülkenin filmleri iki nedenle diğer sanatsal araçlardan daha doğrudan bir şekilde o ülkenin zihniyetini yansıtır: Birincisi, filmler asla bireyin ürünü değildir (...) İkincisi, filmler anonim bir kitleye hitap eder ve çekici gelir...filmlerin...film motiflerinin- varolan kitlesel arzuları tatmin etmesi beklenir” (Krauser, 2011: 5).

Sinema ile kriz ilişkisi propaganda niteliğinde gelişir. Bu haber türü ya da sinema türünde açıkça ifade edilmeyenin gösterisi biçiminde gerçekleşir. Sinemanın kriz ilişkisinde propaganda türleri farklılıklar içinde işlenir. Çünkü her ulusun varoluş kültürü, siyaset ideolojisi, geçirdiği devrimler ve tarihi kriz noktalarında kullandıkları propaganda tekniklerini belirler. Almanlar adına bu olgu “şeytan taşlama” ayini biçiminde gerçekleşir. İngiliz sineması ve Rusya sineması için bu durum “moral” verme biçiminde ya da “güven” verme biçiminde gerçekleşir (Ferro, 1995: 103). Amerikan sinemasında 1929 ile 1932 yılları arasında etkin olarak kriz film senaryolarını besleyecek özellikte olsada, 1917 ve 1940 yılları arasında etkin olarak Amerika sinemasında poülist yaklaşımlar nedeniyle açıktan eleştirel faaliyet göstermez. “Chaplin” ve “Marx Brothers”de komedi biçiminde üretilir. “Preston Stourges”in ve Frank Capra’nın filmleri sistem yüceltici olarak işlev görmüştür. Capra’nın 1939 yapımı “Bay Smiht Senatoda” filmi Roosevelt’in sinemanın etkisinden yararlanmak için Capra’ya başvurmuştur (Ferro, 1995: 198-199).

Sinema filmleri açık eleştiride bulunmaz. 1939 yapımı Oz Büyücüsü filmi ise 1890'da yaşanmış çiftçilerin borçlarını konu edinir. 1929 ekonomik krizi sonrası sinemaya yansıtılan filmde alt-metin olarak izleyiciye önceki gibi yine geçecek duygusu aşılar. Amerikan sineması doğuş sürecinde Griffith'in yumşatılmış ideoloji filmi "Hoşgörüsüzlük" inanç bağlamında bir hoşgörü sunduğu düşünülür. Amerikan sineması içsavaşa yönelik kuzeyli ya da tersine güneyli ideolojik filmler üretir. 1903 yapımı Tom Amca'nın Kulübesi" içsavaşı konu alan filmidir. 1911 yapımı "In old Kentucky" filmi Başkan Lincoln'un suikastini konu alır. 1915 yapımı "The Crowad" filmi iç çatışmalara yönelik üretilmiş filmidir. Birinci Dünya Savaşı sürecinde işlenen iç çatışmaya yönelik ideolojik filmlere, savaş sonrası rastlanmamaktadır (Ferro, 1995: 195-196). İkinci Dünya Savaşı sürecinde üretilen 1939 yapımı "Ninoşka" (Gülmeyen Kadın) filmi, 1942 yapımı "To Be Or Not To Be" filmi ideolojik bağlamda tarihi kendilerine yontmayı başaran filmlerdir. Yönetmen Cecil B. De Mille'nin 1956 yapımı "On Emir" filmi "Yahudilerin kurtuluşunu" kutsar- över. 1959 yapımı "Ben Hur" ile 1951 yapımı "Qua Vadis" adlı filmler Hristiyanlığın doğuşu üzerine ideoloji taşırlar (Ferro, 1995: 198).

Soğuk Savaş Döneminde Amerika tarih boyunca ekonomik-ideolojik olarak gerçek rakibi Rusya'ya karşı değil Çin Cumhuriyeti'ne karşı strateji kriz filmleri üretir. 1950'lerde sadece

Kore Savaşı'nda karşı tarafta yer alarak ihtilaf devlet olan Amerika ve Çin tarihlerinde devlet tarihlerinde hiç savaşmamışlardır. "Pekin'de Elli Beş Gün" filmi 1905'lerde ortaya çıkan Pekin'de kalmış Batılıların kurtarılmasını konu alır. Film genel anlamda her ne kadar askeri stratejik film olarak yapılmış gibi algılsada, 1900'lerin başında üretilen Amerikan filmlerinin Çin'e ihracatı da yine 1905'lerden sonra sona ermektedir. Georgo Lucas'ın senaryosunu yazdığı, Steven Spielberg'in yönettiği 1981 yapımı "İndiana Jones" filmi Nazi figürleri kullanır. Almanya'nın 1933-45 dönemini yargılatır ve tazeletir hafızalarda. Yıl 1937'dir. Arkeolog Dr. İndiana Jones, 10 Emir'in sırrını çözecektir. "Ark of The Conenant"ı bulmak için yola çıkar. Nazi Almanyası'nı yöneten Hitler'de bu Ark'ın peşindedir. Ben Alffeck'in başrolünü oynadığı 2001 yılı yapımı Pear Harbor Baskını konu alan Pear Harbor filmi geçmişe yönelik Amerikan'ın krizlerini konu alan filmidir. Filmin genel argümanı her ne kadar açıkça

imgelenmese de Hıristiyan dünyası için önemli olan Atlas Dağı'ndaki Süleyman'ın hazinesidir.

3.6 Hollywood Sineması

1950'ler artık televizyon teknolojisinin gelişmesiyle birlikte sinema salonlarında izlenen filmlerden ziyade izleyiciyi Tv'ler için yapılmış filmlere yöneltmiştir. “1954 kadar ileri bir tarihte bile ABD sinemasının yaklaşık %70'i, hızla azalan izleyicisini çekebilmek için ümitsiz bir çabayla çifte biletli gösterim” yapmıştır (Tzioumakis, 2015: 199). Amerika, Hollywood filmlerinde krizlere yönelik ve ulusal savunma strateji filmin ilk örneğini 1960 sonrasında verir. Amerika kriz dönemlerinde filmlerini komedi- drama biçiminde de yansıtır. Hollywood sinemasında kriz filmleri 1950'ler sonrası strateji biçiminde yansıtılır. Hollywood anlayışına göre sinema bir kriz halini değil “savaşları” ve dönemsel bağlamda stratejik olarak sıkıntılı olduğu süreçleri sinema ile tekrar üretilen filmler ile sağlamayı amaçlamıştır. Vietnam Savaşı sürecinde, savaşla ilgili film üretmez. Savaş sonrası dünya kamuoyunda arınma filmleri üretir. Yine farklı biçimde Irak için ve Afganistan ile yaptığı filmlerde ağırlıklı olarak terör ile militarizm işler. Küresel çevre “kriziyle” birlikte 21. Yüzyılda toplumsal cinsiyet- ırk, sınıf üzerine, cinsel sorunlar ve din üzerine olan filmleri ise “sıcaklığı sıcaklığına” üretir (Kellner, 2013: 12-13).

Hollywood sineması Soğuk Savaş Döneminde yaptığı filmler ile stratejik filmlere, kriz sonrası ve kriz öncesi olarak ikiye ayrılan filmler üretmişlerdir. Hollywood'un ürettiği filmler aynı zamanda Amerika'nın rüyalar ülkesi olarak gösterilmesi de ayrı bir kriz konusudur. Mihail Gorbaçov'un Doğu Bloku adına açılım başlatması ABD'nin Vietnam'da aldığı yenilgiden sonra seri olarak yapılan James Bond filmleri, Rock I-II-III-IV film serileri Sovyetlere karşı üretilen ulusal savunma filmlerine örnek olarak verilebilir. Sovyetler Birliği'nin S.S.C.B'nin 'Demir Duvar'ın parçalanma sürecini 1988 yapımı “Çelik Duvar” filminde işlenmiştir.

“Asla Teslim Olmak Yok” filmi tamda Rus karşıtı filmidir. Jean Claude Van Damme'nin başrolde oynadığı (İvan) kötü bir Sovyet savaçısını oynadığı Bağımsızlık Günü bölümünde çembere girer ve bağımsızlık için savaşır. “Asla Teslim Olmak Yok” 1986'nın düşük bütçeli dövüş sanatları filmidir. Kurt

McKinney'i, babasının isteklerine rağmen karate öğrenmeye devam eden genç bir adam olan Jason Stillwell olarak görüyor. Jason, sadece bir genç olmanın iniş ve çıkışlarını yönlendirmekle kalmaz, aynı zamanda babasını dojo işinden uzaklaştırmak için kullanılan kaslı West Coast gangsterlerine karşı meydan okumaya hazırlayan Bruce Lee ile tanışır. Filmde ana tema olarak gösterilen mafya, Los Angeles'da karate salonlarını ele geçirmeye çalışmaktadır. Bruce Lee hayranı olan Amerikalı Jason ise turnuvada mafyanın adamı olan Rus karateci İvan'ı yenerek turnuvayı kazanır. Film de imge olarak Amerika'nın çok sevdiği bir aktörün Rus dövüşçüsünü canlandırması, Rusya'ya verilmiş cevap niteliğindedir. Rus- Amerikan ilişkilerinde adam satın almaya gönderidir. Ayrıca, dövüş ringinin çevresindeki ipleri Demir Perde Rusya'nın coğrafyası olarak baktığımızda film Rusya'nın parçalanış sürecine işaret eder. Çünkü ringe giren üç rakibini yenen İvan'ın rakipleri, Afganistan, Pakistan ve Kore olduğunu düşünebiliriz. Filmde kullanılan bayraklar açık ideolojik propaganda imge gönderisidir.

Bir diğer kriz temalı Hollywood filmi ise 2002 yapımı "En Büyük Korku"dur. Filmin ana teması Türkiye ve Yunanistan'ın iş birliği içinde olduğu Ortadoğu'ya barış sağlayacak anlaşmayı sağladıkları anda "Filistinli militanlar İsrail'e saldırı düzenlerler ve barışı tehlikeye atarlar" (Valantin, 2006: 147). Barışı isteyen Amerikalılar ve İsrail olarak yansıtılır. Barışı bozan ve sürekli çatışma savaş isteyenler ise Filistinliler'dir. En Büyük Korku filmi Demokrat Parti'nin Başkanı Bill Clinton'ın son döneminde çekilmiş bir filmidir. George W. Bush'un Başkanlık ve Dışişleri Bakanı Dick Cheney yönetimi döneminde Akademi Ödülü de kazanan filmler 2005 yapımı Crash (Çarpışma), 2006 yapımı The Departed (Köstebek) ile 2007 yapımı No Country for Old Men (İhtiyarlara Yer Yok) geçmişe yönelik "endişe dolu bir dönemi, olayların çığrından çıktığı, şiddetin kol gezdiği ve sosyo-ekonomik güvensizliğin ve krizlerin yoğunlaştığı bir dönemi yansıtır" (Kellner, 2013: 27). "Crash", ırk ve cinsiyetçi film imgesiyle yapılmış film gibi görüntüsü çizer. Fakat filmin devletler ilişkisinden bakıldığında Amerika karşısında yine Amerika korur algısı yaratılmıştır. "İhtiyarlara Yer Yok" filmi ise görünürde

Wietnam gazisi olan Texaslı uyuşturucu mafyası ile tanışmasını ve arkası sıra işlenen cinayetleri konu edinir. Kriz imgesi bu filmde Güney Amerika

lkelerine ve Uzakdoğuya yönelik gönderiler vardır. “Köstebek” filmi de yine su örgütüne karşı üretilmiş filmdir. Amerika’nın uluslararası ilişkilerde en iyi algı yönetimi filmlerinde su örgütleriyle mücadelesidir. Toplumsal yaşamda devlet otoritesinin olmadığı yerde anarşı ya da suç rgt mafyalar vardır. Amerika’nın olmadığı ülkelerde su varsa oraya adalet gitmeli temalı filmler, devletleri ve Ortadoğu veya Rusya’ya yönelik suçlu devlet imgesini su örgütleri türü filmler ile yapılandırır.

Bush ve Cheney dönemi filmler vahşilik üzerine kurgulanan şiddeti ülke çıkarları için olduğu sürece savunan filmler yapılır. 2008 yapımı Rambo IV Orta ağ haçlı zihniyetinin militarize ederek beyazperdeye çizgi roman olarak aktarır. 1988 yapımı Rambo III’de uysal ve yumuşak karakterli bunun karşısında da görevini tamamlama karakterini de taşıyan, istenilenleri yerine getiren “lm makinesi” John Rambo, Soğuk Savaş döneminin bitişindeki savaşta Afgan mücahitlerin yanında yer alır. Demir Perde Sovyetler Birliği dağılmak üzere olsa da, Rambo karakteri kendini sonunda yanlış tarafta bulmuş olur, çünkü Afgan mücahitler El-Kaide ile Taliban tarikatını oluşturan gler haline gelmiştir. “Sylvester Stallone (Rambo IV’u yazmış, onun prodktrlğn üstlenmiş ve filmde oynamıştır) bu sefer ‘doğru taraf’ta olduğundan emin olmak için araştırma yapmış, Sol-diers of Fortune dergisine ve BM’ye insan haklarının en fazla hangi ülkede çiğnendiğini sormuş ve Myanmar’da (eski Burma, Stallone’nin filmde şer yuvası olarak kullanmayı seçtiği yer) fikir birliğine varılmıştır” (Kellner, 2013: 56).

Hollywood sineması genel anlamda uluslararası kriz konularına eğilim göstermiştir. zgrlk ya da demokrasi adına savaş ilan edeceği ülkelere yönelik önce filmi yaptırır. Sonra tüm dünya ülkelerinde gösterime girdirir. Yapılacak saldırıyı kanıksayan izleyici bir bakıma da uluslararası kamuoyu yapılacak saldırıları önceden haber almış olur. Yapılacak saldırıları uluslararası kamuoyunda krize dönüştürmeden Amerika yönetimi kurtarıcı rolü propagandasını Soğuk Savaş döneminde itibaren filmler aracılığıyla üretir. Ftris bir film türü olan “Shoutland Tales” ise nc Dünya Savaşı’nın başlatılması üzerine işlenmiştir (Kellner, 2013: 246).

3.7 Alman Sineması

Alman sineması, Birinci Dünya Savaşı başlaması sonucunda Alman sinema sektörü gelişmektedir. Bu dönemde uygulanan yabancı film ithalatı Alman yapım şirketlerine yerli film üretimini artırma şansı vermiştir. Savaştan hemen sonra en önemli etkisini, müttefik devletlerin, itilaf devletlerine karşı koyduğu ekonomik savaş boykotunu aşarak New York ve Londra gibi müttefik devletlerin büyük kentlerinin sinema salonlarında gösterime giren filmlere izleyicilerin verdikleri tepkiler “hayret ve hayranlık”tır. Savaşın getirdiği milletleri boykot krizi ve ekonomik kriz sinema sektöründe kendini ilk olarak Alman sinemasına uygulanan boykottur. Diğer açıdan sanatın ve kültürün de bir krizidir boykot. Alman sinemacılar disiplinli çalışmaları ve teknik açıdan kamera kullanımının da ve sahne aydınlatmasında diğer ülke sinemalarıyla arasındaki farkı açması ve filmlerde kullandıkları sıra dışı büyüleyici ve korkutucu dekorlar ile de ilgi çeker. Dışavurumcu akımın soyut dünyayı anlatımı “kaderi, ölümü, suçu ve ‘ben’in derinliklerini” ele alırlar. 1920’ler Alman sineması kendisinden en çok söz ettirdiği ve diğer ülke sinemacılarında, sinema perdesine yansımayan insan duyguları, toplumsal ilişkileri ele alma yönünden örnek alındığı yadsınamaz (Abisel, 2003: 151-152).

Savaşın ve ekonomik krizin getirdiği sanata karşı devlet tabusu kırılmış olur. Dışavurumcu akım Alman edebiyatı en parlak olduğu yıllar 1920-1923 yılları arasındır. Alman sineması, sadece dışavurumcu akımdan beslenmemiş aynı zamanda Alman edebiyatından ve Alman Efsanesi Siegfried’ten de beslenmiştir. Dönemin Alman yönetmenleri gibi ünlü yönetmen Fritz Lang, hem kendisi hem diğer yönetmenler için dile getirdiği acı gerçek, “Nazilerin iktidara gelişine dek, bir uyurgezer gibi görüntülerin” içerikleri için koştukları fakat bu üretilen filmlerin izleyicide oluşturacak “politik etkilerini dikkate” almadıklarıdır (Abisel, 2003: 153-154). Dışavurumcu yönetmenler noir filmlerde (kara) imgeleri gölgeler ile desenleyerek, izleyicinin iç dünyasına dokunan görsel duygu dokunması şeklinde büyük yoğun gönderilerin etkisi altında bırakırlar.

Ekonomik ve toplumsal çöküş döneminde topluma ileriki yıllarda nasıl bir etki yaratacağını üzerine düşünülmemiştir. Daha fazla izlenme daha fazla izleyicinin

izlemesi adına sinema sanatının toplumsalın iktidar faşizminin kriz arzularının köklerinin atıldığı yapımlar olarak tarihe geçmişlerdir. Sinemanın göstergeler yani imge ve ideolojiler ürettiğini önyargısız kabul edecek olursak, sinemada kadraja giren görüntülere bilinçli veya bilinçsiz müdahale olması kaçınılmazdır. Her düşünce kendi geçmişini üretir. Edebiyatta olduğu kadar sinemada da gösterge geçmişi gizleyen ya da öyle ya da böyle geleceği betimleyen bir üründür. Kameranın gerçekte yakaladığı şey egemen ideolojinin ‘doğal’ dünyasıdır (Sinemasal Yazılar, 2008: 289). Sessiz Alman sinema dönemi, Fransızların Dışavurumculuk ve Sürrealizm akımından da etkilenmiştir. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra ve 1929 Ekonomik Kriz dönemlerini kapsayan süreçte, toplumsal kaos (kriz), kimlik krizi, psikolojik kriz, ekonomik kriz, kültür krizi imge ve ideolojik göstergelerle sunulduğu dönemdir.

Fritz Lang’ın son bölümüne müdahil olduğu Carl Mayer’in senaryosunu yazdığı 1920’de izleyiciyle buluşan Dr. Caligari önemli filmidir. Dr Caligari gösterime girdiğinde Amerika’da da büyük ilgi görmüştür. Barış döneminde ve sessiz filmin son dönemlerinde Alman sineması maddi yönden kriz yaşar. Büyük savaş sonrası barış, Alman toplumunun ve ekonomisinin çöküşü gibi sineması için de çöküş dönemini yansıtır. Birinci Dünya Savaşı’ndan bir yıl önce film şirketleri sayısal verisi, 1913’te 28 iken bu sayı 1919’da 245’e yükselir. Bu dönemde sinema salonları kurulur ve lüks hale getirilir. Savaş dönemi Alman sineması için ekonomik olarak büyük kar elde etme dönemidir. Alman toplumunun orta sınıfı sinemaya daha fazla dikkat etmeye başladığı dönemdir. Film şirketlerinin her ne kadar sayısal artışı yükseliş göstermiş olsa da savaşın verdiği ekonomik çöküntü Alman ekonomisinin, sanayisinin kısa vade de toparlanmasına izin de vermez. 1920’li yıllar da Alman film şirketleri uluslararası şirket anlaşmalarını sağlamıştır. Alman sinemasının doğumunun temsil şirketi olan UFA ekonomik sıkıntıya düşmüştür. UFA’nın Paramount ve Metro şirketiyle anlaşma yaparak 17 milyon dolar karşılığında, UFA’nın en güçlü aktörlerini Hollywood’a kiralamak zorunda kalır. UFA, Amerikan kontrolünü kabul etmiştir. 1928’de yeniden teşkilâtlanan UFA idare meclisine ağır Alman sanayi temsil etmek üzere Fritz Thyssen girdirmiştir. Thyssen, şirketin yönetimini Hugenberg’e teslim eder, Hugenberg ise 1933’te Hitler’i iktidara getirmiştir.

Alman devleti, milliyetçi politika güden ve teknolojik yenilikleri radyo olsun, basın olsun, iletişim araçlarını kontrol altında tutuyordu. Çoğunluğu Amerikalı olan adamlar aracılığıyla UFA film şirketi. “Askeri operetler, milliyetçi filmler” üretmeye ağırlık verir. 1925’ten önceki başarılı yönetmenlerden ise sadece Fritz Lang kalmıştı, UFA’da. Lang’ın yaptığı son sessiz filmleri Metropolis kadar ses getirmemiştir. Alman sinemasının uğradığı kayıplar arasında sadece yönetmen ve oyuncular yoktu. 1925 yılından sonra yapılan filmler ile, “gerçekçi bir Alman okulu”nun kurulması kaçınılmaz olmasına karşın, “Hugenberg’le Hollywood’un tesiri, bu teşebbüsü daha doğuşunda yok etti” (Güvemli, 1960: 117). Siegfried Kracauer’e göre ise sessiz sinema döneminde Alman filmleri, imge ve ideolojik olarak Hitler’in iktidara gelişini öngören ve Nazizme yol açan antidemokratik ve pasif tavırların oluşmasında halkı ve izleyiciyi teşvik ettiğini belirtir.

Nazilerin iktidarı sonrası Alman sinemasının politikleşmesi ve ulusal bir kimlik yapılanması güden Nazi iktidarının politik olayları yüceltmesi bunu da devlet kurumları ya da organları tarafından desteklenen bir finansman desteği ile politik yücelikleri, politik sorunları, belirlenmiş kişilikler ve topluluklar üzerinden belirli çerçeveler içinde ideolojik imgelerin açıkça kullanıldığı propaganda filmleri olarak tanımlayabiliriz. Alman sinemasında politik olaylar belirlenmiş bir kesim tarafından seçilirken, edebiyat, ekonomik şartlar, kültürel mitlerden de faydalanır. Nazi sinemasında yapılan filmlerin önemi yapılan konulardan bağımsız olarak tercih edilen kurgusu yanında, aktarılış biçimi, dili, kullanılan müzik, mekân tercihi, oyuncular da önem taşır. Siyasetin ilgisini çeken sinema muktedir olmak isteyen iktidarların kullandığı ideolojiyi propaganda yoluyla yaymak ellerinde yumuşak güç silahı olmuştur, “doğrudan veya dolaylı olarak perdeye aktarılan filmlerle, sanatın estetik ve yaratıcılık unsurları da kullanılarak egemen ideoloji yeniden üretime sokulur, izleyiciler tarafından alımlanması sağlanır. Sinemanın ideolojik biçimlenmesindeki çıkış noktası propaganda olgusudur” (Kolektif Sekans, 2011: 51).

Adolf Hitler’in sağ kolu Joseph P. Goebbels’in başkanlığında kurulan Aydınlanma (Eğitim) ve Propaganda Bakanlığı’nın yürüttüğü dönemin sinemasında, egemen olan Naziler’in ideolojilerini sinema aracılığıyla kitlelere ulaştırılma da kullanır. Alman Nasyonal Parti’nin en önemli propaganda filmlerine imza atan Leni Riefenstahl bir kadın yönetmendir. Hitler iktidarının

propaganda filmlerini çeken yönetmenlerden biridir. 1933'te "İnancın Zaferi", "V. Nasyonal Sosyalist Parti Kongresi'nin Belgeseli" 1935'te "Özgürlük Günümüz", 1936'da "Olympia", 1954'de "Ova" filmidir. İkinci Dünya Savaşı boyunca Alman sinema salonları yabancı filmlere yasaklıdır. Savaş bittikten sonra Hollywood sineması Alman izleyicilerle buluşur. Alman sineması sanatsal yönden Hitler'in iktidara gelişiyle son bulur ve Batı-Doğu olarak ayrılan Almanya'da 1970'lere kadar Alman sineması adından söz ettirmez. 1940'ların sonunda yapılan İngiliz sisteminin İrlandalılar'ı maruz bıraktıkları ve yapılan soykırımı kınama filmi olan "Clenarvon Tilkisi" adlı film 1976 yılında izleyiciyle buluştuğunda izleyici şayet "Nazizm" karşıtı ideolojide ise rahatsızlık duyduğu, bunun karşısında film ideolojik bağlamda açık bir eleştirel bakış açısı sunmaya çalışmaktadır (Ferro, 1995: 21).

3.8 İtalyan Sineması

İtalyan sineması Klasik sinema döneminde nostaljik filmlerin imgelerinin de kendi kaybettiği maddi kökleri arayış temalı filmler yapılır. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin zayıf da olsa gösterdiği şey estetik düzeyde bir eksiklik değildir. Bu filmlerin, diyelim ki Cennet Sineması'nın De Sica filmlerinden başarısız olduğu söylenemez. Ama sorun bu yaldızlı imgenin arkasında referans yapılabilecek bir maddi gerçekliğin, faşizm ve savaş sonrası bunalım, işçi sınıfının durumu ya da benzerlerinin bulunmamasıdır. Burada hem gerçekçilik hem de tarihselleştirme kriz halindedir. İtalyan sineması Fransız filmlerine rakip olarak doğmuştur. "1896 da ilk defa Filoteo Alberini adında bir İtalyan, bir film çekme makinesinin ruhsatını aldı. 1905'te 'Roma'nın zaptı' adında, figüranların bolca kullanıldığı bir film çeker. Filmin ana temasını 1870 Avrupa'nın olaylarını tarih perdesinden sinema perdesine aktarılması oluşturur (Güvemli, 1960: 34).

İtalyan Alberini'nin kurduğu film şirketi 'Messina zelzelesi'ni çekimi ile en büyük kâr sağlar. Daha sonra Fransız film şirketi olan Cinès satın alarak kendi bünyesine katar. Birinci Dünya Savaşı'nın etkisi tüm Avrupa sinemasında yaşanırken savaşın doğurduğu ekonomik krizin etkilerinden Avrupa ülke sinemaları arasında en az etkiyi İtalyan sineması almıştır. İtalyan sineması ne kadar sağlam temelleri olursa olsun, İtalyan sinema sektörü 1922'lerden sonra

ithal edilen Alman filmlerinin ve Hollywood'un rekabet gücüne karşı duramayarak sarsıntılı bir döneme girer. İtalyan sinemasında yüksek finansman desteği sorunu, gelenekselci tarihsel film yapımları ileriki yıllar için Musollini gibi “faşist yönetim döneminde, bir kez daha gündeme” gelecek sinemadır (Abisel, 2003: 94).

3.9 Fransız Sineması

Şair, Filozof Elie Faure'ye göre, “Büyük siyasi krizler insan toplumlarına ölümü yasaklayan ve halk ayaklanmaları ve yürüyüşleriyle dışa yöneltlen iç hareketin işlevidir” (Faure, 2006 :96). Fransız sineması 1914'lerde Amerika'ya film ihracatı yapan bir ülkedir. Film sektöründe eğitilen işgücünü de İtalyan sinemasında etkin rol oynarlar. Fransız sineması, yine bir Fransız Özdeyişiyle ifade etmek gerekirse, “Fransa'da Tanrı gibi var olmak” düşüncelerine benzer. Fransız sineması Luis Bunuel ve Salvador Dali'nin birlikte yaptıkları sürrealizmin filmin ilk yapıt örneğidir. Fransa Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yenilgiyle çıkan Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuzey Afrika'daki ülkeleri sömürgesi altına almıştır. Fransız sinemasının Klasik film dönemi sayılan 1950 öncesinde sömürgesi olan Cezayir, Fas gibi ülkelere yönelik yerli halka yönelik pasifleştirme politikaları doğrultusunda filmler üretilir. Sömürgecilik destanın sinema filmleri izleyiciyi ve sömürge ülke izleyicilerini ‘pasifleştirme’ döneminin bu yanını ortaya çıkartmaktan geri durmayan Fransa, sömürge filmlerinde en ünlü öyküleri Fas'ı konu alır. Fransız sinemasında İkinci Dünya Savaşı öncesi hem siyasal hem toplumsal bir krizin çıkmaması adına Cezayir halkına yönelik Fransa'nın koruyucu bir baba, garantör kollayıcı karakterini yansıtan filmler yapılır ve halka izlettirilir, “La bandera, Le Gratıda Jeu, Itto, Le Roman d'un Spahi vb.” en önemli filmler arasındadır. (Heyd, 2000 :207). Le Voyage Dans La Lune/ Aya Yolculuk (1902), Carnival in Flanders (1935), A Tale of Two Cities (1935), La Grande Illusion/ Harp Esirleri (1937), La Marseillaise (1938), La belle et la bete/ Güzel ve Çirkin (1946), Leopar (1963), The Story of Adele (1975), 1900 (1976), Hitler: A Film from Germany (1977), Gülün Adı (1986), Son İmparator (1987). 1938 yapımı Jean Renoir'n La Marseillaise adlı filmi dışında Fransız Devrimine yönelik film üretilmez (Ferro, 1995: 204). 1949 yapımı, yönetmenliğini Anthony Mann'ın yaptığı The Black

Book Fransız Devriminde siyah kitabında giyotin için işaretlenmiş olanların ölüm listelerini aramaktadır (Ferro, 1995: 206).

1938 yapımı, yönetmen W.S. Van Dyke'in Fransız Devrim eleştirisini tarihsel bağlamda Marie Antoniette adlı filmi kraliçenin idama gidiş sürecinin gösterişli eleştirisi niteliğindedir. Antoniette'nin filmleri Amerikan sinemasında kendine tarih içinde yer bulmuştur (Ferro, 1995: 205). Yüzyılın başında edebiyat ve basından görevi devralan artık sinema daha fazla ağırlığını koyar. Sinemanın 'sömürgeci' ideoloji bayrağı taşıyıcılığı daha derinlere yumuşak biçimde etki sağlamaktı. Sömürge filmleri yapan bazı sinemacılar bu filmleri unutmak istemişlerdir. Fransız yönetmen "Jean Renoir'in 'sol eğilimli' filmleri La Vie est à Nous ve La Marseillaise'i" filmlerini yaptıktan sonra, Fransa'nın önemli dergisi Le Point ile 1938'de verdiği röportajında yaptığı filmler ile ilgili 'anılarından' konu açıldığında, yaptığı yapımlarından sadece 1929 yapımı 'Le Bled'in (Fransız Afrika) sözünü etmez. "Genel Valilik tarafından" Cezayir'in sömürge altına alınışının yüzüncü yılının dönüm kutlaması için sipariş üzerine yapılan bu film Fransız fethinin yüceltilme sahneleriyle başlar. Le Bled "sömürgeci propaganda eseri" sınıfında bir yapıt olarak değerlendirilir. Le Bled filminde diğer bir ayrıntı ise Fransızlar'ın Cezayir sahnelerinde "ortalıkta hiç Arap'a rastlanmamasıdır." Fransız yönetmen Jacques Feyder'n 1934 yapımı Le Grand Jeu filminde de Araplar yoktur. Sömürgeci ihtişam yıllarında gerçekleştirilen "bir film dizisinin tümü için de" aynı durum geçerlidir. Le Grand Jeu filminin ana konusu: aile şirketinin iflası sonrası skandaldan kaçmak isteyen genç ve zeki bir avukat Fransa'dan ayrılır. Yabancı Lejyon (Fas) ile ilgilenir. Irma'da tanıdığı, kendisinin harap ettiği kadın, eski püskü bir kabarenin fahişesine âşık olduğunu düşünür. Bu sanrısız benzerlikten acı çeken biri, kendisini görkemli bir ölüme fırlatır. Lejyon üniformasıyla güzel sömürge melodileri ile donatılmıştır. Sömürge halkaların garatörlüğü üzerine filmidir.

Jacques Feyder'n 1935 yapımı La Kermesse Heroique (Flanders'taki Karnaval), kız arkadaşı uyandırmak için işkence tekniklerini anlatan çürüklüğü ve Louis Jouvet'in oynadığı Engizisyon'dan bir keşişle daha da öne çıkar. 1600'lerin başlarında küçük bir Flaman kasabasında kurulan cinsiyetlerin savaşının kurnaz bir komedisidir. İspanyol kuvvetleri tarafından işgal edilme ihtimaliyle karşı karşıya kalan kadınları yüceltir. Erkekler görkemli ve bir o kadar da etkisizdir.

Ancak kadınlar becerikli ve pratiktir ve şehri kurtarırlar. Yakışıklı İspanyol askerleri ile bir zevk gecesiyle, Flaman kadınları tarafından ödüllendirilir. Lazare Meerson'un sanat yönetmeni ve Harry Stradling'in fotoğrafçılığı, Vermeer ve Hals gibi 17. yüzyıldan kalma ustaların görünüşünü ve kompozisyonlarını yeniden yaratmak için bir araya gelir. Film piyasaya sürüldüğünde, bazılarının ulusal bir düşmanla iş birliğini gizli bir şekilde onayladığını gördüğü için tartışmalı olduğunu kanıtlar.

La Kermesse Heroique, Jacques Feyder, 1935 yapımı filminde imge kökleri ilk karelerden belli olan 17. yüzyıl Flanders'inde geçen esprili bir komedi gibi algılanır. Lazare Meerson tarafından oluşturulan setler ve George Benda tarafından tasarlanan zengin kostümler, çağdaş ikonografik kaynakların dikkatlice incelenmesine dayandırılmıştır. Bu nedenle, film Flaman resminin bir tür sinematografik yayılım ideolojisini taşır. Aşırı stilize edilmiş gönderi mantığından uzak olan Feyder, öykünün sonuna hizmet etmek için, tarihi belgeler olarak ele alır. Eylemin yerini ve zamanını tasvir etmek, karakterleri taklit etmek için anlatı kaynakları olarak kullanmak için ikonografik tanıklıklardan yararlanır.

Flanders Karnavalı başlıklı La Kermesse Heroique'de, resim, yapısal bir rol oynar ve hiçbir şekilde dış rol oynamaz. Film tarafından hayata geçirilen ideoloji stratejilerinin merkezindedir. Son olarak, film yapım modelinin aktif varlığı, film yapım alışkanlıkları ile sürekli bir yüzleşmeyi tetikleyen, sinematografik sistemin modlarına ve işlevlerine yansıtma fırsatı sunar. Filmin ana temasında kadınlar üzerinden devlet ekolünde kadın formatında olan sömürge ülkelere gönderi barındırır. Fransız filmlerinde o dönem Arapların olmadığı gibi çekim sahnelerinde Cezayir'in kentleri kadraja girtilmez. "Pépé le Moho filminde casbah" Cezayir görüntüye yansıtılmış olsada, bu sadece "sömürgeciliğe karşı bir sığınak olmaktan çok, film içindeki eylem sürecine boğucu bir çerçeve görevi görür." Filmler de Cezayir'in görüntüleri gösterilmemekle kalmamış, Cezayirli 'yerli' Arap var olmayacaktır. Var olmak isteyen olmuş olsa bile, ancak "bir Avrupa'yı üstlenir." Cezayirli bir yerli, Fransız filminde görünmek istiyor ise "buna ancak Batılılaşarak erişebilir"di (Heyd, 200: 278).

Fransa Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra sömürgesi yaptığı Afrika ülkelerine karşı büyük buhran döneminde sömürgesi olan halklar üzerinde pasifleştirici filmler yaptırır. Bu filmler yerli halkın toplumsal kriz ve kimlik krizi yaşamalarını önlemek adına Fransız sömürge burjuvazisi Cezayir halkına özne olarak ideolojik çağrışımlar ile Avrupalı ruhu yüceliği aşılar. Fransa sadece sinema ile değil aynı zamanda Fransız burjuvazisi “bürokratik seçkinlerini ve tüketim maddelerini ihraç” etmiştir. Gelişmekte olan ülkeler ve gelişmeyen ülkeleri, sanayi ve teknolojik olarak gelişmiş ülkeler ihraç ettikleri yüksek teknoloji ile de sömürgeleştirir. Teknoloji yüceliktir ve yüceliği üreten daha yüce olmalıdır. Fransa aynı zamanda “etnik, ırksal ve toplumsal cinsiyet kimliğine dair Fransız anlayışları ile ‘halkı’, dili, eğitimi, dini ve tarihi neyin oluşturduğuna dair Fransız görüşleri de dahil olmak üzere Fransız kültürünü Afrika’ya ihraç etti” (Wayne, 2012: 70).

Cezayir halkı, kimlik krizi, toplumsal krizi ve kültürel kriz karşısında pasifleştirilmiştir. 1950’liler Cezayir’in Fransa’ya karşı özgürlük ve bağımsızlık mücadelesi verdiği yıllardır. Fransız siyasal filmlerinden “Suikast” veya “Komplo”, gerçekçi siyasal sinemaya ve Cezayir Savaşı’na hazırlanan bir suikasttır. “Cezayir’deki kurtuluş hareketinden olumsuz olarak etkilenen Fransız sermayesi, Cezayir’de çıkarları bozulan Cezayirli işbirlikçilerin ve fanatik Fransız subaylarının oluşturduğu faşist bir örgüttür OAS. (Film de gösterilmek zorunda kalınan ve Madrid’e kadar uzanan sermaye çevresini düşünün.) Gainville ise bütün bunları elinin tersiyle bir kenara iterek, OAS’çıları sömürgelerini kaybetme üzüntüsüyle ne yapacağını şaşırılmış şerefli Fransızlar olarak gösterme çabasındadır” (Gerçek Sinema Dergisi, 1973: 45-46).

3.10 Rus Sineması (S.S.C.B.)

Dünya sinemaları arasında en fazla ilgi çeken ülke sinemaları arasında Rus sinemasıdır. Çarlık döneminin sinemasını günümüze yansıtan Rus sineması, Rus tarihi üzerine yapılmış filmler üzerine kurgulanmıştır. Marc Ferro, Rus aydınlarının sürekli Fransız Devrimine gönderi yaptıkları halde tam tersine Fransız Devrimine yönelik tarihsel bir sinema filmi yapılmadığını belirtir (Ferro, 1995: 203). Rus sinema tarihinin ilk filmi olarak nitelenen On yedinci yüzyılda yaşanmış olan Stenka Razin isyanını konu alan 1908 yapımı Stenka

Raztn (Romashkov) adlı filmidir. Yine bin dokuz yüzlerin başında çekilmiş 1911 yapımı Sivastopol Savunması (Oborona Sevastopolya, Vasilii Goncharov) Kırım Savaşı'nda Çarlık ordusunun yaşadığı Sivastopol kuşatmasını konu edinir. Stenka Razin ve Sivastopol Savunması Çarlık dönemi Rus sinemasının ilk uzun metrajlı filmleridir. Ekim Devrimi sonrası Rus sineması kurgu dehası yönetmen Sergey Eisenstein'ın Rus tarihine yorum katan filmlerin imzası vardır. 1925 yapımı Potemkin Zırhlısı, 1917 devrimini anlatan 1928 yapımı Ekim filmi ve 1944 ve 1958 yapımı Korkunç İvan serisi filmleri. Potemkin Zırhlısı filminde görünmeyen şey Çarlık Rusya'nda yaşanmış bir olaya eleştiri filmidir. I. Katerina ve Deli Petro dönemi'nde Rusya'nın köyünde Çarlık ordusu köyü yakıp kavurmuştur. Köylüleri öldürmüşlerdir. II. Katerina, köyden geçecek tören alayıyla haber alan Deli Petro köyden geçiş güzergahına evler inşa ettirir. Çevre köylerden de köy halkı adına törene katılacak insanları toplar. II. Katerina yanmış güzelim köyden huzur içinde geçer. Rus sinemasında eleştiri filmi 1978 yılına kadar gerçekleşmediği yönündedir. 1978 yapımı Aleksei Sakatov'un tarihi Rus Köylüsü ayaklanmasının konu edildiği "Pugaçev" filmidir (Ferro, 1995: 203). Ekim Devrimi sonrası, ekonomik kriz döneminde Rus sineması Lenoid Trauberg'in 1929 yapımı "Yeni Babil" (The New Byblon) filmi Fransız tarzı "Paris komünü" temalıdır (Ferro, 1995: 204).

Rus sineması doğuş döneminde sanat ve kurgu yönünden gelişmiş olmasına karşın 1930'lardan sonra marjinalleşir ve kendi içine kapanır. Ünlü Rus yönetmen Sergie Eisentein'e göre yapılacak olan filmlerin topluma eğitim vermenin yanında Rus Çarı Nikola'nın da Ortodoks mezhep (din) anlayışının da yıkmak üzerine yapılandırılması gerektiğini düşünür. Köylü geleneği ve tarım geleneğinin devam ettirilmesi için tahıl ekimi için sıkı eğitim çalışması başlar. Rus köylüsüne tahıllarla ilgili yapılan filmler Rusya'nın çeşitli bölgelerine ulaştırılması gerekmektedir. Köylüleri eğitme dönemi olarak adlandırılacak film üretimleri tarımın ne kadar önemli olduğunu vurgular, "seçilen tohumların ekiminin gerekliliğini vurgulayan filmler köylerde tekrar tekrar gösterilir. Köylülere ekinlerin dinsel ödevlerin yerine getirilmesiyle ya da yağmur dualarıyla büyüyemeyeceği anlatılmalıdır" (Eisenstein giriş, 1993:). Rus sinemasının en önemli yapıtları Aelita (1924), Potemkin Zırhlısı (1925), Grev (1925), Petesburg'un Sonu (1927), Bend and Sofa (1927), Ekim (1928),

Zvenigora (1928), Asya Üzerindeki Fırtına (1928), Kameralı Adam (1929), Earth (1930) filmleridir. Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra Avrupa'da birkaç ulusal sinema yükseliş trendi gösterirler. Avrupa sineması, Amerikan sineması modellerine karşı kendi seçeneklerini temsil etmektedirler. O dönemde en güçlü sinemalardan biri de 1920'lerde, "Sovyet sinemasıydı" (Wayne, 219: 2012).

Rus filmleri 1930'lardan sonra Stalin yönetimiyle birlikte tarz değiştirir. Rus sineması komünizm aşılama programına dönüşür. Rus sinemasında Fordizm'in ideolojisi 1932'lerde görülür. "Sınırlı fenomen olmakla birlikte fordizm S.S.C.B'nin yeni zoraki sanayileşme" yapısallığına bir modeli de olur. Leningrad'da bulunan Putilov fabrikası" Rus çarının bir dönem silah sanayii üretiminin gözdesi 1932'den itibaren Fordizm ideolojisine uyum göstererek tarıma yönelik 50 bin traktör üretir. "Bu dönemde yapılan 'Pyriev'in Traktör Sürücüleri' adlı ünlü filmle" sinema perdesine konu edilmiştir (Feigelson, 2017: 86).

Pyriev'in Traktör Sürücüleri filmi Fordizm İdeolojisinin bir yansıması olarak ele alınsa da diğer bir açıdan Devrim sonrası Rusya'sının ekonomik krizini de konu alır. Filmin yapılmasına etkin olan bir diğer neden devrim öncesi Rusya'da otomobil üretim fabrikası yoktur. Stalin ise bu filmde imge ve ideolojik olarak Lenin'in fikirlerine bağlılığını da yansıtmak istediği yadsınamaz. İlk otomobil üretimi 1920'lerde atölye tarzında üretim ile başlamıştır. 1927'de ise Moskova'da bir yılda yaklaşık 10 bin otomobil üretecek fabrikanın kurulmasına izin verilir. 1929'a kadar Rusya'da Amerikan traktörleri vardı. Bu traktörlerin sayısı 35 bin civarındadır. 1927'de kolhozların yeniden canlanması önemlidir. 1928'de ortalarına doğru, kolhozların traktörle işlenerek "tahıl fabrikası" olarak devasa "sovhoz"ların kurulması gerekiyordu (Carr, 2013: 227).

"Nijni-Novgorod'da on yıl içinde 200 bin adetlik kapasiteye ulaşması hedeflenen bir otomobil fabrikası kurulması amacıyla Detroit'teki Ford firmasıyla anlaşma" ilk olarak 1929'da yapılır. Önceliği sanayii alanında kullanılacak kamyon üretimine tanınır. 1928 yılından sonra köylünün tarım "ekonomisinin modernizasyonu ve kolektifleştirilmesi programlarında önemli bir rol oynar traktör (Carr, 2013:217). Filmin yapılmasının en önemli özelliklerinde biri de Stalin'in kolhozları için çalışacak ve bu çalışmayı

vatanseverlik olarak algılayacak halk kitleleriydi. 1930’larda Fordizm ideoloji etkisiyle Rus sinemasında Amerikan tarzı filmler üretilmeye başlanmıştır. Yönetmen Sergie Eisenstein ve teknik ekibi sesli filmler üzerine inceleme misyonu üstlenir. Fransız film şirketi Paramount’un davetlisi olarak Paris ve Berlin'deki delegasyon katılır. 1930’un ilk yarısında Hollywood’a gider.

1932’ye kadar iki yıl süresince Hollywood’da kalır. Böylece “Sinema milyonlara hitap edecek, halkı eğlendirmekle kalmayıp propagandaya hizmet edecek” ve Rusya’nın komünizm ideoloji yapılanmasını gerçekleştirecektir (Feigelson, 2017: 87). Stalin döneminde yapılan On Üçler filmi komünizm ideolojisinin hep saldırı altında olduğu üzerinedir On Üçler filminde düşman karakterini en önemli özelliği “hain ve sabotajcı”dır ve Stalin Rusya’sına karşı kötü karakterleri yansıtır. “Orta Asya halklarının sömürgeleştirilmesine karşı çıkandır...Düşman, otuzlu yılların SSCB’sinin metaforu olan ‘kuşatılmış kaleye’ her yandan saldıran tehlikedir. Kurşun atan, nara atan bu adamlar hiçbir yerde görünmezler...’tek ülkede sosyalizm’in kurulmasına karşı çıkmaktadır” (Feigelson, 2017: 92).

Mihail Gorbaçov’un S.S.C.B sonrası Rus sineması Çarlık tarihiyle ve Stalin dönemi tarihiyle ilgili önemli filmler yapılır. Demir Perdenin yıkılışı yani 1991 sonrası Rusya Çarlık ve Sovyetler Birliği dönemi ile ilgili filmler yapılır. Bu filmlerden en önemlisi, İkinci Dünya Savaşı’nın biter bitmez Alman Nazi kamplarında kalan Sovyet vatandaşlarının Stalin iktidarına teslim edilişi üzerinedir. Rus Yönetmen, Aleksei Uchitel’in yönettiği 2010 yapımı Kray filmi Ruslar’ın geçmişlerinde yaşadıkları toplumsal krize ve savaşın getirdiği kimlik krizine örnek teşkil eder. Kray’ı önemli kılan bir diğer yönü de 2010 yılı Akademi Ödülleri’nde yabancı film dalında Rusya adına aday olmasıdır. Filme ismini veren Kray Nazi Almanyası’nda esirlerin tutulduğu bir kamptır. İkinci Dünya Savaşı’nın bitişinde Rus esirler Kray kampından trenlere yüklenerek tekrar ülkelerine Rusya’ya gönderilirler. Alman Kray kampından kurtulduklarına sevinemedi Rus esirler erkek- kadın çocuk ayrımı yapılmada Gulag Takımadaları’na, çalışma kamplarına gönderilirler. Stalin yönetimi ve Rus halkı geri dönen esirlere karşı merhametli olmadıkları gibi, şüphelidirler.

Aleksandr Soljenitsin’in kaleme aldığı Gulag Takımadaları eserinde Stalin dönemi Rusyası’nın yaşam gerçeklerinin boyutunu, iktidarın sürgün yaptığı

muhalliflerinin yaşıdığı koşulları anlattığı roman ile Kray filmi arasında örtüşmeyen yumuşatmacı erekselik krizleri vardır. Soljenitsin'in bizzat kendi yaşamından, mahkumiyeti ile tanık olduğu; Gulag Takımadalarına sürülmüş hem Nazi toplama kampı Kray'dan hem Stalin yönetimi muhaliflerinin zulüm altındaki yaşamlarından bir kesit sunar. 1970 ve 1980'ler boyunca Gulag çalışma kampları, siyasi suçlular ve adi suçlular için kullanılmaya devam edilir. Gulag çalışma kampının dağıtılması Gorbaçov yönetimi ile 1987 yılında son bulur. Kray filminde, Stalin yönetimi ve soğuk savaş döneminin baskıcı yüzüyle yüzleştirme yapılmak istenmiş olsada; film Stalin yönetimini günümüz Rusya'sı ile dünyayı ve Rus halkını barıştırma çabası imge ve ideolojileri taşır.



4. ALMAN SİNEMASINDA (NOİR) İMGE VE İDEOLOJİ İNCELEMESİ

4.1 Kısa Avrupa Tarihi

Avrupa'nın tarih köklerini oluşturan Prenses Europa'nın efsanesi Herodot'un anlatımıyla günümüze ulaşır. Prenses Europa'nın kadınlığın merak duygusu içindeki keşif merakı, onun sonuna neden olduğu üzerinedir. Bu merak Europa'nın kendi adını asırlarca taşıyacak ve üzerinde uygarlığın kurulmasına da neden olur. Nuh Tufanı sonrası 'Europa' adı ilk kez kullanılır (Davies, 2011:15). 'Europa' aynı zamanda Fenike'nin kralı olan Phoenix'in de kızına verdiği bir addır. Zeus, Europa'ya olan aşkı karşında boğa kılığına girerek Girit'e kaçıtır. Pek çok çocukları olur. Deukolion'un oğlu, Giritlilerin Hanı. Deukolion'un babası Minos, Zeus ile Okeanos'un kızı Europa'nın oğludur. Daha sonra Prenses, Girit kralı Asterion ile evlenir. Europe, Antik Yunan'dan, Roma Uygarlığına, daha sonra Almanya'nın imparatorluk olarak Prusya olarak land haline gelmek için birleşmesi, bu etkilerin yanı sıra Avrupa uluslarının ve günümüz Ekonomik Avrupa Bütünleşmesinin arkaik taşıyıcı birliktelik simgesi olmuştur. Avrupa'nın geçmiş sandığı Minos Uygarlığı döneminde Girit büyüüp gelişme sağlayarak deniz ticaretine dönüşür. Girit'de M. Ö. 3000'lerde itibaren kültürün temel öğeleri oluşturulmuştu. İstilalar ve doğal afetler sonucu Thera volkanının patlaması sonucu M. Ö. "Kronsoss" labirentinin yanması sonrası zaman geriledi. Miken Uygarlığı istilası sonucunda ortadan kalktı. Minos Uygarlığının kültürünü Antik Yunan coğrafyasında hüküm süren Mikenliler devr alır ve Yunan diline uygulayarak, yüksek kaleler inşa etmişlerdir. Mikenliler M.Ö. XII. Yüzyılda kriz ile kesintiye uğradı. Buhranlar sonucunda Hitit Uygarlığı çöküş yaşamıştır. Deniz istilaları Mısır'a yönelik başlamıştır (Fontana, 1995: 18).

Prenses Europa'nın kadınsı merak dünyası Antik Yunan medeniyetini inşa ettirir. Antik Yunan hoş görü üzerine yaşayan birliktelik oluşturan hakların ortak payda da birleştikleri insancıl düşünce üzerine inşa ettikleri uygarlıktır.

Yoksulun, savaş sonrası mağdur olanın barınması için bir çatı altında barınacak yeri evi olmayanlar için barınma evi inşa ederler. Avrupa uluslarını oluşturan, milliyetçilik kültürlerini anlamak ya da bir nesneler dizgesine anlam yüklemek için insanlığın ve kültürlerin, bir arada yaşamak için anlamlar oluşturan devletlerin var oluş amaçlarında; ereksel ve milli olarak, kültürel ve bireysel olarak anlam yüklemelerinin bağlarının bulunduğu ve ayrık düştüğü olaylar, düşünce akımlarının ortaya çıkışının nedensellikleri tarihler boyunca ilgi görmüştür. Avrupa'ya Hint- Avrupa dili konuşan uygarlıklarda kendi kültür ürünlerini “edebiyat ve tiyatroya” hayat vererek yaymıştır. Edebiyat alanında Antik dönemde kahramanlıklar döneminde ilk filozof şair olarak şairi tarihteki adıyla “Methymnalı Amphion” mitolojide tanımlanan adıyla “Arion” başta gelir. Şarap tanrısı Dionysos şerefine kurulan koro, “dithyramh” ile ilk koroyu Arion’un keşfedilmiştir. Dizelerinde söylenen dithyrambm korosunda Bacchus’u (günümüzde Küçük Ayosofya) adına öven dizeleri söylenmesine liderlik eden koro olarak “Diogenes Laertius”un doğruladığı olarak belirtir (Vico, 2007: 397). Aristo’ya göre ise ilk önce rahiplerin daha sonrasında siyasal sistemden ayrı düşmeleri gerektiğini düşünür. Koro eğitmenlerinin devlet sistemine dahil olmasına karşıdır. Buna karşın devlet gücü hegemonyası için egemenlerin siyasal güç adına fakat buna karşın daha çok da iktisadi edinim için olduğunu belirtir (Aristoteles, 1993 :136). Tregadyada ise ilk şairin “Aeschylus” olduğunu Aristoteles Politika eserinde de “koronun” etkisini azaltarak komplo biçimde bolluk ve zenginlik arttıkça Pers Savaş başarılarıyla kendilerine güven duyguları artarak “üflemeli” çalgı sisteminin eğitim hayatına sokulduğunu belirtir. “Ekphantides”in ise korosunun eğitimini çalıştıran Thrasippos’un tanrılara adadığı bir resim”in ise bunun delili olduğunu belirtir. Daha sonraları ise üflemeli çalgıların koro sisteminde gözden düşmesi sonucunda Athena’yı kızdırmıştır. Çünkü üflemeli çalgıları “Athena” icat etmiştir (Aristoteles, 1993: 243-244).

M. Ö 600’lerde yaşamış olan Antik Yunan şairi Thespis ilk drama aktör-oyuncu olmuştur. Trajedinin mucidi olarak tanımlanır. “Satır oyunu” ile hasat döneminde buğday arabaları üstünde başlatmıştır. İleriki zamanda ise Polemon’nun şairleri için Homeros’un Sophokles’in geldiğini belirtir. Böylece “çember” Aristoteles’in trajedisi Euripides ile tamamlanmış olmaktadır (Vico,

2007: 397). Aristoteles, demokratik yönetimlerde yurttaşlar istedikleri gibi yaşadıklarını ifade eder. Euripides’e atıf yaparak o an için “canı ne istiyorsa” o doğrultuda yaşadıklarını, demokrasi adına ise bunun kötücül tarafına vurgu yapar. Anayasaya’nın ilkesine göre ise “yaşama zorunluluğu özgürlükten yoksun bırakılmak sayılmalı”dır. Verilen özgürlüğün bir diğerinin özgürlüğünün kısıtlayıcılık oluşturacağını düşür ve “özü korumanın” bir gerekliliğidir sınırlama ilkesi (Aristoteles, 1993: 163).

Vico, Antik komedya’nın icadının Sokrates’in idamı anlatan, 423 yılında Aristofanes’in Dionysia Şenliği’nde sahneleyip sonucu olduğu “Bulutlar” adlı oyunuyla yeni tür komedyayı meydana getirilmesine neden olan “Menander” üzerinde değişiklik yapması olduğunu ve başta Aristofanes’in geldiğini belirtir. Tıpta yemin olarakda biline Hipokrat’ı tregedya şairleri döneminde bazılarını lirik şiir içinde yer alan süreç içine yerleştirmişlerdir. Sophokles ve Euripides ise On İki Levha Kanunları öncesinde yaşanan Antik Yunan tragedyalarını kaleme almışlardı. Lirik biçiminde şiir yazan şairlerin ise ileriki dönemde geldiğini belirtir. Roma İmparatorluğu’nun tanrı kral Augustus döneminde şairler de ise Horatius satirik dizelerini yazmıştır. Ars Poetica (Şiir Sanatı) adlı eserinde şiirlerini ve sanatın nasıl olması gerektiğini günümüze ışınlamıştır. Hem şair Horatius’un hem de Caesar Augustus’un en görkemli döneminde oluştuğunu vurgulayabiliriz. Horatius’un görkemin şairi olmadığını ise “Dönemin damgasını taşıyan sözcük basımına” ifadesiyle kendisini, Pindar’ın sözcük basımcısı olarak tanımlar (Horatius, 2016: 7 v. 60). Bir Roma dini olan Salii inancında, Salian mısraları, Savaş Tanrısı Mars-Ares adına ibadetle ilgili rahipliktir. Antik dönem lirik şairler arasında ise şairlik tacı Pindar’ındır. Müzik biçimine getirilmiş halini dizeler halinde şarkı sözleri olan “melic” türünde yazan şairler antik döneme damgasını vurmuştur. Pindar’ın (M. Ö 518-438) şiirleri ekonomik ve siyasal ağırlıklıdır. Yazdığı eserler ise başlıca Olimpiyat, Pythian, Isthmian’dır. Zafer Şarkıları eserinde coşkulu Olimpiyat şiir dizeleriyle coşkunluğu betimler. “Mucize”leri anlatır Zeus’un hışım yumuşaklığı içindedir dizleri (Pindaros, 2015: 36-25).

Platon’un eserleri Antik çağı anlamada önemlidir. Avrupa’da örgütlü kentleşmenin temelini atan uygarlık “Etrüsklerdir.” Aynı zamanda “Kelt sanatının” etkili bir şekilde ortaya çıkışında etken uygarlık Etrüskler’dir. Latin

dillerini konuşan uluslara *littera*, *mundus*, *populus*, *publicus* ve *persona* kelime terimlerini miras olarak bırakmıştır (Fontana, 1995: 20). Günümüzde İtalya’da Floransa’nın başkentliğini yaptığı Toskana bölgesi “Papalık” devlet yapısının olduğu Orta İtalya Bölgesi Ertürksler ile Ombrienler’in eski yurtlarıdır. Sanat alanında şöhrete sahip olmaları nedeniyle diğer komşu uluslarında törenlerinde yumşatıcı etkiler yaratarak medeniyet oluşturmalarına örnek teşkil etmişlerdir (Gibbon, 1988: 40). Avrupa tarihinin temelinde Roma İmparatorluğu ilk başta gelir. Roma İmparatorluğu tarih sayfasında ilk başlangıcı ‘Romulus’a dayanır (Eutropius, 2007: 27). Tarihi olarak M. Ö. 753 yılında Romulus’un Remulus’u öldürerek kardeş katli ile kurulduğu kabul edilir. Romulus kurduğu kente kendi adını verdi. Kentin sakinlerini ilk olarak suçlu- sürgünlere ve kölelikten kaçan erkeklere kapılarını açarak oluşturur. Kentin nüfusunu ve soy devamlılığı için Sabini Kavminin kızlarını kaçıtır. Roma ve Saminiler arasında yaşanan savaş sonrası barış yapılarak “Latin ve Sabini” birlikteliği kurulur. Romulus son döneminde Sabini kralı Titus Tatius ile birlikte Roma kent devletini birlikte yönetir (Faulkner, 2015: 37).

Roma İsevilğin doğuşunu takip eden ikinci yüzyılında en ihtişamlı güzel ülkeleri imparatorluğun egemenliği altına almıştı (Gibbon, 1988: 22). Roma imparatorluğunun kralları olan Ceasaera gelenek olarak fethettikleri kentlere Ceasaera isimleri vermektir. Günümüzde İsrail sınırları içinde bulunan, eski adıyla Palaestina da yer alan antik kent Ceasaera ve Türkiye sınırları içindeki tarihi adıyla Ceasaera ileriki dönemlerde Mazıca adını alan Kayseri’dir. Romalılar’ın bir diğer devlet geleneği de ölen krallarını kutsal atfederek Tanrı olduklarına inançlarıdır (Eutropius, 2007: 177). İmparatorluk varoluş sınırları, İtalya Yarımadası’nda başlamıştır ve stratejik jeopolitik konumunun zenginliğine bağlı olarak hızlıca Akdeniz havzasına doğru genişlemiştir. Günümüzde coğrafi olarak yer alan İtalya’nın Latium bölgesinden, Tiber Irmağı’nın tepelerinde kurulan önce birkaç köyden meydana gelen eski Roma, dünyanın en önemli imparatorluklarından birinin merkezi olur. Roma İmparatorluğu Kuzey Afrika ülkelerinde hüküm sürdüğü gibi, Batı Avrupa’da İngiltere, Güney Almanya, Ren ülkeri Fransa, Hollanda, İsveç ve Avusturya’da Roma etkisini göstermiştir (Tanili, 2006: 43).

Romalılar medeniyetleri ile tarihte pek çok ülkenin dilini, yazın dünyasını ve hukukunu etkiledi. Roma Hukuku, günümüzde pozitif hukukun temel kaynağı olan 12 levhaya dayanır. On İki Levha Kanunları öncesinde ise Salic yasaları bütün yasaların altında yatar. Salic yasaları Avrupa uluslarının medeniyete geçiş yapmadan önce uyguladıkları barbarlık döneminin yasalarıdır. Roma'ya ait olduğu düşünülen On İki Levha Kanunları için yasal bir devam ettirme süreci olması ailenin soyunu devam ettirecek kimse kalmadığını da gentil geleneklere uygun olarak soya bağlı olarak devamsallığı ve aktarımı söz konusudur. Roma'nın kuruluşu öncesinde On iki Levha kanunun geçerliliğinin Almanların Salic yasalarında görüldüğü kabul edilmektedir. Aynı olan sembollerle gentil aktarımı "hericarum" kavramıyla "ius gentium romanarum" (Uluslararası Roma Hukuku) olarak ifade edilir. Kısaca "romanum" olarak eklenir (Vico, 2007: 439). M. S. 5. Yüzyıl itibarıyla barbar olarak tanımladığı uluslar Avrupa'dan, Asya'ya ve daha sonra Afrika'yı sömürge yapmak için istila etmeye başladıklarında fethettikleri toprakların halklarının teolojik bağlamda Katolik dinine düşman olmalarından dolayı fethedilen halkların İtalyanca olsun, Fransızca, İspanyolca ya da Almanca olsun belgelerine ulaşılmadığını, çünkü bunun nedeninin Almanlar da "Swabialı Frederick" dönemine kadar sonraki dönemlerde ise İmparator Flamburglu Rudolph döneminde belge yazılmadığı ifade eder (Vico, 2007: 476).

Roma M. Ö IV. Yüzyılda başarılarla imza atanlara soya bağlı başarıyı geçersiz kılmıştır. Romalılar böylece "ekabirler" (senato- yönetici) olarak tanımlanan arasına katılmak için zengin bağışlar verirlerdi. Dönemin, Appius Claudius Caecus, Gaius'un oğlu olan censor ve iki kez konsül olmuş, diktatör, üç kez ise interreks, iki kez praetor, iki kez aedilis curulis, quaestor ve üç kez askeri tribün olarak hüküm sürmüştür. Ertürksler ve Samnitler ile yapılan ilk anlaşmayı

Gaius Cladius M. Ö 493'te bitirmiştir. Roma'nın köklerine baktığımızda Mısır kaynakları ile de karşılaşırız. Appius Claudius, Roma topraksız vatandaşlarının o zamanlar temel siyasi birimleri oluşturan kabileler arasındaki dağılımını içermekte olan yasaları düzenleyen hukukçudur. Appius, aynı zamanda Sulla'nın başarılarına imza atacak olan ilk adımları sayılan freedmenlerin oğullarını da Senato'ya kabul etti. Bu reformların bir niyeti, kentin sanatkarlara ve ticari çıkarlarına tam siyasi haklar sağlamak olduğu kabul edilir. Yaşlılık

döneminde kör olduğu için soyadı Caecus oldu. Roma, M. Ö 340 yıllarda yapılan Samnitler'in hüküm sürdüğü kasabaları ele geçirmiştir. Sabin ve Etrüsklerden oluşmuş olan bir orduyu yenilgiye uğratmıştır (Faulkner, 2015: 77). Savaşlar üçleme evresinde gerçekleşmiştir. M. Ö 354'te 1. Samnit Savaşı'nda Roma ile barış antlaşması ile sulh sağlanır. M. Ö 324-298 2. Samnit Savaşı'nda Etrüskler ile birlikte Roma'nın kazanacağı savaşta birlikte savaştılar. 3. Samnit Savaşı M.Ö 298-290 arasındaki savaşta Samnitler Roma'ya teslim olur ve Etrüsk uygarlığı siyasi varlık olarak hakimiyetini kaybetmiştir. Samnit Savaşları aynı süreçte Latin Savaşları olarak tanımlanır (Faulkner, 2015: 81-88).

M. Ö IV yüzyılda 1500 kent devleti vardır. Roma Orta İtalya'yı fethederek kent devletlerini egemenliği altına almıştır. Güney İtalya'yı fethi ise M. Ö 280 yılında Heraclea Savaşı sonrası gözlerin karardığı Pyrrhus Savaşı'yla elde edilir. M. Ö 280-275 arasında yaşanmıştır. M. Ö 279'da Ausculum Muhaberesi'nde kullanılan fil ve süvariler savaşın etkisini sınırlayacak olan ormanlık alanda yapılır. ve dönüş manevraları için çok az imkan sağlayan, taşlık ve ormanlık bir arazide savaşılmıştır. Üç savaş sonucunda Roma antik dünyanın ticaretini yapma şansını elde edeceği ilk deniz maceralarına sürüklemiştir (Faulkner, 2015: 88-96). Roma tarihinde Pön Savaşlarıdır. I. Pön Savaşı ise M. Ö 264-241 yılları arasında Sicilya'nın fethetmek amaçtır. Deniz savaşları yenileşmeyi de beraberinde getirdi. Kartacalılar gemi donanması Mylae Savaşı'nda M. Ö 260'da palanga sistemine dayalı ilk kuzgunu kullandı. 1. Pön Savaşı, Kartacalılar için en yıkıcı bozgunudur. Siyasal birlik bozulmuştur ve yönetici sınıfı ise güvercin ile şahinler olarak ikiye bölünme ve rekabete dönüştürdü (Faulkner, 2015: 105).

Günümüzde Fed'in para politikalarını belirlemede kullandıkları güvercin ve şahinler terimi Kartaca'nın palanga yani kuzgun sistemine dayanır. 2. Pön Savaşı M. Ö 218-202 yılları arasında gerçekleşir. M. Ö 232'de yeni bir yasa ile Latin yerleşimciler "Gallicus" Po vadisinde eşitsizlik yaratır ve bu bölgedeki Galyalılar meskenlerini terk etmek zorunda kalmıştır. M. Ö 225'te yaşanan Telamon Savaşı, Po Vadisi'nde Roma'nın koloni kurması ile sonuçlandı (Faulkner, 2015: 105-106). M. Ö 218-201 yılları arasında yaşanan Trebia Savaşı dondurucu soğukta yapılmış ve Kartacalı Hanibal, Romalılar'ı Ticinus

Nehri'nde karşılaşmıştır. M. Ö 217 yılında Romalılar 11 lejyondan oluşan ve yine her iki konsül 11 lejyonun 6'sıyla birlikte Hanibal'ın istilasını beklemek önlemek amacıyla kuzeye gönderilir (Faulkner, 2015: 112). M. Ö 216 yılında yapılan Cannae Savaşı'nın komutanı Varro'dur. Kartaca'nın atlı ordusu Roma'ya karşı kanatlarda üstünlük sağlamıştır. Libya pleplerinden oluşan mızraklı lejyon kolları ise kanatları ileri doğru sürükler. Kartaca ordusunda İspanyol ve Galyalı lejyonlar kullanılmıştı (Faulkner, 2015: 114). Vico ise bu tarihi savaşta plepler ilk kez soylular için “Herkül’ün vergisi” adı altında canları pahasına savaşmak zorunda bırakılmıştır (Vico, 2007: 39). Cannae Savaşı, Hannibali Kapitol’e yakınlaşmasını ve Roma’yı sarsıntıya uğratmıştır. Roma tarihinde hep kralların koruduğuna inanılır (Vico, 2007: 299-300). Daha fazla bilgi için Faulkner (2015) ve Vico’nun (2007) eserlerine bk.

Roma savaş tarihinde Sulla’nın (M. Ö 82) yılında iç savaşın son çatışması olan Colline Kapısı Savaşı, Pontius Telesinus tarafından önderlik edilen Samnitler son askerine kadar öldürüldü. M. Ö 80 yılına kadar ise Ertürkslerin kenti Volaterrae açlığa mahkûm edilmesine karşın Sulla Roma’da egemenliğini açıkladı (Faulkner, 2015: 170). Romalı mimar, yapı (inşaat) mühendisi ve kuramcı Vitruvius, Mimarlık Üzerine On Kitap eserinde antik dönemlerin ve Roma mimarisinin özelliklerinin kavramlarını tanımlar. Leonardo da Vinci’nin eskizlerinde yer bulan Vitruvius’a göre her yapının kendi içinde özellikleri vardır. Bina yapısını, tapınak yapısını ve tiyatro (amfi) yapısını insan vücudunun geometrik özelliklerine göre biçemlemiştir. Bir tapınak yapısının özelliklerini “antaları” ile onu saran duvarların “sellaya” uzanarak ortada olduğunu ve “antalar”ın arasında ise “iki sütun” olduğunu belirtir. Bu tapınaklarda ise bir “alınlık” yükseldiğinde bunu “Üç Talihliler” olarak adlandırdığı “Conelle Kapısına” en yakın mesafede görüldüğünü belirtir (Vitruvius, 2005: 53). Vitruvius eserinde güneş saatlerine ve burçlarında etkisini kaleme almıştır. Sayıları 12 tane olan burçların gezegenlerin etkileri ve güneşin etrafında dönüşleri yörüngeleri konumuyla birbirlerinden farklıdır. İki gezegenin konumu ise diğerlerinde farklı olduğunu belirtir. Venüs ve Merkür’ün güneş etrafında merkezi sarmalarken gerileme göstererek dönüşümlerinde gecikme meydana getirdiğini veya durma noktasına gelebileceğini ifade eder. Bu durumun ise en iyi şekilde “Venüs”te görüldüğünü belirtir. Venüs güneşi takip ettiğinde güneşin

batışı sonrası görülmektedir. Bu durumuna ise “Akşam Yıldızı” denilmektedir. Diğer zamanlarda ise güneşten önce geldiğini ve “Sabah Yıldızı” olarak ortaya çıktığını belirtir. Bu şekilde Venüs ve Merkür günlerce aynı burç üzerinde günlerce beklemektedir, diğer zamanlar (günlerde) hızla akış gösterirler. Venüs ve Merkür’ün her burçta geçirdikleri gün sayısı ise farklıdır. “Venüs” için güneş ışıklarının etkisinden kurtulduktan sonra burç bölgesinden geçişi 30 gündür (Vitruvius, 2005: 190). M. Ö bilimde ve edebiyatta antik Yunan gibi Roma’da başarılı eserler verildiği dönemdir. M. Ö savaş fetihleriyle Roma Cumhuriyeti adına başarılı komutanlar ve Caesarlar dönemidir.

Roma İmparatorluğunun en dikkat çekici imparatoru Gaius Julius Caesar M. Ö. Mart 49 yılında birlik lejyonlarıyla birlikte, Ravenna ve Rimini arasındaki kısa Rubicon Irmağı’nın oluşturduğu eyaletinin sınırını aşarak, sonunda kurbanı olduğu bir iç savaş başlatmıştır. 15 Mart 44’te hasmı Pompeius’un heykelinin altında öldürülmesi diktatörlüğe dayalı ve karşıtların görüşleri alınmadan, alelacele kabul ettirilen bir gücün başarılı olamayacağını göstermiştir. Roma imparatorluğu egemenliğinin hizmetinde kişisel bir iktidarın kurulması şeklinde tanımlanabilecek Sezarlık Sezar’la birlikte ölmemiştir. (Roux, 2006: 17).

Gaius Julius Caesar’ın yeğeni olan Roma’nın iki yüzlü tanrısı (M. Ö 63- M. S 14) Augustus, Octavius soyundan gelmektedir. Cicero ve C. Antonius’un senatoda consul olduğu dönemde Ekim ayından (kalendae) 9 gün önce (24) eylül LXVIII yılında doğmuştur. İlk adı babası Octavius’un atalarının yöresinde kaçak kölelerin yakalaması nedeniyle “Thurii” adı verildi. Thruui adı yerine Augustus, önce Gaius Ceaser adını aldı. Sonrasında Romulus gibi Roma kentinin kurucusu adını öneren Munatius Plancus teklifi yerine yücelik çağrıştıran Augustus adını aldı. Augustus adının anlamı, “Auctus (büyüme), gestus ise (kuşların kanat çırpışı),ustus ise (kuşların yem yemesi) anlamına gelen Augustus adını aldı (Suetonius, 2017: 63-64 VII).

Onun doğumu Roma’da cumhuriyetinin sonlanışının son adımlarıdır. Augustus soyu olan Tiberius, Caligula ve Neron’un imparatorluğunun son V yılı haricinde M. S LXVIII yılına kadar geçen C yıllık dönemi kapsar. Augustus’un diğer önemli özelliği imparatorluk dönemini başlatandır. Augustus’un ölümü ile M. S XIV yılında Tiberius imparatorluğu devir aldı. Augustus soyundan gelen Sezar Gaius (Caligula) Nero ve Domitianus kötülükler sezarı olarak tarihe adlarını

yazdırırlar (Vico, 2007: 112). Sezarlar gentil uygulamayla “uzaktan da olsa, aynı kandan geliyorlardı” (Barrow, 2006: 53). Caligula ve Nero’n halk tarafından seilmeyen Sezarlardır. Caligula için genel tanımlama ‘cılın Caligula’ delilik üzerinedir. İmparator

Caligula’nın tuhaf davranışları birçok tarihçi için tartışma konusu olmuştur. Ve yine Julius Agustus Sezar’ın soyundan gelen Gaius Julius Caesar Augustus Germanicus’tur. Sonradan verilen adıyla namı diğer Caligula’dır. M.Ö. 37 ile 41 yılları arasında 4 yıla yakın hüküm sürmüştür. Taht-a kalış süresince çok fazla sapkınlık, vahşet, delilik, zulüm yapmıştır. Caligula, Julio-Claudian Hanedanı mensubudur. Suetonius On İki Caesar’ın Yaşamöyküsü adlı eserinde Caligula’nın imparatorluğunun ilk başlarında halkına cömert davranan, vergiler konusunda rahatlamayı sağladığını ifade eder. Caesar’ın iyicil yönlerini anlattıktan sonra onun vahşi uygulamaları ve hayatları söndürdüğü yönetim anlayışından söz eder. Sanata karşı, eğlenceye karşı meraklı olan Caligula sirk gösterisinde de cömert olan Caligula’yı “keçi”ye benzetir Suetonios, onun şairlere ve felsefeye karşı tahammülsüz bir yönünden söz eder: “Platon’a kafasında kurduğu devlette Homeros’u dışarı atma hakkı tanıdığına göre, kendisine neden tanınması” düşüncesiyle bütün şiirleri ortadan yok etmeyi planladığını belirtir. Dante’nin İlahi Komedyası’nda usta olarak sözünü ettiğı Vergillius’u ve Livius’un yapıtlarını da kütüphane raflarında kaldırtmayı düşünmüştür (Suetonius, 2017: 173-174-xxxiv). Suetonius’a göre Cinna döneminde imparator olan Gaius ön adına sahip tüm Caesar’ların ise kılıçla öldürüldüğünün gözlemlendiğini belirtir (Suetonius, 2017: 187-lx).

Felsefe ve şiirler yanında kanunları yap-boza uğratan Caligula’nın zulmünü Tacitus Agricola’nın Hayatı adlı eserinde Gaius Pomponius Graecinus’un ölümünü ve İngiltere’deki valilik dönemlerini konu edinir. Agricola’nın babası olan İulius Graecinus’un felsefeyi seven kişiliğı yönüyle arasının açıldığını, karakterli yapısı ve kanuni uygulamalarda Caligula’ya karşı geldiğı için idam edilişinden söz eder (Tacitus, 1965: 6).

Agustus’un üvey evlatlığı Tibeius’un soyu Caesar Drusus, Roma İmparatorunun tek oğlu Tiberius’tur. Agustus’un kendi çocuğı olmadığı için destek vermese de desteklemese de üvey oğlu Tiberus’a aynı süreçte Pannonia ile Germania’da zaferler kazanması nedeniyle Agustus için yeni imparator olarak “princeps”

anayasal olarak yükselterek varisi kılmıştır. Tiberius ise soy bakımında aile şeceresi ilk konsüllüğünü M. Ö 495'te üstlenen ve toplamda 28 konsül ile ek olarakta 5 diktatör, 7 censor ve 6 zafer kazanan komutan çıkartmış ünlü ve aristokrat aile olan Claudii'ye soyuna mensuptur (Faulkner, 2015: 214). Tiberus saraydaki entrikalar nedeniyle melankolik bir imparator olmuştur. M. S 31 yılında dinlenmeye çekildiği Capri'den idamlar için mektup yazar. Senato'da Seianus'un hain olduğu hava kararmadan idam edilmesini ister. Tiberus Macro mahkeme kurdurdu. Böylece Praetor Praefectusu yeni Macro'nun imparatoru olmuştur. M. S 37 yılında suikaste kurban giden Tiberus, Romalı tarihçi Tacitus'a göre öldürülmüştür. Miseneum'da ölen Tiberus'un ölümü şaşkınlık yaratır. Gaius (Caligula) ise “sersemlemiş bir sessizlik içindedir. Yükselen ümitleri kırılmıştır. En kötü sonucu bekler halde duruyordu. İstifini hiç bozmayan Macro ise yaşlı adamın yatak örtüsü yığınıyla boğulmasını ve yalnız bırakılmasını emretti” (Faulkner, 2015: 215-216). Drusus'un büyük oğlu Tiberus'un babası ise kamu yönetiminde başarılı olan Drusustur, “Alman Marcomanni'leri Kralını” indirme de fikir mühendisidir. Caligula, Roma'da kötülüğün kutusu Pandora'yı açan imparator olmuştur. Suetonios, Caligula'nın iki yüzünden söz eder. Augustus gibi tıpkı Caligula döneminde Janus olduğunu söyleyebiliriz. Gaius, Drusus'un torunu, Augustus'un ise üvey evlatlığıdır. Caesar Tiberius'un da büyük yeğenidir. Tiberius'un melankolik tutumları ve uygunsuz davranışlarını dahi özleten niteliktedir. “Ahlaksız” ve aynı zamanda “acımasız” Sezardı. Germanialılara (Almanlar) karşı savaştı. Suevia'ya fethettikten sonra ciddi olarak diğer Sezarlar gibi bir şey yapamadı (Eutropius, 2007: 179).

İmparator olan Gaius Roma'da büyük şenlikler, yarışmalar düzenler, panayır ve sirk kurdururdu. Sirki kırmızı ve yeşil renklerle dekore ettirir. Sirki izlediği gözlüklerinin fantastik olduğu ifade edilir. Caligula ile Domitianus saraya mensup olan ve uygulattıkları saray ritüellerinde veya imparatora saygı gösterimi sunumunda giyecekleri kıyafetler belirlenir. İmparatorluk giysisi olan “başlıklı bir pelerin modeli geliştirdiler ancak kimseyi zorlamadılar bu kıyafeti giymesi için” (Roux, 2006: 34). Caligula deneyimsiz olması nedeniyle yönetim başarısını Tiberus'un yeğeni olan ve Augustus'un üvey torunu olan Claudius'un

köklerine borçludur. Caligula, Büyük İskender'in varisi olacağını da düşünmüştür (Faulkner, 2015: 216).

Caligula'nın hayatını biyografik roman olarak kaleme alan A. Mümtaz İdil'in *Dehşetin Kanlı Gölgesi* Caligula eserinde, Caligula'nın çocukluğundan başlayarak ne kadar acımasız olduğunu anlatır. Caligula döneminde Roma'da "insan hayatının" ucuzladığını ifade eder (İdil, 2011: 114). Caligula adına çekilen 1979 yapımı İtalyan filminde gözler önüne sermiştir. Albert Camus'un kaleme aldığı tiyatro oyununda Caligula'nın çılgınlıkları betimlenmiştir. Yalçın Küçük'ün kaleme aldığı *Caligula Saralı* Cumhuriyet eserinde Caligula'nın bir araç ve köle olduğunu belirtir. Robert Graves ise *Ben Claudius* eserinde Augustus'un imparator oluşundan Neron'un intiharına kadar olan 105 yıllık süreci kaleme aldığı Roma'nın Janus dönemini ve Caligula ile Claudius için tarihi yeniden yazar. Caligula'yı yönetenin önce Augustus, sonra Tiberius ve en son olarak Claudius olduğunu belirtir. "Akıllı lider, kendisinin yerine düşünecek akıllı insanlar" ile donatır (Graves, 2015: 109). Caligula'nın ve 100 yıllık dönemde Roma İmparatorlarını danışmanların yönetmiştir.

Caligula'nın suikaste uğramasını perde arkasından seyreden anne tarafından Kelt soyundan gelen amcası Claudius imparator oldu. İmparator Claudius yenilikleri seven yarı çılgın yarı deli olarak nitelenir. Kendince yenilik yapmayı Latin alfabesi dil sistemine eksik olan üç harf eklemek istemiş fakat bu yeniliği Roma halkı kabul etmemiştir (Vico, 2007: 188). İmparator Augustus'un soyu, Tiberius, Gaius, Nero ve Domitianus ile tarihteki yerini almıştır. M. S Claudius ise perde Caesar olarak Roma adına İngiltere'yi fethetti. M. S 41 yılında tahta çıkışında evlendiği 16 yaşındaki karısı Messalina imparator olacak Britannicus'u doğurur. Messalina entrika işlerine karışarak yaşlı Claudius'u aldatır. Aşkıyla birlikte yakalanır. Azatlı Narcissus'un muhafızları tarafından yargılanarak idam edilmiştir. Claudius bu kez Drusus'un karısı Agrippa ile evlenir. Böylece Nero'nu evlatlık edinmek zorunda kaldı. Nero'nun annesiyle yakınlığı nedeniyle Agrippa ile Britannicus'un yakınlaşmasını kıskanır ve bir akşam yemeğinde Britannicus'u zehirletir. Agrippa'da oğlunun imparator olması için Claudius'u mantar ile zehirlediği belirtilir (Faulkner, 2015: 221-222).

Claudius'un kör zihinli, resmi devlet işlerinde kabul edilmede yeterlilik görülmeyen kişi olarak belirtir Suetonios. Reşit oluncaya kadar eğitmen gözetiminde tutuldu. Yazdığı kitapçığında kendisinin “ahır yöneticiliği yapmış yaban kişinin, nedeni ne olursa olsun...ağır biçimde kendinin cezalandırıldığını” dile getirdiğini ifade etmiştir. Babası ile kardeşinin anısı için düzenlenen kılıç oyununda ise başlıklı bir mantoyla oyuna katılır. Annesi onu her defasında “hilkat garibesi” bir aptal olarak görmüştür (Suetonius, 2017: 190-II). Augustus ise Claudius'a “augur”luk (din adamlığı) haricinde görev vermediği gibi üçüncü derece olan kalıtçılar arasında yer vermiştir (Suetonius, 2017: 192-IV). Tiberius ise ona görev talep ettiğinde kamu görevi “consul”luk donanımları vermiştir. Eski alışkanlığı uyuşukluğu nedeniyle, kamu hayatından uzakta Roma'nın dışında evinde ise “aşağılık” insanlarla işsiz güçsüz olarak “yüz karası” olarak nitelenmiştir (Suetonius, 2017: 192-V). Roma'da kendi egemenliğini kurduğunda Circus (sirk) gösterisinde “Augustus'un başı” adına onunkine benzer fillerin çektiği bir araba verilmesi için ve Circus'ta yıllık oyunlar için anne ile babası adına “Augusta” adı verilmesi adına karar çıkarttır (Suetonius, 2017: 195- XI). Claudius'un zehirlenerek öldüğünü veya zehirlenmeye karşı bağırsaklarının boşaltıldığını ve zehirli şırınga yapıldığı düşünülmüştür (Suetonius, 2017: 215-XLIV).

Neron ise Domitius soyundan iki kolundan gelmiş olmasıdır. Calvinus'lar ve Aenobarbus'lardır. Aenobarbus'ların atasının ilk lakap (takma) adı L. Domitius olduğunu belirtir Suetonius. Bu soy ulu olduklarını göstermek için “yanaklarını” ovarcasına okşadıkları için kara sakallarının kızıla dönüşerek tunç rengine bürünür. Kızıl sakal özelliği ise sonraki soylarına bu özellik geçmiştir. 7 kez consul'lük, 2 kez yengi töreni, 2 defa censor'lük yaptıklarından patricii sınıfına alınmalarına karşın hepsi de Gaius ile Lucius haricinde başka adı kullanmadılar. Bu adları dönüşümlü olarak üç kişiye arka arkasına, bazen de dönüşümlü olarak koyulurdu. Aenobarbus'lar öncelikle birinci, sonra ikinci ve üçüncü kişi olarak Lucius gelmiştir. Ondan sonra gelen üçü ise Gnaeus'tur. Sonrakilerin adları yine dönüşümlü olarak Gnaeus ve Lucius olarak devam etmiştir. Suetonius, Neron'un soyunu açıklamanın gerekliliği ise şöyle açıklar: Neron'un geldiği soyun erdemleri yozlaştırmış, yine aynı biçimde Neron'da da bu kusurların kalıtsal olduğunun bilinmesi için belirttiğini ifade etmiştir (Suetonius, 2017:

217-I). Dostluk gösterisi olarak Agustus ilkeleri bağlamında devleti yöneteceğini açıklamıştır. Vergilerde kolaylık sağlamıştır. Yurttaşlara 400 sestertius dağıttı. Her ay ücretsiz buğday dağıtılmasını istedi. Şiire düşkün olan Neron evinin dışında tiyatrodan da şiirler okumuştur (Suetonius, 2017: 222- X).

Neron, 4 kez consul oldu. Birincisinde 2 ay, ikincisi ile üçüncüsünde peş peşe diğerleri 1 yıl arayla oldu. Capitalium'a defne bırakarak savaş olmayacak izlenimi verdi. "Janus" Janus'un (çift kapılı tapınak) tapınağını kapattı (Suetonius, 2017: 224- XIII-XIV). Marx'a baktığımızda bu tapınağın adının Janus olarak zamanla harf değişikliğine uğradığını anlıyoruz. Kent yapılarında reform yaparak yeni formlar vermiştir. Evlerin önünde sütunlu yollar bulunacaktı. Kent surlarını genişletmeyi planlamıştır. Zararlı boş inançlı Hristiyanları ölüm cezasına çarptırdı (Suetonius, 2017: 224-XVI). Oyun oynamayı seven Neron, hüzünlü oyunlarda izleyici karşısına maske ile çıktı. Canace tragedyasını, Aiskhylos'un Orestes'ini, elleriyle gözünü oyan Oidipus ve deliye dönen Hercules oyunlarında oynadı (Suetonius, 2017: 227-XXI). Daha geniş bilgi için bakınız Suetonius.

4.2 Kısa Alman Tarihi

Günümüzde Almanya denilince akla 1960'larda iki devlete bir duvarla bölünen ve Berlin Duvarı'nın 1989'da yıkılmasıyla doğu-batı blokunun birleşmesiyle ortaya çıkan Alman Federasyonu akla gelir. Berlin Duvarı'nın yıkılışıyla iki yaka bir araya geldi. Hitler Almanya'sı sonrası kurulan Alman Demokratik Cumhuriyeti ya da Doğu Almanya'yı da ekledi tarih devlet oluşumuna. Tarihte kuzey Kelt olarak adlandırabileceğimiz Almanya'nın Avusturya ve İsviçre'nin de dahil olduğu bir Almanya vardır. Alman dili konuşan İsviçre'nin imparatorluk olan Alman Ulusunun Kutsal Roma İmparatorluğundan asırlar önce ayrılmıştır. İlk Versay Anlaşması tarihinde 1 Mayıs 1756 yılında imzalanmıştır. Bu anlaşma II. Friedrich'in İngilizler'in Fransız ticari gemilerine saldırdığı 1755 tarihinde Fransa kralı XV. Louis ile ortaklaşa mutabakata vardıkları eylem planıyla Fransızların Belçika'yı ele geçirme üzerinedir. Friedrich ise Bohemya'yı ele geçirecektir. Avusturya'yı aldıktan sonra tek hakim gücün Almanya olacağı üzerine Bismarck'ın Weimar Devleti planlamasından tam 100 yıl önceden başlattığı projedir. Friedrich bunun

yanında İngilizler ile de iletişim içindedir ve Avusturya bunu bilmektedir. İngilizler ile pazarlık içinde olduğunu XV Louis'e bildirildiğinde bu durum Habsburg Hanedanı İmparatoriçe Marie Th  res'e (1740-1780 arası yönetimde olan tek krali  , idam edilen Fransa Kraliçesi Marie Antoinette'nin annesidir) aktarıldığında ise İngiltere ile Prusya arasındaki anlaşmasına karşıt olarak XV Louis ile Marie Th  res arasında Versay'da anlaşması Aynalı Salonda yapıldı. İkinci Versay Anlaşması ise Fransa ile Avusturya arasında 1757 yılında imzalandı (Tokatlı, 2009: 259).

    nc   Versay Anlaşması Prusya ile Fransa arasında 1871'de imzalandı. Bismarck'ın imzaladığı anlaşma maddeleri: Almanya, Alsas ve Lorraine bölgesinin doğu kesimini alırken, beş milyar Franklık bir savaş tazminatı elde etmesi üzerinedir. Fransa'ya zorla kabul ettiği iki kentin ilhakı ve beş milyarlık Franklık sava   tazminatı, Almanya'nın ulusal savaşa dönüşün Schleswig-Holstein (    yıl sava  ı) fetih savaşına d  n      t  r (Tokatlı, 2009: 541). Avusturya'nın ise İmparatorluk Almanya'sı döneminde Prusya İmparatorluğu egemenliğine dahil olan "küçük Almanya"dan çıkartılması ise 1871'de Versay Anlaşması ile gerçekleşmiştir (Fulbrook, 2011: 21). Almanların tarihi Roma tarihçilerinin kayıtlarında M.    ilk birinci yüzyılda olmuştur. Germanler ile ilgili ayrı ilgilenen tarihçi Cornell Tacitus "German Irklarının Kökenleri ve Yerleşim Yerleri" adlı çalışmasında yerleşim yerlerine, kültürlerine, geleneklerine ve inan  larına geniş yer vermiştir. Tacitus, Alman, gentil kavimler olan Germanler'den yazılı tarihe not düşen M.    J  l Sezar olduğunu kayıt altına almıştır. Ortaçağ'a kadar German kavimlerle Roma İmparatorluğu ile araları kavga içinde olmuştur. Tacitus, German ırkların Avrupa'nın yerlileri olduğunu ve g    yoluyla olsun ya da yakın ilişkiler (toplumsal yaşam) soylarını karıştırmayan kavimler olduğunu düşünür. Germanlerin sahip oldukları en eski gelenek ise ilahileridir. Tanrı olarak "Tuisto'nun oğlu Mannus'u ırklarının atası" kabul ederler ve "Mannus'un üç oğlunu ise kurucuları" kabul etmişlerdir (Tacitus, 2006: 25). Germania adının Galyalıları yurtlarından eden "Tungri" olarak tanımlanan kavime Germanler denilmiştir (Tacitus, 2006: 27).

Tacitus, yeraltı kaynakları yönünden altın ve gümüş yataklarına sahip olmadıklarını belirtir Germanlerin. Silah yönünden zayıf olan Germanlerin atları dairesel d  n     yapmayı bilmeyen hayvanlardır. Genel olarak savaşlarda zırh

giymezler, çıplak savaşan Germanlerin piyade askerlerinden ancak “bir veya iki” kişi demir ya da deri miğfer takar.

Savaşta askerlerinin cesetlerini toplar götürülürdü. Askerin kalkanını bırakması en büyük şerefsizlik olarak addedilir. Yüz kızartıcı suç işleyen kişilerin dini ayinlere katılmasına izin verilmez. Savaştan kaçanların ise cezalarını kendileri verir. Çoğu kendini asarak bu kara lekeden kurtulabilirlerdi. Krallarını soyluluğuna, ordu komutanını ise başarısına göre seçerlerdi. İdam cezasını, hapis cezasına, kırbaqlama kararını sadece rahipler karar verirdi (Tacitus, 2006: 35). Germanler de Roma gibi tanrılarına insan kurban verirmişlerdi. Tanrıları arasında, insan kurbanı Merkür (Hermes) verdiklerini ifade eder Tacitus. Mars ve Hercules (Herkül) için ise hayvan kurban ederek teskin ederlerdi. Ormanlık alanlar onlar için kutsaldır. Göksel olan tanrıları duvarlar içine kapatmaktan imtina ederlerdi. Geleceği öğrenmek için açtıkları falda meyve ağacından çubuk keserek bakarlardı ve üç eşit parça çubuk alarak uluslarının adına olduğunda devlet rahiplerine, birey adına olduğunda ise tanrılara dua etme gelenekleri vardı (Tacitus, 2006: 37).

Cezalandırma sistemlerinde ise vatana ihanet edenler ve kaçaklar bir ağaca asılırdı. Korkak olanlar, tembel olanlar çamura basılma yoluyla çitler üzerlerine yığılırdı. Cinayetler işlenirken halka izlettirme gelenekleri vardı. Basit bir suçla itham edilenler ise sığır ya da at kefaleti verirlerdi. Bu kefalet krala ve kavime ödenirdi (Tacitus, 2006: 41). Savaş zamanında seçilmiş lidere yiğitlik bakımından karşı gelmek utanç vericidir. Yiğitlikte ise liderle eşit olmaması ise daha utanç vericidir. Savaş zamanında ölen lider sonrası German geleneklerinde sağ kalmak utanç verici bulunurdu. Lideri yüceltmek ise onur vericidir (Tacitus, 2006: 43). Kendi aralarında hediyeleşmede sığır ya da tahıl türevi armağan vermek gelenektir. Üzerlerine giydikleri kıyafetler de ise harmani adı verilen iğneyle tutturulan kolsuz üstlük giyerlerdi (Tacitus, 2006: 49). Cenaze ayinleri gösterişsizdir. Özel odunlar ile ölülerini yakarlar. Cenazenin silahını veya atını da birlikte yakarlardı (Tacitus, 2006: 61). Savaştan korkan ve kaçan kişiler sürekli saçlı sakallı dolaşırlar. Sadece içlerinden en cesaretli olan bir düşman öldürdüğü takdirde kendisi bırakılıncaya kadar kelepçeye benzeyen demirden bir yüzük takar, çünkü bu yüzük onursuzluk işaretidir. Saçları aklaşmış olan kişiler toplumda ön sırada yer alır. Başlanacak savaşın sorumluluğunu üstlenen

kişi olur. Barış sürecinde de uygar bir görüntüye sahip olmazlar. Bu yaşlı kişiler ise bir toprağa sahip olmazlar. Kimin yanına yerleşip (misafir) olduysa yerleştikleri tarafından bakımları üstlenilir. Başka kişilerin mallarını harcar, savurur ve önem vermezler. Ata binme ise çocuklar için bir oyunken delikanlılar için rekabet anlamındadır (Tacitus, 2006: 69). Yüzük mitleri Germanlerde Nibelung efsanesinde Siegfried’e, Cüce Alberich, kehanet de bulunarak kızıdan aldığı yüzüğün Siegfried’e uğursuz geleceğini söylemiştir (Nibelung, 2001: 584) Roma İmparatorluğu, Germanlere ilk keşif (savaş) gezisi Drusus Germanicus döneminde yapılmış ve başarısızlığa uğratmıştır Germanler. Yılın belli ay dönemlerinde insan kurban eden Germanler, kutsal addettikleri ormanlarda ayinleri gerekleştiriler ve zincire vurulmadan bu ormana girmesi yasaklanmıştır (Tacitus, 2006: 79).

Toprak ana “Kybele”ye tapınan German ırkların okyanusta ise ortasında bir ada kutsal koruları vardır. Bu koru tanrıçaya adanılmıştır. Burada bir araba ve arabanın üstünü örten perde vardır. Bu arabaya ise sadece rahip olan dokunabilir. Tanrıça en iyi şekilde ağırlanır. Tanrıça, yorulup mabedine dönünceye kadar ki dönemde savaş yapmazlar (Tacitus, 2006: 81). Germanler surlarla çevrilmiş kentler de yaşamayı sevmemişlerdir (Tacitus, 2006: 101). İmparator Tiberus M. S IV yılında German Bructeri kavmini kontrol altına almıştır (Tacitus, 2006: 107). Tiberus’un kardeşi Drusus Germanlere M.  12’de Rhenus Nehri ve Weser Nehri ilk arasında Roma adına Germanlere karşı ilk yelken aandır (Tacitus, 2006: 109). Tiberus M. S 5 yılında German kavimi Langrobardi mağlup etti. Germanler, Roma’nın Serlius Caepio ile Maximus Manius’utosu bozguna uğratırlar veya “esir düştüler.” Roma yuttaşları ise “konsllerinden oluşan 5 ordusundan yoksun kaldı, dahası bir İmparatoru da I. Varus ile onun 3 lejyonundan etmişlerdir. Fakat bu olay cezasız bırakılmadı. İtalya’da Gaius Marius’un, Gallia’da ise Iulius’un ve Germanler kendi topraklarında Drusus, İmparator Nero ve Germanicus’un gazabına uğradı. Drusus’un oğlu Caligula’nın Germanlere karşı etkin bir tehdidi olmadığı gibi başarısızlıkla sonuçlanmıştır (Tacitus, 2006: 77). Tacitus’un Anneles eserinde eksik bıraktığı ya da kaybolan bölümleri Caligula ve dayısı İmparator Claudius bölümleri eksiktir (Tacitus, 2006: 11).

Devletlerin içinde barındırdıkları uluslar ve toplulukların varlıksal oluşumları, kurumların iktisadi yapıları birbirlerine eklenerek ekonomik ilişkilerin tarihsel çerçevede gelişmelerinin ve aynı zamanda da çöküşlerinin belirleyici etmenleri olmuştur. Avrupa kara kıtasının iktisadi yapısı incelendiğinde tarihte meydana gelmiş savaşların altında büyük göçler ve bu göçlere bağlı değişen sermaye yapılarının çatışmaları olduğu yadsınamaz. Avrupa tarihi ve Alman tarihi sömürgecinin kaynaklarından yararlanmışlardır. Avrupa uluslarının tarihini incelediğimizde Orta Çağ'ın karanlık sürecinden yeni coğrafyaların keşifler dönemi önemlidir. Matbaanın icadı yeni reform hareketlerini getirir. Avrupa'nın sermaye tarihini oluşturan İngilizler, Fransızlar ve Almanlar'dır. Sanatın evrenselliği ve akımlarına önderlik etmiştir Avrupa. Fransızlar esinlerini 8. ve 9. yüzyıllarının mitsel tarihlerine kadar giderken, Almanlar (Germen) 4 ila 6. Yüzyıllarına kadar halk masallarına geçmişe gidebilen tarihleri vardır (Skocpol, 2014: 34).

Her millet ya da ulus geçmişleriyle var olur. Geçmiş geleceğe aktarım yapabildiği ölçüde varlık anlamını aktararak hem topluma hem de dünyaya karşıt olan egemen dünyasını yansıtır. Her ulus için geçerlidir ki, geleceklerini geçmişin yansımalarında aramışlardır. Felsefenin ilk başlatıcısı olarak kabul edilen Thales'in dediği gibi, "Her şeyin Arkhe'si su"dur. Tarih tarihe düşülen aktör isimler dışında benzerlik gösterir. Avrupa için karanlık çağların başlangıcı olarak Roma İmparatorluğu'nun yıkılışı boşlukta kalan devlet otoritesini papalık kurumu ve kilise üstlenmiştir. Roma İmparatorluğu'nun yıkılış nedeni "özel mülkiyetin" buna bağlı olarak "medeni hukukun" uygarlığı yükseltirken, üretim biçimlerinde var olma üzerine sanayi ve ticaret envanterleri kullanma becerilerini geliştirmediler (Marx & Engels, 2013: 66). Aynı süreçte Sezarlar arasında meydana gelen anlaşmazlıklar bölünmeye nedeniyle ve toprak üzerine mülkiyet ilişkisinin aşırı biçimde yoğunlaşması sonucunda İtalya nüfus azalması ile birlikte Germenler'den gelen istila hareketleri sonucunda miadına ulaştı. Roma'nın yıkılışında bu miadı süreci Marx "mekanik darbe" olarak tanımlar (Marx & Engels, 2013: 160). Karanlık Ortaçağ'da adından söz ettirmeyen Almanların devlet tarihi tekrar Charlemagne'm baüda ile birlikte "Roma" imparatorluğunun tekrarından kurmasıyla başladığı kabul edilir. M. S 771 yılında tahta çıkan "Charlemagne; Lombardiya, Bavyera ve Saksonya'nın ilhakı

ve Avusturya'nın kurulmasıyla" beraber güneydoğu sınırındaki 'marklıklar'ın oluşturulması sayesinde Frank egemenliğini güçlendirmişti. 800 yılının Noel'inde Roma İmparatoru olarak taç giyme töreninden önce devlet olmanın kabulü olan para basma hakkını elde etmiştir. Krallık soya bağlı olarak mirasçılara hak tanınırken, imparatorluğun bölünmezliği vardır. İmparatorluk 843 yılında yaptığı Verdun Antlaşmasıyla üç parçaya bölünmüştür. Alman ve Fransız devlet olarak sınırları ayrılmıştır (Fulbook, 2011: 31-32).

10 Kasım 911 tarihinde, Saxon, Forchheim ve Frenk liderler Almanya'daki Karolenj üstünlüğü sonucunda sona erdi. Franks Dükünün Karolenj Hanedanı'nın reddedilmesi (Frankis aristokratları ailesi ve Batı Avrupa'yı yönetmek için M. S 750-887 tarihinde kurdukları hanedan). Bu hanedanın özelliği Charlemagne olan Charles ismini taşıyan çok sayıda aile üyesinden geliyor. Karolenj hanedanlık krallığı istilacılardan ve politik anlaşmazlıklardan dolayı yıkıldı. 10. Yüzyıl başlarında, Renbe'nin doğusunda, Elbe ve Saale nehirlerinin batısındaki Bohemya Ormanı'nın batısındaki Germen Halklar, ilkel (barbar) yerleşim yerlerinden dolayı put-pereslik inancıyla karşı karşıya kalır. Almanlar'ın ilk dönem tarihlerine baktığımızda: Vico'ya göre dil oluşumlarını ve yazı kültürlerini oluşturmadıklarını anlarız. "Germenler, harflerin sırlarını (literarum secrata) bilmiyorlardı." Bu nedenle de Mısır uygarlığının hiyerogliflerini nasıl yazacaklarını bilmediklerini belirtir. Germenler ancak halk yazısında "el yazısı" resmi olarak da devlet kağıtlarını, tutanak tutma, yazmaya başladıkları Svabyalı Frederick (zamanına kadar, gerçekte de Habsburglu Rudolph zamanına kadar bu durumda kalmış olduklarını belirtir (Vico, 2005: 186).

Devlet kurumunu oluşturmadıklarını Germenler'in nedeni mülkiyet edinim sistemleri de düzenli olmamasıdır. Avrupa'nın köklerinde ilk "Antik" toplumun yaşayış biçiminden Orta Çağ'a kadar "mülkiyetin" ilk biçimini Roma uygarlığında temel olan özellik savaşı ve fetihler ile edinildi. Germenlerde (kavim) mülkiyet biçimi ise sığır yetiştiriciliği üzerine belirlenen kabile mülkiyetidir (Marx & Engels, 2013: 65). "Gal hukukunda tazminat" ödemeleri "esas olarak sığırla", ve "İrlanda yasalarında" ise "sığır veya cariyeye ödenir", "her ikisinde de önemli ölçüde değerli maden kullanıldığı görülür. Alman yasalarında esas olarak değerli madenler vardır" (Graeber, 2015: 136).

Bir uygarlık ya da devlet ancak üretim biçimleriyle var olabilir. Hukuk, din, kültür ve sanat ile var olma; diğer devletlere karşı egemenlik kuramayacaktır. Açlık insanları devletine karşı eyleme giriştir, diğer öğeler ancak tokluk oluştuğunda devletin yönettiği halkı oyalama stratejisidir. Devlet olgusu mülkiyettir. Mülkiyet burjuvadır. Büyüyen ekonomiyi yönetemeyen imparatorluklar kaderin son cilvesini yaşamaktan kaçamaz. Germenler'in istilaları sonucunda Roma İmparatorluğu'nun hem kuzey hem batı bölgelerini işgal ettikten sonra imparatorluğun Hristiyan inançlarını benimsediği Orta Çağ'da yavaş süreçte oluştuğunu ifade eder. Avrupa

için dönüm noktasını “kilisenin” Roma uygarlığının karşı çıkmasını “sıradışı din adamlarının” ihaneti doğrultusunda vurgular (İkenbery, 2005: 47). X. Yüzyıl da Alman İmparatorluğu'nun kuruluşunda aileler temel etken olan siyasi ilişkiler Alman krallarının tekelinde oluşan aileleri olmuştur. Bu güç yoğunlaşmasının nedeni, Alman krallığının en temelinde, koşulların, doğum, servet ve askeri başarının kabilelerinin sıradan özgür üyelerinin saflarının çok üstünde yükselen adamları tercih etmesinden kaynaklanıyordu. Alman İmparatorlar, toplumda ileri gelen belli niteliklere sahip olan seçkin bir grup prens tarafından belirlenip seçiliyordu. Belirlenen otorite “halk” tarafından benimsenmek zorundadır (Weber, 2005: 91).

Halk, yerel meclislerde, yalnızca ücret ödeme emri ve cezalar için vardır. Siyasal olarak halk pasiftir. Avrupa'da, devlet kiliseleri ve toprak kiliseleri bağlamında Hristiyanlık, toplumun statükonun korunmasına katkıda bulunmuştur. İngiltere'de Anglikan kilisesi, Alman devletlerinin Protestan kiliseleri gibi tahtın müttefiki olarak kaldı. Rusya'da Ortodoks kilisesi, monarşinin üzerine kurulmuş bir toplumsal düzeni desteklemeye devam etti ve imparatorlar da kilisenin içinde koruyucu olarak öncü bir işlevi yerine getirdi. Almanya'nın Ren Bölgesi, günümüzde endüstri merkezidir. Sanayi kenti olan Ruhr (bölgesi), Ortaçağ döneminde yeşil ormanları, nehirleri ile guguklu saat şölenleri Kara Ormanlar ile Yukarı Bavyera'nın gölleri ve Alp'lerin otlakları gibidir. Bremen kenti, Hamburg kenti ve Lübeck'i kenti, Friz adaları ve Schleswig-Holstein'in gölleri ile akarsularıyla ünlüdür. Yine inişli çıkışlı olan Vestfalya tepeleri arasında yer alan kuzeydeki Lüneburg fundalığı ile Harz dağlarına saklanmış olan Ortaçağ güzelliklerine sahiptir. Bohemya'da bir araya

gelen farklı topluluklar ve Çek sınırında olan Bavyera ormanları ve Spessart, Kraichgau ya da Odenwald bölgeleri önemlidir (Fulbrook, 2011: 24).

XII. Yüzyıl sonu, XIV. Yüzyıl başı itibariyle Almanların dağılmış coğrafyada nüfusları 7 ila 8 milyon arasındadır. Fundalık bölgelerde başlayan sömürgeleştirme Almanların aleyhine yönelik genişlemiştir. 1150 ve 1300 yılları arasında Elbe Nehri'nin doğunda olan Slav toprakları sömürgeci köylüler sömürgeye dönüştürmüştür. Alman kültürüne aristokrasi Ortaçağ'da egemenliğini kurarak kültürüne burjuva adını yazdırmıştır. XII. Yüzyılda ortaya çıkan şövalye sınıfı saray kültürüyle özdeşleşir. İlk yazın dünyasını oluşturan Gottfried von Strassburg ve Hartman von Aue'nin kaleme aldığı lirik şiirler damgasını vurmuştur. XIII. Yüzyılda ise Büyük İmparator Friedrich Barbarossa'nın egemen siyasal kararlarının efsanesi XIX. Yüzyılda milliyetçi Alman imparatorluğuna dönüşen Almanlar adına güçlü bir çağ olarak Alman medeniyeti için yüce bir noktası kabul edildi. 1254 yılındaki Ren Birliği, 1376'daki Schwaben Birliği ve 1387 ile 1388 yılları arasında "Büyük Kent Savaşı" adı verilen iki birlik olarak kurulan Schwaben Birliği ise daha önceki yıllarda prens birlik saldırılarına karşı koymuştur. Prenslerin bir araya gelmesi sonucunda yeni bir birleşik güç birliği sonucunda yenilgi almıştır. 1488 yılında ise Schwaben Birliği kuruldu. İsviçre'nin vadi ve dağlık bölgelerindeki Habsburg egemenliğine son vermiştir. 1648 yılında devlet olarak tanınarak resmen konfederasyon gelişmiştir. Birçok nedenle ne İsviçre modelini (kentli cumhuriyetçi kantonlar ve çiftçi kantonlar konfederasyonu modelini) benimseyip ne de Avusturya'yla bütünleşme sağlayan güneybaü Almanya kentlerinin 1500'lerdeki gelişmeleri farklıdır (Fulbrook, 2011: 42-43).

Ortaçağ Almanlar için hüznü veren dönemlerin kuyusudur. 1254'te II. Friedrich'in oğlu olan IV. Konrad'ın ölümünün gerçekleşmesi Alman krallığında Hohenstaufen hanedanı sona ermiştir. Ortaya çıkan egemenin yokluğu sonrasında 1273 yılında Avusturya, Steiermark ve Krain'in hükümdarlığı oluşumu Habsburg hanedanlığı ise konumunu Birinci Dünya Savaşı sonuna kadar korumuştur. Tahta çıkan ilk Habsburg hükümdarları ise 1273 ve 1291 arasında

Rudolf ve sonrasında 1298 ve 1308 arasında tahta çıkan oğlu I. Albrecht'ir. Anayasal reformlar ise IV. Karl döneminde gerçekleşmiştir. Reformlar, VII

prensın Elektör'lüğünde gerçekleşen monarşi yönetiminin belirleyici maddelerini oluşturur. Yaptırdığı Karlstein Şatosu, Prag Üniversitesi ve kurduğu krallık mahkemesiyle 1356-1378 yılları arasında Alman tarihine adını "Altın Ferman" ile yazdıran IV. Kari tarafından Nürnberg'de onaylanmıştır (Fulbrook, 2011: 49).

Kurulan Reichstag, üç meclisten oluşmaktadır. Yedi elektör prens ise "Prens Mainz, Prens Köln, Prens Trier, Prens Bohemya, Prens Saksonya, Prens Pfalz, Prens Brandenburg ve diğer soylu yöneticiler yer almaktadır. Soylu yöneticiler arasında 4 başpiskopos, 46 piskopos, 83 rahip olmak üzere ruhani yöneticilerdir. Reichstag'a dahil 24 seküler prens, 145 kont ile birlikte lord ve neredeyse 83 imparatorluk kenti vardı. İmparatorluğun ikinci bir organı ise Kammergericht ya da diğer adıyla imparatorluk Adalet Mahkemesi'ydi. İmparatorun kendi mahkemesinden ayrı olarak eğitilmiş hukukçuların çalıştığı sürekli olan bir adalet mahkemesi de olarak kurulmuştu. Sürekli olarak bir Reich vergisi olan "Gemeine Pfennig" (ortak para) birimi adıyla Kammergericht'i desteklemek adına çıkarılmıştı. Köklerden gelen kan davalarını kaldırmak ve kalıcı bir iç barış sağlamaya yönelik kurulan "Landfriede" çaba sarf edilmiştir (Fulbrook, 2011: 57).

4.2.1 Alman tarihinde martin luther etkisi

Ortaçağ döneminin başlarında Almanlar için Hohenzollern Hanedanı damgasını vurmuştur. XII. Yüzyıl'da Schwaben'de ortaya çıkmış olan 1525 yılında Prusya Düklüğü'nün başına geçirmiştir. 1524 yılında ortaya çıkan Alman Köylü Savaşı'nın etkisi 1526 yılına kadar göstermiştir. Bu ayaklanmanın arkasında yer alan tarih ise 1476 tarihinde "Niklashausenli Kavalcı"nın liderliğindeki isyanı "Würzburg Piskoposu" bastırmıştır. 1493 ile 1502 ve 1513 ile 1517 arasındaki "Bundschuh ayaklanmaları" sonucunda 1514 yılındaki isyan "Yoksul Konrad" ve 1513 ile 1517 arasında yaşanan köylü isyanları dalgası vardır. 1524 Köylü Ayaklanması, bir yıl sürecek olan önce güney Kara Orman ile Konstanz Gölü bölgesinde başladı. 1525 yılında Yukarı Schwaben ve Tuna Nehri boyunca uzanan Frankonya, Thüringen ile Saksonya'da başlayan ayaklanmalarla yayılma göstermiştir. Ayaklanma Doğu Prusya'da da etkisini göstermiştir. 1525 yılının Nisan ayı sonlarında ise 16 milyon nüfusun ortalama 300.000 köylü

silahlanmıştı. Köylü orduları, aralarında soylularında olduğu “Götz von Berlichingen” gibi adlar (2.000 kişi ile 15.000 kişi) arasında örgütlenmişti. Schwaben bölgesinden gelen prensler ise İtalya’da, Fransa kralı olan I. François’a karşı Alman imparator V. Karl’ın yanında savaştı. V. Karl’ın köylü isyanlarını bastırmada, Schwaben prensleri vardır (Fulbrook, 2011: 65).

Frederich’in oğlu olan Margrave Casimir “Alman Rönesansı”yla özdeş kimliktir. “Deli prensler” kategorisinde yer bulmuştur. 1515’te babası Frederich’in ekonomik kriz yaşadığı süreçte 200 bin guldier borcuna karşılık borç veren aristokratik sınıf borçları askıya alabilecekleri teklini önerir. Borç krizi, güven kriz ya da tahta çıkma krizine dönüşür. Prens Casimir, tarihler 26 Şubat 1515’te sabahın erken saatlerinde, Frederich karnaval kutlamasında eğlendiği süreçte harekete geçerek kalenin içinde ailesel bir saray darbesi düzenleyerek Plassenburg kalesini kendi kontrolü altına aldı. Babası Frederich’i ise akıl zafiyeti (delilik) sebebiyle tahttan rızasıyla çekildiğine dair bir belge imzalamaya zorladı. Kral Frederich ömrünü Plassenburg kalesine hapsedilmiş olarak geçirdi. Hiç ziyaretçi kabul etmez ve yazışmaz. Oğlu prens Casimir’dan gardiyanlar babasının kumar oynayarak zaman geçirmesini ilettiklerinde bu teklifi geri çevirir. Casimir, babasının borçlarını ödemez. Valilere özel hediyeler eder ve durumu kurtarmaya çalışır. 1521’de Luther’in reformları başlamıştır (Graeber, 2015: 337-338).

Almanların tarihini değiştiren Luther inzivaya çekildiği dönemde dinde reformasyoncu hareketini kiliseye karşı başlatarak 95 tezini yayınlar. Hitabeti güçlü olan Luther. Kilisenin dini sömürü aracı ve statü aracı olarak kullanılmasına karşıdır. 95 Tez’in ortaya çıkışına neden olan istismar “endüljans”ların, para karşılığı halka afname satılmasıdır. Kilise, halka onların kurtuluşunun kiliseye yaptıkları bağışlar ve kilise için yapacakları iyi işler yaparak kurtuluşa ereceklerini savunmalarıdır. Kilise hayatını çok önce kaybetmiş günahları sebebiyle acı çektikleri düşünülen akrabaların huzura ermeleri için “aracılık” yaptıklarını ileri sürmüşlerdir. “Endül-janslar” afnameler, halkın kendisi ya da ölmüş sevdikleri için “Araf’ta zaman kaybetmeme”leri için satılan para aracına dönüştürülür (Fulbrook, 2011: 60).

1517’de endüljans satışları büyük bir skandal yaratır. Papalık temsilcisi olan Teztel Fugger bankerlerinin muhasebecisidir. Halka endüljans satışı için para

toplamaya gönderilir. Toplanan paralar Almanya’da halkta büyük kızgınlığa yol açmış olsa da “Brandenburg prensi Albrecht’in borcunu kapamak üzere Fugger ailesine gönderilecekti. Prens Albrecht amacı ise kilise kanununa göre yasak olan üçüncü bir piskoposluk unvanıdır. Seçimde oy hakkına sahip Mainz başpiskoposluğu unvanını istiyordu. “Fugger ailesinden alınan borç, bu unvanı elde edebilmek amacıyla Papatya gönderilecek rüşvet içindi.” Luther yoksulların kilise tarafından afname ile sömürülmesini skandal olarak nitelerken afnamenin teolojik açıdan da dinle bağdaşmadığını savunur. Luther’in fikirlerinin halkın üzerinde etkili oluşunun en önemli nedeni matbaanın gelişimidir. “1518’de Almanya’da sadece 158 kitap basılmışken, 1524’te bu sayı bine yaklaşmıştı” (Fulbrook, 2011: 60-62).

Katolik kiliseye karşı hareketinde başarılı olan Luther reformasyon sonucunda Protestanlık mezhebini inşa edecektir. Almanca Protestan kelimesi (Başkaldırı, Protesto etmek ve Karşı gelmek) anlamlarında kullanılır. İlk çıkışı sonrası Protestanlık mezhebi kendi içinde üç kola ayrılır. Lutheryanizm, Kalvinizm ve Anglikanizm kolları doğar. Katolik papaz olan Martin Luther, dinde reform hareketlerini başlatarak yeni bir din kuracaktır. Papanın, Luther’i aforoz etmesi sonucunda papanın gönderdiği kağıdı yakar ve Alman ulusunu papalığa karşı ayaklanmaya çağırır. Din otoritesi ile devlet otoritesini birbirinden ayıran Luther’in Protestan özgürlükçü anlayışı Bismark’a kadar sürer. Öte yandan Luther her ne kadar Hristiyan din inancı için kiliseden halkın özgürlüğü başkaldırmış olsada; Yahudiler için Luther’in düşünceleri: “Yahudiler” der Luther, onlarla karşılaştığınız her an “inançla haç çıkarmalısın. Açık açık ve korkusuzca ‘Bu gerçek bir şeytandır’ demelisiniz.” Luther’in Protestanlık inancına göre Yahudiler pis kokarlar, hırsızlık ve soyguncu olduklarını vaizlerinde dile getirir. Yahudiler gibi Çingeneleri ve Tatarlar’ın da kötücül olduklarını. Hepsinin fitneci olduğunu cemaatine vaiz eder. Özgürlükçü Luther, eğitilmiş olan Yahudiler için, “Doktor ve cerrah olduklarını iddia eden Yahudiler ilaç yazdıkları Hristiyanların servetini ve sıhhatini ellerinden almak ister, çünkü bu Yahudi doktorlar, Hristiyanlara işkence ettiklerinde ve onları sinsice öldürdüklerinde Tanrı’nın lütfuna kavuşacaklarına inanmaktadırlar” (Wiener, 2002: 91).

Yahudiler Luther için hayvandan aşağı olan kavimdir Alman tarihinde. Tarihte meydana gelmiş olaylar dünü bugünle bağlayan taşlardır. Avrupa’da ilk kitlesel ayaklanma olarak sayılan 1524 tarihli ‘Köylü Savaşı’ Avrupa’nın feodal yapıda halkın gerçekleştirdiği ve modernleşme öncesinde “Avrupa’nın en önemli kitlesel ayaklanması” modern sürecin başlangıcı olarak nitelenir (Harman, 2016: 189). Bu ayaklanma derebeylik sistemini tehdit eden bir ayaklanma özelliği taşır. Köylü ayaklanmaları sonrası Almanya üç bölüme ayrılır ve ‘On iki maddelik’ köylü ayaklanması Alman ve Fransız köylülerin savaşmasına yol açar. Bu savaşta 100 bin köylü hayatını kaybeder. Alain Badio’ya göre, Meçhul Asker anıtı da o döneme atfen yapılmıştır. Badio’ya göre, Fransız köylülerin büyük bir kısmı, prensler adına olan ve kesinlikle köylünün kendilerine ait olmayan burjuvanın çıkarları savunma adına katliama gönderildiklerini ve bunun temel nedeni ise “onların kimliğe yürütülmüş olmasıdır” Meçhul asker Moloch’un hizmetinde ölmüştür (Badio, 2011: 134).

Almanya’nın bölünmesine yol açan ayaklanma sonrasında ise bu kimlik yapılanması milliyetçilik ruhuna bürünerek Fransız Devrimi’nde hazırlayıcısı olmuştur. Ekonomik ve siyasal olarak yönetimde payı olmayan köylü ayaklanması kanlı bitmiştir.

4.2.2 Alman tarihinde ırkçılık, milliyetçilik (Nasyonalizm)

Avrupa’da ulus devletlerin ortaya çıkış süreci XVI. ve XVII. yüzyılda ekonomik bütünleşmelerin getirisi ve ulusların kendi dillerinin oluşumunun oluştuğunu söyleyebiliriz. Alaattin Şenel’e göre, “dil birliğinin yarattığı kültür birliğiyle” Avrupa’nın kara kıtasında ulusların, dil birlikteliklerinin bir şemsiye altında da zengin bir çeşitlilikte ve karmaşık tarihsel temellerinin yanı sıra çatı görevi gören ekonomik bütünleşmelerinin sağlandığı çıkarlar olduğunu, ifade eder (Şenel, 1995: 234). Avrupa için tarihe adını yazdıran kanlı savaşlardan biri de (1618- 1648) Otuz Yıl Savaşları’dır. Bir diğer savaş İspanya (1701-1714) Veraset Savaşı’dır. Üçlemede son savaş ise (1756-1763) Yedi Yıl Savaşları’dır (Tokatlı, 2009: 177). Savaşların geniş okuması için bakınız: (Atilla Tokatlı, Uluslararası İlişkiler Tarihi 1. C).

Monarşiyle yönetilen Fransa, İngiltere, Almanya ve İtalya toprak bağlılığı olan prenslikleri ulus çatısı altında toplamaya başladıkları dönemi oluşturur. Ulus

devletlerin oluşumu ve ekonomik bütünleşme çabaları tarihte gerçekleşen savaşlarla sürekli yara almıştır. Avrupa’da ırkçılık söylemleri ulus devlet oluşumu ile özellikle Yahudilere karşı başladığı yadsınamaz. Yahudilere karşı ilk ırkçı uygulamalar İngiltere’de yaşanır. Daha sonra Yahudilerin haklarını İngiltere vermiştir. 1678 ile 1679 arasında Almanya, Alman Yahudilerinin devletin resmî kurumlarda görev yapmamaları üzerine karar alırlar. Cemiyet seçimi gibi toplantılarda oy kullanamayacaklarına hükmedilir. Parşömen rulolarını okumaları da yasaklanır. Almanya’da hâkim sınıf olan “Sephardi Yahudileri, özellikle bakımlarını üstlenmeleri gerektiği hallerde fakir Aşkenazit Yahudilerinin gelmesinden” tedirgin olurlar. Yahudi, Tevrat’ın emirlerine göre hükümlerin ‘Yahudi yasasına’ uygun olmadığı için yeniden düzenlenmesi gerekir. 1732 yılında alınan bir karar sonucunda “Yahudilerin hayatını tehdit eden iftiralara karşı yasal koruma hükmü” tekrar yürürlüğe girdi. Yahudilerin ilk modernleşme yaşadığı ülke olarak İngiltere olduğu kabul edilir (Johnson, 2001: 346).

Almanlar adına Prusya İmparatorluğu önemlidir. 1701 yılında elektör III. Friedrich Kutsal Roma İmparatorluğu toprakları dışında kalan Königsberg’de kendisini taç giyerek Prusya Kralı I. Friedrich olarak ilan etti. Böylece Prusya’da kraliyet hükmünü kabul ettirme olasılığı sağlamıştır. 1800’lerde toprak ve siyasal çıkarlar birliği, devletlerin ve uluslar üstü örgütlenmeler sonucunda Alman devletlerinde “Avusturya, Prusya ve Schleswig-Holstein”de yaşayan Alman olmayan etnik gruplarla oluşturulan Konfederasyon milliyetçilik sorunlarını ortadan kaldırmamıştır (Fulbrook, 2011: 307). Hohenzollern Hanedanlığı adına erkek hükümdarlar nedeniyle egemen oldu. Sırasıyla hanedana ait olan ve hüküm sürenler ise mutlakiyetçi anlayışı lideri kabul edilen 1640-1688 yılları arasında “Büyük Elektör” Friedrich Wilhelm’dır. Elektör III. Friedrich ya da Kral I. Friedrich olarak bilinen 1688-1713 yılları arasında hüküm sürmüş ve 1701’de taç giyerek kral oldu. Bir diğer elektör ise “Asker Kral” olarak bilinen 1713-1740 yılları arasında hüküm süren I. Friedrich Wilhelm’dır. Siyasi tarihe adını 1740-1786 arasında hüküm süren “Büyük Friedrich” olarak yazdıran II. Friedrich iktisamlı yönetimleriyle tarihe adlarını yazdırmışlardır (Fulbrook, 2011: 105).

1743’lerde Berlin’i saran duvarlardan şehre Yahudilerin giriş yapabildikleri tek kapı uygulaması vardır. Bu kapıdan büyük baş hayvan sığırlar ve Yahudiler Rosenthaler Tor’dan (Rosenthaler Kapısı) içeri giriş yapmak için izin almaları gerekti. Yahudilerin bir yerden bir yere gitmeleri de izinler dahilinde gerçekleşebilirdi. Yahudilerin Berlin’e yerleşme-oturma izni verilmezdi, eğitilmiş bilgin ya da sermaye sahibi olanlara izin verilir. Seyyar satıcılara, yoksul kesime izin verilmezdi. Berlin’e günöbirlik Rosenthaler Kapısı’ndan giriş yapmak isteyenlerin geçmişleri sorgulanır ve “verzollt edilir” ticari bir ürün halı ya da bir hayvan gibi kişi başına “mal vergisi” ödemek zorunda bırakılırlar. Berlin edebiyatının tarihi Yahudiler için Talmud öğrenci olan Mendelssohn’in şehre çıplak ayakla girişiyle başlar (Elon, 2005: 8-10).

1749’da Protestan mezhebinden olan drama da edebi kalemini kullanan yazar Gotthold Lessing, bir bölümlük drama oyunu sahneler. Oyunun adı ‘Die Juden’ (Yahudilerde) genel olarak Helen ve Roma uygarlığı edebiyatından esinlenen Avrupa edebiyatında bir ilk olur ve bir ‘Yahudiyi nazik ve rasyonel’ bir kişilik yansıtıyordur. Lessing’in kucaklayıcı hoşđörü ve inanca sayđı jestine karşılık Moses Mendelssohn ise çağdaş Dasau Yahudisi hararetle karşılık verdi. İlk kez bir Yahudiyi edebiyatı ile böylelikle Almanya’nın edebiyat tarihine girdirirdi (Johnson, 2001: 367). Mendelssohn’un kaleme aldığı Phaeton eserinde Platon’un Sokratesi Savunması’nın benzeri olan eseri Antik Yunan edebiyatını Yahudi kültürüyle özdeşleşmesi olur. Alman Aydınlanması’nda ilk kez Yahudi bir aydın yer almaya başladı. Mendelssohn Sokrates için Platon gibi düşünür ve şöyle der: “Sadece Sokrates, masumiyeti savunacak yüreğe sahipti” (<http://gutenberg.spiegel.de/buch/phaeton-oder-uber-die-unsterblichkeit-der-seele-1297/8>).

Yahudiler Alman tarihinde kendilerinden edebiyat da olsa da ticari hayatta yoksun bırakıldıkları dönemlerde olmuştur. 1815 tarihinde Viyana Kongresi’nde alınan kararlar bağlamında küçük devletçiklere, prensliklere ayrılmıştır. 34 prenslik yönetimli devletçik ve eyalet sistemi kapsamında dört kente de özerlik statüsü tanınmıştır. Bu konfedere devletçiklerin en yüksek organları ‘Bundestag’tır. Bundestag’ın oluşum amaçlarında düzenli bir ordu kurulması, uluslararası ilişkilerde diplomatik bağlamda temsilci ve çatı yasaları çıkartacak (anayasa) gücü elinde toplayamamıştır. 18. Yüzyılda Fransız yazar Madama de

Stael yazın (edebiyat) alanında ise Kuzey Almanya yazınsal edebi eserler üretirken, Güney Almanya'nın yazın dünyasında varlık göstermediğini tarihe not düşmüştür. Edebiyatçıların ve bilginlerin Weimar, Königsberg ve Kopenhag'a uzanan sisli hayal gücüne sahip derin insanların olduğunu belirtir. Güney Almanya ise daha çok günlük hayatın zevklerine dalmıştır. Akademik olarak Frankonya, Svabya ile Bavyera bölgeleri gibi Münih'in sıkıcı yerler olduğu belirtir (Stael, 2017: 38-39). Alman imparatorlar edebiyat ile yakından ilgilenmemişlerdir.

4.2.3 Alman prusyası

Prusya Avrupa'daki güçler dengesindeki yerini aldığı tarih 18. Yüzyılın başı 1700'lerdir. Prusya'nın Kralı I. Friedrich olur. Friedrich-Wilhelm döneminde ordu Prusya'nın temel direği haline getirilir. Orduya soylu ve asil ailelerin gençleri devlet yöneticisi olarak yetiştirilmek için subay okulları açılır. Açılan subay okullarında yetişen soylu aile gençleri Prusya devletinin en yüksek sınıfını temsil ederler. I. Friedrich ve I. Friedrich Wilhelm krallık dönemlerinde devletin ideolojik bağlılığını mutlak merkezîyetçiliğin güçlenmesi için "heterodoks bir din hareketi olan 'pietizm'den yardım aldılar. Devlet dini olarak desteklendi ve hamilik için bağlı oldukları taşra soylularının yerel iktidar temellerini desteklemeye yönelik yerleşik Lutherci ortodoksluğun" yerine ideolojik bağlamda konulabildi (Fulbrook, 2011: 109). I. Friedrich Wilhelm'in krallığı 1740'ta sona erdiğinde devletin hazine gelirlerinin neredeyse %80'i barış döneminde bile ordusu için harcanır. 18. Yüzyıl sonlarına doğru, Prusya için "Prusya'nın, ordusu olan bir ülke değil, ülkesi olan bir ordu olduğu" yönünde de yaygın söyleyiş vardır (Fulbrook, 2011:107).

Bu söylemin nedeni ise I. Friedrich'in uyguladığı kanunnamelerdir. Yarı Germen yarı Roma hukuk yasaları yap-boz biçiminde fütursuzca kaleme alınır. Friedrich'in kanunnamesinin en etkin olarak kendini belli eden bölümler "ekin ve siyasal" kapsamda yer alan ceza hukukudur. Feodal ve kralı yücelten mutlakiyetçi kanunnamedir. II. Friedrich'in 1794'te yürürlükten kaldırdı. "II. Friedrich-Guillom'dan, aktarıldığına göre, kanunnamenin içerdiği maddelerdeki uygunsuz yasaların ve özenli bir şekilde hazırlanmış yaptırımların cezai önlemlerinin yardımıyla düzeltileceğini inancıyla ikna edildi. Gerçekten de der

Tocqueville,” bu türde daha eksiksiz bir belge görülmedi. Dönemin getirisi olan halk ayaklanmaları içinse “başkaldırı ve fesat girişimleri en sert bir şekilde cezalandırılmakla kalmamıştır” Friedrich dönemi hükümetinin (iktidarının) “eylemlerine yönelik saygısız eleştiriler” cezai yaptırımlar çerçevesinde çok sertçe bastırılmıştır. Kanunnamenin yasakları arasında, ‘tehlikeli yayınların satın alınması’ yasaktır. Aynı zamanda ‘dağıtımı özenle yasaklanmaktadır’ diğer yandan ise ‘yazarın ediminden matbaacı’ sorumlu tutulurken, aynı şekilde ‘yayıncı ve dağıtıcı’ cezai olarak sorumlu tutulur. ‘Toplu oyunlar, maskeli şenlikler’ iptal edilirken, halkın eğlencesi olanların iptali karşısın da burjuva için diğer ‘eğlenceler resmi toplantı ilan edilmişlerdir’ bu resmi toplantılar düzenleyebilmeleri içinde bu “düzenlenebilmeleri için polisten izin alınması zorunludur.’ En ilginç olanı ise, ‘kamuya açık yerlerdeki yemekler’ yasaklı ya da izne tabiidir. ‘Basın ve konuşma özgürlüğü’ yasalar ile yasaklanırken ‘keyfi bir gözetim’ altında sıkılaştırılır. ‘Ateşli silahların taşınması’ ise kanunname ile yasaklı hale gelmiştir (Tocqueville, 1995: 287).

Tek güçlü devlet, tek güçlü burjuva haline gelmiştir I. Friedrich döneminde. Prusya ordusu olan devlet değil ordu olan bir devlettir. Prusya Ordusu, Fransa, Avusturya ve Rusya’ya kendinden söz ettirerek Silezya’yı tekrar almak için Yedi Yıl Savaşları’nda Avrupa’ya Prusya’nın ve ordusunun da gücünü gösterir. I. Friedrich, zengin ve soyluları Brandenburg’un birleşmesini ekonomik olarak destekler. Prusya devletinin en özgürlükçü adımını Kral II. Friedrich başlatır. Köylüler tarafından sevilen II. Friedrich halk için baba figürü çizen, din özgürlüğü reformunu başlatan ve Prusya Anayasasının (hukukunu) 1774’te ekonomi, ticari ve göçler nedeniyle yerleşme sorunlarını ortadan kaldıran kral olarak tarihe adını yazdırır. Kral II. Friedrich-Wilhelm 1786-1795 arasındaki dönemde Prusya gerek ekonomik gerekse yönetsel ve ordu gücü açısından gerileme dönemine girer. Bu dönemde Fransa’da devrim başlamıştır. Devrim ile birlikte Avrupa’da köle sınıfında nitelenen Yahudi topluluğu adına da bir özgürleşme adımıdır devrim. Fransız Devrimi’nin yenilikçi halk hareketi olarak dikkat çekici olan diğer bir yönüde, “köleleştirilmiş olan grupların hukuksal eşitliğini” başlatan yasal düzenlemelerdir. Fransa’daki Yahudilerin emansipasyonu 1791’de gerçekleşir. Baden’dekilerin emansipasyonu 1808’de, Prusya’daki Yahudiler’in emansipasyonu 1812’de gerçekleşir. İrlanda’da ileri

dönemlerde Köylülerin Kurtuluşu olarak nitelenecek Katolik emansipasyonu 1829'da gerçekleşir. ABD'de ise kölelerin emansipasyonu ancak 1865'te gerçekleşmiştir (Koselleck, 2009: 195).

Fransa devrim sonrasında halklar için özgürlükler ülkesi haline gelirken Prusya 1806'da, Fransa İmparator Napolyon'a karşı savaşa girerek Jena, Auerstadt'te, ağır yenilgi alır. Bu yenilgi karşısında Napolyon aynı süreçte Fransız Devrimi ile Avrupa'da egemen olan Habsburg Hanedanı'na bir süreliğine son verir. Yenilgiyi fırsat bilen Fransa, Prusya topraklarını işgal etti. İşgal sonrası 17 Mart 1813'te ayaklanan Doğu Prusya kralı, Fransa'ya savaş açmak zorunda kalır. 1814-1815 yılları arasında Viyana Kongre kararları ile Prusya yeniden kurulur. Saksonya'nın Kuzey yarısı, Westfalen ve Rheinland böylece Prusya'ya dahil edilir. Fakat Avrupa sakinleşmemiştir. Reformcu liberal hareketleri doğrurur. 1818 ve 1822 yılları arasında Almanya, İspanya ve İtalya'da Liberalist ayaklanmalara sahne olur. Özellikler "Alman üniversiteleri Hürriyetçi" liberal ayaklanmaların bir beşiği/ dolabı haline gelmiştir. Liberal ayaklanmalar devletlerin iş birliği çerçevesinde bastırılır. Liberal ayaklanmalar bir süre de olsa bastırılmış olsa da Fransa'da 1830'da ortaya çıkan "basın sansürü" ayaklanmalar Almanya'ya bulaşır (Armaoğlu, 1993: 29).

19. yüzyılın en önemli adımlarını doğuran milliyetçilik akımlarının kurucu babası Fransız Devrimi'nin hemen arkasından doğan akım milliyetçilik olarak tanımlanacak olan Nasyonalizm ruhudur. Almanya'da ortaya çıkacak olan Nasyonaliz ruhu öncesinde, 1814 reform hareketiyle krallık özerk olarak yönetsel bölümlere ayrıldı. 1847 reformuyla Berlin'de krallık özerk yönetsel bölümlere ayrıldı. Böylece 1847 yılında Berlin'de "Birleşmiş Landtag" (eyalet meclisi) kurularak topraklar da yaşanan bütün halkları kucaklayıcı liberal bir anayasa yapılır. Yapılan liberal anayasanın tetikleyicisi ise Nasyonalim ruhunun bastırılması adıdır. "Nasyonalizm veya milliyetçilik akımının esası milli" milliyete tabii bağımsızlık talepleridir. Egemen devletlerin hegemonyası gölgesi altında yaşamak zorunda olan milletlerin milli bağımsızlık kazanmak ve milletlerine ait egemen devlet ya da devletlerin güç otoritelerini kırarak özgür bağımsız devletlerini kurma hareketidir. Nasyonalizm, milliyetçilik esas ruhunu "Fransız İhtilalinden" almaktadır. Kişisel haklar ve temel özgürlükler bağlamında bir bireyin özgürlüğü gibi milletlerinde bağımsız olma haklarının

savaşım dönemi liberal anayasa ile farklı milletleri güvence altına alma çabasını doğurur (Armaoğlu, 1993 :30).

Almanya'nın Ulusal Muhafız Birliği Üyesi, Bernhard Mauthner'in yazdığı şiir ile dönemi şöyle dile getiriyor: Bu sevinçli heyecanın ortasında eski bir hayalet sürünerek ilerliyor... aşağılanan ve hor görülen Yahudi'nin hayaleti...Eğer tam kurtuluş elde etmezsek binlerce kişi anavatanı terk edecek, binlerce kişi de gerçekten iman getirmeden din değiştirecek” (Elon, 2005: 203). Bu dönem Yahudiler de için önemli bir dönemdir. Almanya topraklarında yaşayan halk veya topluluklar öteki olarak adlandırılır. Devrim sonrası Fransa'da ortaya çıkan millet bilincinin toprak mülkiyeti esasına dayanan bir devlet bağlamında gelişirken, “Almanya’da bu bilinç, gerçekçilikten uzak, duygu yanı ağır basan geleneksel aydınlanma yolundaki bir ‘kültür ulusu’ düşüncesiyle kaynaşmıştır.” Fransızların ulus oluşum bilincinin vatandaşlık adına demokratik haklar çerçevesinde devleti yöneten krallara karşı mücadele alanı oluştururken, Almanların milliyetçilik tutumlarının vatandaşlık haklarından ziyade, devletin oluşumun da ve güvenlik endişelerinin Prusya ve Alman ulus birliği devletinin kabul ettirilmeden ‘Napoleon’a...dış düşmana karşı’ başlatılan savaşın sonucunda ‘yukarıdan’ devleti yönetenler tarafından ‘empoze’leri sonucunda ortaya çıkar (Habermas, 2012: 144). Habermas’ın da nitelediği gibi ‘ulus kültürü’ üzerine yapılan ve üst yapının oluşturduğu milli kimlik yapısı işçi ayaklanmasında kendini gösterir.

4.2.4 Devrim dönemi

1848 sonbaharında, Marx’ın “Gönülsüz Devrim” olarak nitelediği işçi (köylü) ayaklanmaları Avrupa tarihine ve Alman tarihine damga vurduğu dönemdir (Marx, 2016: 64- 133) Devrim Avrupa’yı dönüştürmesi beklenen bir millet, işçi baharı olarak başlar. İşçilerin ve hakların orta tabakasının Sanayi Devrimi’nin getirisi olan endüstrileşme etkisi altında, Alman-Fransız Köylü Ayaklanması’na benzerdir. Her ne kadar geleneksel tarım toplumunun sorunlarını, kent nüfusunun artışına paralel nüfus baskısı sonucu siyasal ve politik kontrolün kaybediliş devrimidir, Almanya adına. Almanya’nın bütün bölgelerinde 1848’in şubat sonu mart ayı başında siyasal mitingler Alman toplumunun heterojen bütün etnik gruplarının siyasal haklar ve çıkarlarına sahne olur. Alman devletlerinde

reform fikrini savunan bakanlıkların atanmaları, devrimsel özlemi Anayasal hakların taleplerini başlatır. “Liberal burjuvazi milli birlik ve özgürlükçü bir anayasa” için mücadele verilir. Sanatkâr (edebiyat- gazeteci- hukukçular), çiftçiler, işçiler ve çiftlik işçilerin protestoları çeşitli sosyal ve ekonomik hakların ve sorunların çözümü çağrısında bulundu. Taşradan köylü sınıfı özellikle tarım reformları için mücadele ederek taleplerde bulundu. Ancak “toplumsal devrimler”, “toplumsal krizlerin” yeniden oluşturulacak olan toplumsal ve siyasal düzenlemelerin ortaya çıkış süreci olarak nitelenir (Sckopol, 2004: 299).

Devrimi, siyasal ve politik alanda değişimler de devrim Yahudiler kendileri adına özgürleştirici bir adım olarak görürler. Devrim sonrası hararetle biçimde haftalarca tartışılan konu ise yeni sağlanacak birliğin yönetmesi için “Alman Kaiser’in Prusya kralı mı yoksa Avusturya imparatoru mu” olması gerektiği üzerinedir. 1848’in Aralık ayında yapılan kongreye başkanlık yapan Yahudi asıllı avukat Eduard Simson ve Yahudi asıllı Gabriel Riesser’de yardımcısıdır. Başkan yardımcısı olan Riesser “federal bir Reich” oluşması taraftarı iken Alman Yahudilerinin sorun yaşamadan hukuki alanda, ortak bir dil bağlamında ve kültürlerin birleştirildiği bir federasyon sisteminde Yahudilerin “göze batmayacağını” düşünür (Elon, 2005: 209).

Karl Marx’a göre, 1850 Fransız yasaları gericidir. Bu yasaların tamamı köylüleri hedef alan yasalardır. Köylü ilk devrim sonrası elde ettiği tüm haklarını Napolyon Bonaparte’yi güçlendirmede kullanmıştır (Marx, 2016: 399). Fransız köylüsünün öfkesi “taşra beyleri” şatoda yaşayan aristokrasi ve zengin kapitalistlere yönelmiştir. Fransa’da 3 aylık Komün Cumhuriyet hegemonyası, “Taşra beyleri” için köylünün ve tarımda çalışan işçi ploteryası adına kendilerine karşıt ayaklanmanın göstergesi olduğunu anlamışlardır. Bu nedenle komün hareketinden nefret etmişlerdir. Köylüleri, kent ploterya sisteminden kurtuluşu adına korku veren şeyin köylülerin kurtuluşudur. Köylüler ise fazla zaman geçmeden kentli ploterya sınıfını kendilerine önder olarak benimseyerek “eğiticileri olarak selamladı”lar (Marx, 2016: 400).

Fransa’da işçi sınıfının burjuvaziden kurtuluşu için, iktidara karşı emeklerinin ve üretici araçlarının tekeli sistemi hegemonyasında barındıran yeni sermayedarlara karşı savaş ilan ediyorlardır. “Burjuvazinin şovenizmi” ise

işçilerin (köylülerin) kendileri adına tüm hak iddialarına ulusal bir görünüm kazandırmaktan başka hiçbir anlam değeri olmayacak olan bir kendini beğenmişliktir. Şovenist burjuva “Sedan” yenilgisi sonrası teslim olduğunda ise “Bismarck’ın izniyle” şovenist “başrahip olarak nitelediği, gazeteci ve Fransa’yı içsavaşa sürükleyen Louis Adolphe Thiers’in yönetimini ortaya çıkmasına neden olmuştur. “Alman Karşısı Birlik” polis gücü entrikaları ile Paris’te avcılık yapıldığı dönemdir. Tüm Fransız ve Paris kentinin halkı ise ulusal kin duygusuyla aptallaştırmış ve yabancılara karşı olan yapaysal aşırılığın hakiki arzusu Fransa’daki hainlerin unutulması istenmiştir. Marx’ın “yapay” olarak nitelediği mekanik Devrimci Parisli’nin ortadan kalkış sürecini oluşturur. Üretim güçlerinin sahip çıktıkları davalar hep aynı olmuştur. Paris komününe yabancılar ise böylece kabul edilen ilke haline gelerek bir işçiyi entoryanalizm üyesi yapılmıştır. Burjuvanın şovenist gösteri sembolü olan Vendome Sütunu’nun yıkılmasını emretmiştir. Burjuva şovenistler Fransa’nın parçalanması sonucu yabancı işgalin hükmü altında eylem sergilerken, Parisli işçiler de sınıf hegemonyasını elinde tutan egemenlere darbe indirir (Marx, 2016: 407-408).

Devrimler sonrasında Alman siyasi partiler iki bölüme ayrılmıştır. Prusya, Bavyera ile birlikte diğer devletlerde Katolik-ruhban gruplaşmalarının ilk izleri oluşurken, Prusya’da sol kanat liberaller 1861 Haziran’ında Alman İlerici Partisi olan “Deutsche Fortschrittspartei” oluşturmak üzere ikiye bölündü. Bu yıllar akademide burjuva kültürünün etkin olduğu tiyatro, sanat gibi eğitim alanında etkisini göstermiştir. Bavyera’nın istikrarsız olarak nitelenen kralı II. Ludwig’in sarayına kadar etkisini gösteren peri masalı gösterişi etkindi (Fulbrook, 2011: 160).

25 Nisan 1871’de Belle-Epine’de yaşanan olayda ulusal muhafızın çevreleri taşıdıkları silahlarını yere bırakmaları ve teslim olmaları isteyen hafif süvari tarafından çevrilmiştir. Direniş göstermeyen muhafızlar teslim oldu. Teslim olan muhafızlara hafif süvariler dokunmaz. Fransız subayı olan Gaston, Marquis de Galliffet’ye uygun bir subay olan süvari yüzbaşlarıyla birlikte dörtnala koşan atıyla gelir ve teslim olan ulusal muhafızları tabancasıyla ardı arkasına vurduktan sonra süvarileriyle birlikte çekip gider. Bu olayda üç muhafız ölmüştü. Aralarında sadece Scheffer adında ve ağır yaralı olarak kurtulan bir

kişi hayatta kalmıştır. Scheffer Bicêtre Hastanesi'ne götürülmüştür. Marx bu olayı ‘‘cinayet işlemek’’ değil ama o cinayet hakkında konuşmak ise ‘‘şanlı orduları’’na hakaret olarak algılandığını belirtir. Cumhurbaşkanı Thiers'in valiliklere gönderdiği yönergede ise ‘‘Emil Ollivier gibi kaygısız ve salıverme belgeli’’ adamları ile yürütme gücü ve Thiers'in Alman prensleriyle birlikte verdikleri ziyafetlerde ise Claude Lecomte ve Cl  ment Thomas'nın hayaletlerinin hiçbir şekilde onlarda herhangi bir sindirim sorununa yol a madan yaşadıklarını belirtir (Marx, 2016: 438-439).

Fransız Devrimi etkisiyle, 1848 sonrasında Alman Parlamento'sunda Yahudi hakları savunucusu Gabriel Riesser'in düşündüğü gibi müzakere görüşmelerinde ‘‘tek bir antisemit’’ beyan edilmeyecektir. Bu döneme genel kullanım adıyla ‘‘delilik yılı’’ (das tolle Jahr) dönem olarak nitelenir. Yahudiler liberal partilere dahil olur. Yahudilerin yaşadığı küçük Alman devletlerinde yasalar yeni yapılan yasalar ve tanınan yurttaşlık hakları sağlanır. Bu haklar erkekler için siyasi hayata katılım ve oy kullanma hakkıdır. Bu haklar daha sonra burjuva ve aristokrasiye tanınacak olan haklar olacaktır. 1850 yılında yürürlüğü giren yeni anayasa sonrası haklar askıya alınır. Bilim yuvası olan niversite, kamu kuruluşlarında, devlete ait okullarda ve hukuk alanında yargı kısmında yer almaları yasaklanır (Elon, 2005: 213-214).

Yeni anayasa ile birlikte ‘‘delilik yılı’’ son bulmuştur. Devletin dini tekrar Hristiyan inancına döner. Din, tekrar devlete hâkim olmuştur. Almanya için 1850'ler iktisadi olarak ekonomik anlamda hızla gelişir. Kömür çıkarmada yer altı kaynaklarını artıran, demir üretimi ve işlenmesi de hız kazanmıştır. Demir retimi ile birlikte demiryollarını da geliştirir. Demiryolu yapımına hız veren Almanya 1850 yılına göre 1870'lerde demiryolu ağını üç kat artırır. 1833 yılında Prusya'nın liderliğinde kurulan Zollverein (Gümrük birliği) Alman ekonomisinin gelişmesinde açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Zollverein gümrük anlaşmasıyla i  gümrük engelleri kaldırılarak Alman ortak pazarı oluşturularak dış pazara karşı da gümrük tarifesi uygulanan birleşmede, ekonomik yönden kalkınmasını hızlandırmıştır. Böylece Prusya ile Avusturya'nın ekonomik gelişimleri arasında dengesizlik oluşur. Avusturyalılar Gümrük Birliği'ne girme ve çıkış girişimleri önlenir, ‘‘1865'te Zollverein Avusturya'yı dışlayarak, Prusya'nın koşullarıyla yenilendi.’’ Gümrük birliğinde

olan küçük Alman devletleri Prusya ekonomisinin büyümesi için ihtiyacı vardır. Gümrük birliği panayır şeklinde festivaller düzenlenerek, jimnastik, atıcılık etkinlikleri düzenlenerek Alman kültür birliğini de sağlamaya katkı sunuyordu (Fulbrook, 2011: 159).

1861’de imparator I. Wilhelm, geçmişte olduğu gibi orduya ağırlık verir ve ileride Şansölye de olacak olan Bismarck’ı göreve çağırır. Orduya ağırlık veren Prusya Avusturya ile 1866-1870’te Sadowa’da yaptığı savaşı kazanır. Kaybettiği Schleswig, Holstein, Hannover ve Hessen Prenslikleri elde eder. Bismarck, Alman birliğini gerçekleştirme olanağını buldu. Versaille’de Prusya Kralı. Alman imparatoru olarak taç giydi (1871), Bismarck Prusya başbakanı oldu. Yönetim kadroları ve ekonomik sistem, Almanya’yı Birinci Dünya Savaşı’na sürükledi. Bu nedenle Almanya 19. yüzyılın başlarında merkezi bir devlet örneği sergilemez. Merkezi devlet olması ve ekonomisinin gelişmesi için Kuyucuklu’ya göre, üye devletlerde üretilen pazara girmesi gereken bir ürünün farklı gümrük uygulamaları olduğunu ifade eder (Kuyucuklu, 1995: 176).

4.2.5 Bismarck dönemi

Avrupa’nın yakın tarihinde gerçekleşen bütünleşme çabaları da önemlidir. Otto von Bismarck’ın liderliğinde Avrupa, Sanayi Devrimi sürecinde daha güçlü askeri ittifaklar kurarak üretimde geri kalmak istemezler. Bismarck Prusyalı olan bir Junker’in oğludur. Bismarck, Göttingen ve Berlin üniversitelerinde eğitim görmüştür. Kır yaşantısından bunalan Bismarck yine de Junker statüsünden gurur duymuştur. Bir süre bürokratik yapar ve sonra diplomat oldu. Frankfurt’taki Konfederasyon Dieti’nde ise Prusya temsilciliği adına Avusturya’ya karşı istikrarlı bir rekabetçi tutum sergiledi. St. Petersburg ile Paris’te bir süre kalan Bismarck Prusya’ya geri çağırıldı. Bismarck’ı önemli kılan anayasal kriz sırasında başbakan olarak atanmasıdır (Fulbrook, 2011: 162). Bismarck’ın politikaları, İngiltere’nin büyük yalnızlığı oynadığı, Fransa’nın yalnızlığa mahkûm edildiği sürece 1871’de gerçekleştirilen üçlü ittifakla Almanya- Macaristan- İtalya’nın güçlenmesi adına orduların ordusu kurulmuş olur. Merkezi Berlin olan üçlü ittifak iktisadi-beşerî sistemi bir araya getirir (Potyemkin, 2009: 12).

Üçlü ittifakla güçlenen devletler, Avrupa tarihinin yükselten sömürü sistemini iktisadi ve beşerî alanlarda yükselişlerini sağlayan faktörler arasındadır. İhracat ve ithalat kota belirlemede egemen olan devletler belirler. Siyasal bağlamda Alman İmparatorluğuna bağlı üye devletler ve federal devletler olarak kendi içlerindeki bağımsız olan “gruplarca yönetilir, otosefaldirler.” Eleştirisi getirir Max Weber. Diğer açıdan bu devletler, Alman İmparatorluğu’nun yönetiminin yetki alanı içinde dışa bağımlı bırakırken, kendi yetki alanlarında inanç ve eğitim de özerklik tanıma şansı veren liderin Bismarck olduğunu işaret eder (Weber, 2005: 23). Valilerin yetki sınırlarını Kayzere devredildiğini eleştirir. Yumşatılmış devlet gücünün yan anlamı olmuştur özerklik. 1870’in Avrupası ve Almanyası için tek olan bir güç merkezi yoktu. Bunun nedeni kentler kendi adlarına “papa ile imparator” yetkesi arasında oluşan yumşatılmış güç boşluğundan faydandılar (İkenberry, 2005: 49).

Weber bu boşluk alanının oluşum başlangıcı olarak Orta Çağı işaret eder. Bürokrasinin, imtiyaz tanıma koşullarının Alman hukukunda ve siyasal alanda sorun-krizin çıkmasını “rekabet” uzlaşısı içinde sürekli görev veya yetkilerinin değiştirilmesi olduğunu vurgular. Bismarck bürokrasi sistemi akılcı olmayan hiyerarşik bir otorite yerine karar verici makamın “memurun mu”, “yöneticinin mi” alacağı yönde iki sorun belirtir. Bu sorunlar geleneksel olan ile meşru ilkeler çerçevesinde ele alınması ve buna yönetici erki olan Kayzerin keyfi alacağı karara bırakıldığı, buna karşın “kişisel olarak müdahale” etmesi durumunda herkes bu karara riayet etmek zorunda kalmasıdır (Weber, 2005: 59). 1871’den sonra yalnızlık politikası yürüten İngiltere, I. Dünya Savaşı’ndan hemen önce sınırlar belirlemiştir. İngiltere bu sınır anlaşmalarıyla birlikte her ülkenin sömürgesi olacak kolonyal sistemini de belirler: “sınır anlaşmalarından otuzunu Portekiz’le, 25’ini Almanya’yla ve 149’unu Fransa’yla imzalanır. Afrikalılar ile yapılan anlaşmalara gelince, Fransa 118 tanesini yalnızca 1819 ile 1880 tarihleri arasında yaptı, 1914’e kadar ise 126 anlaşma daha imzaladı, Stanley, benzeri 257 anlaşma” daha yapmıştır (Ferro, 2002: 136).

Bu anlaşmaların sonucunda belirlenen sınırlar I. Dünya Savaşı’nda sermaye dolaşımında yalnızlık politikası güden İngiltere ve Rusya ile iş birliğine zorunlu giden Fransa’nın çıkarları adınadır. Üçlü ittifak yapan devletlere karşı ise milliyetçilik duygularının hakimiyetini sürdürme adına yapılır. Sanayi Devrimi

sonrasında İngiltere'den geride olan Almanya'nın yıllık yüzde 4,8; demiryolu yapımında %14 artış görülür. 1850'lerden 1880'lere doğru sanayi yatırımları dört katı artış gösterir. 1836 yılında yalnızca 60 işçi çalıştıran Alfred Krupp, 1873 yılına gelindiğinde 16 bin işçi çalıştırma kapasitesine ulaşır. Ruhr Bölgesindeki maden yataklarının kullanımı ise yaygınlaşmıştır. "Almanya'da Bismarck, Prusya monarşisi içinde diktatörlüğe yakın yetkiler" kullanır (Harman, 2016: 325).

Yeniden Alman İmparatorluğu yükseliş coşkusu yaşanmaktadır. Bunu Bismarck'ın Almanya'nın Şansölyesi olarak görev aldığını Fransa'nın Başkenti Paris'teki Versay Sarayı'nın Aynalı Salonunda ilan etmesi örnek verilebilir. Yahudi sorunu Alman milliyetçiliğinde her tarihte varlık göstermiştir. Bunun başlıca nedenlerinden biri din değerlerini, inançların taviz vermeyen Yahudileri Protestan yapmak istemeleri yatar. Bir diğer önemli unsur ise, Yahudilerin sermayede söz sahibi olmaları ve liberal sistemi istemeleridir. Otto von Bismarck en önemli adımlarından biri olarak kabul edilen Birleşik Landtag, 17 Haziran 1847 tarihinde 219'a karşı 220 oyla, kamu görevinde çalışamayan Yahudilerin kamu görevine kabul edilmesi için dini inancı Hristiyan olan devletinde hizmet görme haklarının tanınma teklifi birincisinde ret edilir. Buna karşın Bismarck tekrar 23 Temmuz'da 'udengesetz' (Yahudi Kanunu) çıkartılır. Yahudiler 'standische' olarak tanımlanacak ve 'sınıf ve statüye bağlı' olarak tüm haklarını kullanmaları ellerinden alınır. Bu yasa aynı zamanda, kent ve ilçe meclislerine de aza seçilmelerini buna bağlı olarak da 'şövalyelik malikanelerine bağlı hakları kullanma yolları, bu tür hakları tanıyan birkaç taşra malikanesi zengin Yahudiler tarafından satın alınmış olmasına rağmen' Yahudilerin ellerinden hakları alınmış olur (Steinberg, 2015: 102).

18. yüzyıl Avrupa kara kıtasında yönetici sınıflar feodal yapıda beyler ve toprak sahibi serflerdi. Piyasanın serbest oluşumunda, sermayenin serbest hareketi ve liberal düşünce etkin olanlara karşı Avrupalılar, borsada, bankalar, şehirler ve özgür basına karşı bu sınıfların duyduğu nefret Yahudilerin haklarının alınmasına neden olur. Almanya'nın iktisadi gelişmesi birleşmeler ile başladığını yadsıyamayız. 1870'te Alman prensliklerinin birleşmesinin ardından yurtsever Almanlar aralarında kendilerini kapsayacak siyasi kişilik Bismarck'ın Almanlar için politik bir dahiliğini 1862 yılında Prusya'nın Başbakanlık

görevine getirildiğinde düşünmemişlerdir. İmparator ile birçok konuda ters düşmesine rağmen görevine son vermeyen Kayzer, Bismarck, Almanların tarih çizelgesinde önemli yere sahiptir. Savaşları kadar diplomatik bağlantılarını rakip devletlerle de güçlü tutmayı iyi bilen Bismarck; ilk sosyal devlet uygulamaları, sağlık sigortası uygulamaları ile demokratik ve çoğulculuk adımlarını atmıştır. Avrupa'nın tarihinde ve Almanların tarihinde soyluların yönetimi etkin olmuştur. Bismarck, Alman İmparatorluğu ve halkın arasında uyum çalışmalarını başlatan lider olması Almanya'nın iktisadi gelişiminde beşerî ve sermayeyi aynı paydaşında bulunma amaçlarını oluşturan, halkaların 'kombinezon kurmak' olarak nitelenebilir (Steinberg, 2015: 8).

Almanlar için ilk modernleşme adımlarını attıran Bismarck göreve getirildiği 1860'lar ulusal ve uluslararası erklerin oluşumundaki nedenselliklerin sonucunda Avusturya'yı dışlayarak modern Almanya'yı birleştirmek istese de bölünmesini sağlamıştır (Steinberg, 2015: 10). 1867'de Avrupa'da yeni bir imparatorluk oluşmasına neden olmuştur. Almanya'nın yönetiminde yer alan Hasbsburg Hanedanlığı'nın yönettiği Avusturya-Macaristan İmparatorluğu iç işlerinde bağımsız iki ayrı ülkenin birleşik imparatorluğu I. Dünya Savaşı'ndan sonra yıkılmıştır.

4.2.6 Krize yol alan Avrupa ve Almanya

Avrupa'nın görünmeyen krizi, Yahudiler için ilk kriz kendini 1871'deki para reformu sonrası yaşanan ekonomik krizde yatar. Ekonomik genişlemeler sonrası Alman ekonomisine Fransa'nın süratli bir şekilde yaptığı "tazminat ödemelerinin ekonomiye katılmasıyla birlikte, piyasaya çok büyük miktarda kâğıt para" girmesi sonucunda kurucu yıllar olarak tarihe geçen 1873 krizi güven kaybıyla birlikte büyüyerek çöküşe neden olur. 19. Yüzyılda asimilasyonlara uğrayan Yahudiler Alman ekonomisinde, kültürel alanda önemli konumlar elde ederler. Yahudilerin kötülenmesinin uzun bir tarihe sahip olan Alman toplumunda "1873 krizi Almanya'da anti-semitizmin tekrar canlanmasına da yol" açmasına da neden olur. Anti- semitizm Almanların ekonomik geri kalmışlığı kabul edemedikleri id-ekolojik ruhu olarak tanımlanır. Bismarck yönetimi döneminde Yahudi aileleri bankacılık alanında görülmeye başlamıştır. "Bismarck'ın bankeri Bleichröder bir Yahudiydi, diğer yandan

Rothschild”in sahip olduğu büyük bankalar krizi atlatarak kapitalist finansman çağını başlatırlar. Bu dönemde sadece Almanlar değil Fransızlar’da da anti-semitizm yoğundur (Fulbrook, 2011: 169). Bismarck’ın Avusturya’yı dışlaması sonucunda gelişmeler de sürekli bir düşman yaratma tercih eder. Katolik mezhep cemaatine karşı dirençli bir saldırı başlatır. Din eğitimini devlet denetimine sokmaya çalışan Bismarck, Katolik ruhban sınıfını rahipler, papazlar karşı çıkar. Ruhban sınıfı sürgüne gönderilir. Bir kısmı da hapse atılır.

19. yüzyılın son çeyreğinde Alman ırkına oranla Yahudilerin Alman nüfusuna oranı %4,8’ine oluşturlar. Basında ve yazarlıkta kültürel alanlarda %8,6 oranıyla söz hakları vardır. Serbest piyasa sisteminde çalışma hayatının %25,8’ini oluşturmuşlardır. Ticaret de ise Alman ticari esnafına oranları ticaretin %46’sında Yahudiler bulunmaktadır. Hamburg sakinlerinin %43’ü haftada 804 marktan az kazanmasına rağmen, Yahudi nüfusunun sadece %3,4’ü bu gruba dahildi. Prusya’da eğitim alanında %10’u üniversiteye kayıtlıdır. 1887 yılında Prusya’da Yahudi avukatlar baroda meslekdaşlarının %20,4’ünü temsil eder. Yahudi nüfusuna oranla yirmi kat fazla olan Katolikler %26,3 oranında avukata sahiptir. Liberalizmin gelişmesinde en güçlü desteği Yahudiler verir. Pulzer, 1867 ila 1878 yılları arasında Reichstag’da (Alman Parlamentosu) bulunan Yahudi milletvekillerinin parti bağlarını da liberalizm bir araya getirmiştir. Parlamentoda Yahudi milletvekillerinin altısı vaftiz edilmiş, dini bir asimilasyona uğrar. Bismarck’ın Tarım Bakanı Kari Rudolf Friedenthal gibi Yahudiler olmak üzere Alman (Prusya) parlamentosunda yirmi altı vekil bulunmaktadır. Vekillerden bir tanesi muhafazakâr, ikisi Bismarck’ın Reich Partisinden, diğer vekiller şu veya bu liberal partinin üyeleridir (Steinberg, 2015: 467).

Berlin’de bulunan Reichstag, Alman Parlamentosu 1933’te Hitler’in Nasyonal Sosyalist Partisi iktidara gelinceye kadar Alman Parlamentosu’nun toplanmıştır. Hitler iktidara geldikten sonra 1933 şubatında komünistlerin kundakladığı iddia edilen bir yangında yanmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası Reichstag tekrar restore edilir. Eğitim alanında, basında, siyasi ve hukuk alanında Yahudilerin etkinliği rahatsızlık vermiş olsa da daha çok sermaye ve finansmanlık piyasasında etkin olmaları rahatsızlığı oluşturan temel etkidir, 1850 ile

1860’larda özel bankacılıkta etkin olan Yahudi finans şirket hemen hemen yoktur (Steinberg, 2015: 468).

Alman ekonomisinde devlet gelirinde vergi gelirlerinde ve ödemelerin de Yahudi zenginleri dikkat çeker. Küresel mali kriz olarak adlandırılan Viyana Borsası’nın 1873’te çökmesiyle başladığı kabul edilen krizin başlangıcı olarak Bismarck’ın Avusturya Devlet Bankası’na para basması için verdiği yetkiden dolayı gerçekleştiği görüşü de hakimdir. Diğer taraftan bir Alman markının eski Prusya talerine karşı 1 taler = 3 mark resmi değişim oranıyla tespit ederek, yeni Alman parasının ‘ilke olarak’ değerinin altına bağlı olacağını ilan eden Reichmünzgesetz’i (Reich Para Yasası) olduğu kabul edilir. (Steinberg, 2015: 398). Sanayi devriminin etkileri nüfus oranlarında da kentleşme ve değişimler oluşturur. 1880’de Prusya’nın kentleri iki milyon nüfusa, Fransa’da kentlerin nüfusu bir milyona ulaşmaktadır. Berlin’in nüfusu dört kat artarken, Alman nüfusuna sahip sadece Hamburg ve Berlin’dir (Weber & diğerleri, 2000: 39). Wilhelm Almanya’sı 1870’lerden itibaren savaşa kadar kentsel büyümesi hız kazanmıştır. Hızla gelişen kasaba ve şehirler sanayinin kurulduğu alanlarda yeniliklerin getirisi olan fırsatlardan faydalanmak için genç ve köylü kesiminin akımına uğrar. Kentlerin gözdesi olan Berlin daha hızlı büyürken mimaride süslü binaların yapımı da hız kazanır. Gösterişli zenginlere ait burjuva mimarisi yanında hızla yapılmış derme- çatma barakalar, köylerden, kasabalardan gelen yoksul işçi sınıfını barındırır. Alman sanayisi hızlı gelişimin yanında gecekondu kültürü ile ağır sanayi şirketlerinin yaptığı “Siemens” şirketinin kurduğu dikili binaların yükselişine sahne olur (Fulbrook, 2011: 175).

Sanayileşmenin getirisi olarak Almanya’da işçi sınıflarında artış görülür. 1882’de Alman nüfusunun %35,5 olan sanayide çalışan işçi oranı, 1907’de nüfusun neredeyse yarısına ulaşacak orana yaklaşarak %39, 7’ye çıkmıştır. Sanayi gelişimiyle birlikte işçi sınıfının artışı Bismarck yönetimin yürürlüğe koyduğu uygulamalar nedeniyle artışın yükseliş nedenidir. 1883 yılında Sağlık Sigortası Yasasını uygulamaya koyan Bismarck hemen ardından 1884 yılında Kaza Sigortası Yasasını uygulamaya koyar. 1889 yılında Yaşlılık ve İş Göremezlik olarak aylık bağlanma yasasının uygulamaya koyar. Çıkarılan yasalar kapsamında ilk evrede yasa kapsamından 1884 yılında 4.6 milyon insan

(işçi) yararlanırken, 1910 yılında bu oran üç katı artarak 14 milyon insanı (işçiyi) bulur (Kuyucuklu, 1995: 187).

4.2.7 Savaş öncesi Almanya

Birinci Dünya Savaşı öncesinde Avrupa ülkelerinin ürettikleri ürünleri değerinden pazarlama yapabilmek için sömürge sistemini harekete geçirirler. Avrupa’da sömürgecilik bir tüketim nesnesi haline dönüşen Afrika topraklarından zenginliklerinden beslenmek isteyen eko-politik bağlamda pazarlama sömürgecilik sistem liderlikleri doğurmuştur. Sömürgeci zihniyet Avrupa’ya bir nebze de olsa kısa süreli refah getirmiş gibi görünse de ikinci bir Viyana buhranı yaşamayı göze almadıkları için savaş kaçınılmaz olur. Nitekim ekonomi de üstün olduğunu ve ekonomisine yeni düzenlemeler getirmeyi düşünen devlet/ler saldırıyı başlatan taraf olacaktır. Savaşta ve ekonomik piyasa sisteminde ilk saldırıyı ve/ya krizi başlatan yöneten taraftır. Avrupa’da oluşturulan tam zamanlı istihdamlı koşul şartlarına uygun “planlanmış ilk ekonomi, Birinci Dünya Savaşı’nın dorukta olduğu yıllardaki Alman ekonomisiydi, İngiliz ve Fransız”ların ekonomisi ise hemen Almanya’nın arkasından gelmektedir (Harr, 2007: 21).

1890 sonrası Almanya’nın iktisadi alanda “Büyük Güç” sahibi olarak hissedilmesi rekabet ettiği diğer Avrupa ülkeleri tarafından haklarından yoksun bırakılmak istendiği “Kıta Avrupası”na mahkûm edilmek istendiği düşüncesi hâkim görüş oluşturdu. Bismarck’ın politikası olan güçsüz müttefik sistemi çöküş yaşamıştır. 1904’te Avrupa ikiye bölünmüş güvensizlik kamplaşmasında düşmanlık başlamıştı (Storer, 2015: 32).

Savaş öncesi, sermaye dolaşımında devletler birbirleriyle yarış halindedir. Üreten satabildiği sürece üretime devam edebilecektir. Roma imparatorluğu’nun yıkılış sürecinde emtia üretiminde diğer ‘barbar’ olarak niteledikleri toplumların istilasına sonucunda yıkıldı. Ticaret de bir nevi istiladır. Savaştan hemen önce “Rusya’nın ekonomik” olarak Batı Avrupa şirketlerine mahkûm olması, savaşı bırakıp devrime yönelmelerine yol açtı. Avrupa’da Fransa ile Belçika üretim sermayesini daha fazla güneyde metalürji sanayi ve madenlerine yatırmıştı. İngiltere sermayesini kara altın petrole, Almanya ise sermayesini sanayi alanında kimya ve elektrik mühendisliğine yatırmıştı” (Skocpol, 2004: 185).

Birinci Dünya Savaşı için gereken hazırlıklarını sanayi üretiminde olduğu gibi film piyasasında da Almanya etkindir. I. Dünya Savaşı'na kadar Avrupa'da sınıflar ve iktisadi yapı sermayelerini ellerinde bulunduran hegemonik güçleri kaybetmiş olsalarda, politik, sanat ve kültüre yön veren kurumsallaşmış entelektüel yapılarını korumuşlardır. İngiltere'de ortaya çıkan Sanayi Devrimi sonrasında, Batı 'İkinci Sanayi Devrimi'ni gerçekleştirmiştir. Avrupa'da teknolojik gelişim, 'kitle tüketim sanayi' gelişmemiş ve yatırım yapılmamıştır. Avrupa I. Dünya Savaşı'na kadar Avrupa'nın üretim araçları giyim, barınma (inşaat), gıda ve evlerde kullanılan araç-gereçlerin üretildiği sektörü üzerine yapılanmıştır (Anderson, 2003: 63).

Bu bağlamda 'İkinci Sanayi Devrimi' olarak adlandırılan teknolojik krizin getirileri Avrupa ve Alman piyasa sisteminin hazır olmaması I. Dünya Savaşı'nın gerçekte görünmez yüzünü hazırlamıştır. Malların serbest dolaşımının yanında propaganda sermayesini de 1914'te devletlerin politikaları da endüstriye dönüştürmüştür. Dünyayı savaşa götüren gösterge olarak gösterilen Avrupa'nın en büyük taht mirasçılarından olan Arşidük Franz Ferdinand 28 Haziran 1914'te suikaste uğradı. 4 Ağustos 1914'te Alman ordusu Fransa'ya taaruz düzenlemek için Belçika sınırını geçti. İngiltere bunun üzerine Almanya'ya savaş ilan etti. İlk başta sadece bölgesel bir kriz olduğu düşünüldü. Kriz, böylece Avrupa'ya yayılarak çatışmaya dönüşerek I. Dünya Savaşı başgöstermiştir. Berlin'de sarayın balkonunda halka seslenen Kayser Wilhelm partiler yerine Alman halkını tanıdığı açıklaması sonrası savaş ekonomik yönden destekleyecek krediler onaylanmıştır (Storer, 2015: 33).

Seri üretim savaşı, Alman toplumuna pahalıya mal olmuştur. Kentlere durma noktasına gelen gıda sevkiyatı halkın yaşamını zorlaştırır: 'Şalgam Kışı' olarak adlandırılan tek yönlü gıda beslenmesi 1916-1917 yıllarında halk sadece 'şalgam ekmeği, şalgam reçeli' benzeri şalgamdan üretilmiş besinlerle beslenir. Savaş halkın elinden birçok yasal güvencesini de elinden alınmasına neden olur. İşçiler cepheye sürülürken şehirlerde kalan erkekler için "Yardımcı Çalışma Yasası" üretime egemen olan işverenler için kölelik sistemine kadınları dahil eder. Erkek işçiler cepheye alındığı için kadınlar sanayide çalıştırılır, sanayide çalışan kadın işçi sayısı 1916 yılında "4.3 milyon" kadın işçiye karşılık erkek işçi sayısı "4.7 milyon" erkek işçi vardır (Harman, 2011: 32).

Yönetim Alman sanayisinde bulunan küçük ölçekli işletmeleri savaş kararnamesi ile kapatır. Daha büyük ölçekli işletmelere ağırlık verilir. Alman sanayii uzun sürecek olan etkin mücadeleyi desteleyecek gıda stoku azlığı nedeniyle, 1915 yılı sonrası cephede gıda isyanları sonrası “Nisan 1917’den sonra önemli grevler” yaşandı. Ekim 1917’de ise Rusya’da Lenin devrime imza atar. Savaş sürecine en yüksek sanayi seviyesine ulaşan Alman ekonomisi çökmüş, ittifak ve müttefik devletler dünya savaşına 1918’de son verdirecek olan son hazırlanır. Alman denizaltısı olan “U-botlan” 1917’nin Nisan ayında sivil gemilere saldırısı sonrası ABD’de uzaktan seyrettiği savaşa dahil olur. Savaştan yorgun düşen Reichstag’da barış yanlısı Almanlar Weimar Cumhuriyet koalisyonun hazırlıkları başlar. 1917’de Alman ordusunun önder destekçisi Alman Vatan Partisi “Deutsche Vaterlandspartei” kuruluşunu, milliyetçi Anton Drexler ise Hitler’in partisi NSDAP’nin habercisi olan Alman İşçi Partisi’nin (DAP, Deutsche Arbeiterpartei) başkanı olur. Savaşın kaybedilmesini Yahudi sermayesinin, tüccarlarının arzu ettikleri kar edemedikleri için kaybedildiği iddia edilir. “Yahudiler ve Marksistler ülkeyi ‘arkadan hançerlemek’ ile”, Alman ordusunun tam olarak yenilmeden, Alman ordusunun mücadelesini ülke içinden çöktirildiğini savunurlar (Fulbrook, 2011: 191).

Savaşın uyumluluk içinde bitirilmesi adına ABD Başkanı Woodrow Wilson’ın diplomasi tarihine geçen savaşa son verecek On Dört maddelik ilkeleri yayınlar. İlkelerin temel amacı, savaşın bitişinde uyulması gereken kuralları belirlemek, insanlığın daha fazla zarar görmeden barış ortamında yaşam koşullarının oluşturulması, üzerine yapılandırılır. Hitler, Kavgam kitabında Wilson’un “barışçı” olarak nitelenen ilkesini bir savaşın sonlandırmak değil dünyanın Almanlar tarafından fethedilmesine izin verilmesi ile birlikte barışın hâkim olacağını savunur: “...dünyadaki son barışseverin, son Alman ile birlikte ölmesi kaçınılmazdır” (Hitler, 2017: 290). Amerika’dan gelen der, kurtarıcı Wilson kararlarının gerçek planlarına Almanların çabuk inandıklarını böylece barışçı görünen kararların Almanların tarihteki var oluşlarının bitişi olarak görür. Savaşa son veren barış imzası atıldığı gün Kavgam’da ifade ettiği üzere hastanede yatmakta olan Hitler’in böyle düşünmesinin nedeni, Kasım 1918’de savaş sona erdiğinde Alman İmparatorluğu çökmüş ve yerini koalisyon hükümetlerinin yönetileceği çift parlamenter sistemli ilk cumhuriyet yönetimine

bırakmasıdır. Biten Savaşın geride bıraktığı, 10 milyon ölü insanı, 21 milyon da yaralının barışçıl barışın yeni bir savaşın başlaması için önemi yoktur. Çarlık Rusya'sı, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu, İkinci Reich İmparatorluğu ve Osmanlı İmparatorluğu tarih sayfasına karışmıştı. Savaşın bitişinde Avrupa ülkelerinde Almanya nüfuzunu bırakır. Polanya'da 1,2 milyon, Çekoslovakya'da 3,5 milyon, Macaristan'da 550.000, İtalya'da 250.000, Romanya'da 800.000, Yugoslavya'da 700.000 milyondur. Baltık devletlerinde bu oran düşüş gösterir ve 220.000 Alman kalmıştır. Versay Antlaşması ile Almanlar, Avrupa'nın en büyük azınlık nüfusuna dönüşmüştür. 1930'da Doğu Avrupa'da ise yaşayan nüfusun 39 milyon arasında ulusal azınlığın 8 ila 9 milyonunun Alman olduğu hesaplandı (Mazower, 2014: 86).

Savaş daha sona ermeden, İngiliz bir diplomat şöyle soruyu soruyordu: "Almanlar ulusların kendi kaderlerini tayin etme sloganını ciddiye alırlarsa ne olur?" Barış, sadece Habsburg monarşisinin parçalanması durumunda, bunun ileride büyük bir Alman Reich'ına yol açacağını sorgular. Ekim 1918'de, imparatorluk anlaşmayı imzalamadan önce can çekişirken Avusturya ile Macaristan'daki 'Alman bölgelerinin savaş öncesi temsilcileri Viyana'da toplandı. Almanya ve Avusturya adına "Geçici Ulusal Meclis" kurulduğunu ilan ettiler. Avusturyalı Almanlar ile Almanya birleşmek ister. Beklemek için hiçbir neden görmüyorlardı. Bir süre sonra hazırlanan anayasa taslağını onayladılar. Anayasa taslağında "Almanya-Avusturya ve Alman Cumhuriyeti'nin ayrılmaz bir parçasıdır" görüşü kesin olarak belirtildi. Anayasal anlaşma sonucunda üçüncü Reich'i rüyası gören Büyük Almanya'nın daha da büyük ehemmiyet taşımasına sebep olan, Merkezi Güçler'in (Müttefik Devletler) zaferi değil yenilgisi oldu. Üç Avusturyalı Sosyal Demokratlar, Cumhuriyetçi Almanya'ya katılmak ister. Nedeni ise Habsburg monarşisinin yükünü geri dönmek üzere atmanın güvenli bir aracı olarak görüyorlardı. Alman İmparatorluğu'nu, "insanlığın gelecekteki ulusal düzenine ilişkin bir deneyim" olarak, Wilsoncu olan ulus-devletlere artık alternatif olacak "bir milliyetler devleti"ne dönüştürmeyi düşünüyorlardı. Ancak, son şans kaçmıştır ve yenilgi seçenekleri azalmıştır. Şansölye Wilhiem'in tahtını bırakmak zorunda bırakılması heyecan uyandırmıştı. Tekrar Avusturya ile birleşmenin, 1848'de Bismarck ile yakalanan

Büyük Alman Cumhuriyeti'ni tekrar kurmalarını sağlayacağına inanıyorlardı (Mazower, 2014: 83).

İçinde 'Alman ulusunun kurtarıcısı olmak ve onları yüce bir konuma yükseltmek senin kaderin' iç sesini dinleyerek cepheden dönmüştür Hitler. Kendi dünyasında yarattığı ses onun adına yeni bir hayata bakışıdır. Çünkü çocukluğundan bu yana içinde barındırdığı Tanrının koruması altındaki 'seçilmiş kişi' olduğuna dair, karmaşık ve muğlak duygusu değil, kendisine bu Tanrısal bir misyon yüklendiğini inancından almıştır: "Kimseye zararı olmayan o acılı ve umutsuz çocuklar birden ölüme meydan okuyan buz gibi soğuk düşüncelerin kahramanla haline geldiler. Genç kahramanın aslında şu tüysüz çocuğun içinde gizlenmiş olduğu neredeyse kimsenin akıma gelmedi. Almanların büyük halk destanı "Siegfried'in özgürlüğünü ve Alman halkının yaşamını yeniden kazanacak kılıç doğacaktır." (OSS Raporu, 2012: 206).

Hitler'i öven ve sanatçı ruhlu olduğu ifade edilmiştir. Volkischer Beobachter'e göre, Hitler bir Bach ya da Beethoven'le yanyana getirdiği kimliktir. Baldur von Schirach ise Hitler'in "Doğuştan yaratıcı iradesi olan kültürü"ne vurgu yapmıştır (Lionel, 1985: 9). İncil'de ant yemin niteliğinde olan söz, "Başlangıçta söz vardı." 1937 yılında Hamburg belediye Başkanı Hitler hakkında düşünceleri "Bizim papaza, din adamına ihtiyacımız yok. Tanrı ile aramızdaki bağı Adolph Hitler sağlar. Onun İsa'ya benzeyen pek çok özelliği var" (OSS Raporu, 2012: 51). Sanata ilgisi yüksek olan Hitler, Kübizm ile Fütürizm sanatına merakı vardır. Şayet, 1. Dünya Savaşı'nı Almanya kaybetmemiş olsaydı, Michelangelo gibi mimar olacağına dair düşünceleri olduğu ifade etmiştir (Lionel, 1985: 78).

4.2.8 Almanya ve Wersailles

Almanya sanayide güçlenmiş, işçi haklarını sağlamış modern zamanların en güçlü ekonomik devletinden Birinci Dünya Savaşı sonrasında ekonomik krize uğramıştır. İşsizlik yanında çöken bir ekonomiye, saldırdığı ülkelere ödemek üzere savaş tazminatına mahkûm edilir. Diplomatik bağlamda Amerika'nın savaşı bitirmek için girdiği savaşta Almanya'yı da kötülüğün babası rolünün cezasını 1919 Versailles Antlaşması'nın getirdiği ağır 'savaş tamirâtı' Alman ekonomisine borç yükü olarak adlandırılmıştır. Alman sanayisi iflas etmiştir.

Sanayi kuruluşları, ulaşım işletmeciliği, telefon-telgraf işletmeciliği kamu kurumları iflas etmiştir. Birinci Dünya Savaşı sürecinde Alman sinema sektörü yükselişe geçmiş. Fakat savaş sonrası barış sürecinde sinema sektörü de krize girmiştir. Yüksek enflasyona bağlı mark'ın değer kaybetmesi sonucunda dünyada parasından ilk sıfırı atan devlet Almanya olmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nın ekonomik kaybı müttefik devletlerin ittifak devletlere ödemek zorunda bıraktıkları borçlar- ekonomik çöküntü Avrupa'da otorite boşluğuna neden olur. Bunu takiben faşist yönetimlerin ortaya çıkış süreci hızlanır. Almanya'da Naziler yükseliş gösterirken, İtalya'da Mussolini gövde gösterisi yürüyüşüyle İtalyan kralına kendini seçtirme ortamı hazırlanmış olur (Kaya, 2011: 157).

Savaş sonrası Alman İmparatorluğu ekonomisinin aldığı ağır tahribat kadar uluslararası kamuoyunda da Reich İmparatorluğu'nun tarihsel demokratik açılımları da tahrip olmuştur. Cumhuriyet ilanı sonrası ülkedeki iç huzursuzluklar geçmez. Berlin'de Ocak 1919'da başlayan sivil ayaklanma, “ordunun yanı sıra, Alman sermayesinin finanse ettiği ordunun örgütüne dönüştürdüğü “Fre-ikorps” (özgür birlikler) adını verilen birlik desteğiyle bastırılır. Ayaklanmanın radikal liderleri görülen Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht de öldürülür (Fulbrook, 2011: 200). Bu ayaklanmalarda tarihe kanlı diktatör olarak adını yazdıracak Hitler'in Almanya'nın büyük çöküşe götürecek adımlarını hazırlayıcısı ve tahribatı oluşur. Kasım 1918'de savaşın bitmesi Almanya için sadece dünya savaşının bitişini simgeler. İmparatorluğun sona erışı otoritesiz bırakılan bir milletin kaosa dönüşür. Almanya, savaşın bitişleriyle birlikte iktidar seçkinlerini belirleyecek, işçi sınıfının haklarını arayacak kendi iç çekişmelerine kurbanlar aramaya koyulur. Otorite boşluğu sivil halkın kendiliğinden hareket etmesine neden olacaktır. Önce donanma ayaklanır. Donanma ile birlikte başlayan ayaklanmaya işçiler de destek verir.

Ekim 1917'de Rusya'da Çar'a karşı gerçekleştirilen devrim, otorite boşluğu doğan Alman işçileri sosyalist bir toplum-devlet kurma noktasında öncülük edecek olan Spartakisler hareketini başlatırlar. Komünistlerin idam edilmesiyle ayaklanma bastırılır. Alman toplumu iç karışıklık ve ayaklanmalar sonucu toplumsal kriz en ağır geçirdiği kolektif ruhun tahrip dönemleridir. Ayaklanma krizlerini bitirecek, kolektif ruh tahribatı giderecek olan cumhuriyet ilanı ile

birlikte yeni yönetim anlayışı kapsamında yeni bir anayasa olacaktır. İnsanlar tarihi yaparlar lakin yaptıklarını zannettikleri tarih, yine içinde var oldukları tarihtir. Cumhuriyetin demokratik yönetimi Almanya için artık biçilmiş kaftandır. Weimar dönemi yönetimi yeni anayasasını 31 Temmuz 1919'da kabul eder. 1920 yılına kadar Weimar'da yürütülen olan meclis çalışmaları 1920'de Berlin'e taşındı. Fransa anayasası ve İsviçre anayasasının özgürlükçü bölümlerinden esinlenerek hazırlanan anayasa iki meclisli parlamento, azınlıkların nispi oranda temsil edilmesi, eyaletlere federasyon yetkilerini öngören anayasadır. Görünümde ve kağıt üstünde Weimar Cumhuriyet yönetimi olsa da; Alman imparatorluğunun vasisi olan "Deutches Reich" olarak tanımlamıştır. Bunu gösteren bir diğer sorun kamusal alanında çıkan söylentiler muhafazakâr Almanlar, Weimar cumhuriyetini "Yahudi cumhuriyetidir" olarak tanımlıyorlardır (Friedlandr, 2016: V).

Bu söylentilere neden olan düşünce Yahudilerin etkin oldukları ekonomide görünür olmalarıdır. 1800'lü yılların başından itibaren iş ve finans çerçevesinde etkin olan Yahudiler Berlin'de bulunan 52 özel bankanın 30'a sahip olmalarıdır. Kültürel alanda etkin olan Yahudiler ayrımcılık etkilerini azaltmak için "gazetecilik ve kültürel faaliyetlerin, tıp ve hukukun, bazı 'hassas' alanlarındaki görece önemleri ve son olarak da liberal ve sol-kanat" siyasetin içinde olmalarıdır. Tarihsel olarak Yahudi iş çevresinde finansman desteği alan Alman yöneticilere bakacak olursak: Bismarck, kendisine özel banker önermesini Rotschildlerden talep eder. Finansman desteği sağlayacak banker Gerson Bleichröder'dir. Kaiser 1. Wilhelm Moritz Kohn'u banker olarak seçmiştir. 20. yüzyıl başlarında "özel banka iştirak şirketi" finans çevresinde Yahudiler büyük çoğunlukta kontrolü sağlayayan hisseleri kontrol ederek yeni iş sahalarında girişimci olarak yönetimde bulunurlar. Finans aristokrasi sisteminde "Warburglara, Amholdları, Friedlander-Fuldları, Simonları, Weinbergler" ekonomik bağlamda etkin ve güçlerini gösterirler. Bunun yanında zincir mağazacılık da adından söz ettiren Abraham Wertheim, Leonhard ile Oskar Tietz. Elektrik alanında sanayici kurucusu olan Emil Rathenau. Basım ve yayıncılık alanında Rudolf Mosse. Denizcilik de gemi filosuna sahip Albert Ballin. Cumhuriyet yönetimine geçmiş olan Almanya'da etkin olan Yahudilerin,

İmparatorluk döneminden seçkin bir görünüm sergilerler (Friedlander, 2016: 100-101).

Yahudilerin finans ve iş dünyasında var oluş nedenlerini ise Kavgam'da sıklıkla söz ettiği ekonomik bağlamda olduğu fakat Yahudilerin Alman İmparatorluğu için tehlikeyi doğuran “Alman prensleri”ne ait olduğunu savunur (Hitler, 2017: 36). Almanya'da her dönemde, Bismarck döneminde olduğu gibi Yahudiler kültürel ve idari düzenin içinde yer almaları hem ekonomik hem siyasal anlamda Alman ırkının üstünlüğüne inananları rahatsız edecektir.

Almanların bu rahatsızlıklarını sanat dergisi olan “Kunstwart”da yayımladığı “Deutsch- Jüdischer Parnass” sorunlarını konu alan başlıklı makalesinde Moritz Goldstein şu şekilde dile getirir: “Biz Yahudiler, bir halkın manevi değerlerinin idaresini ifa ediyoruz ve bu halk buna hakkımız ve yeteneğimiz olduğunu reddediyor” (Friedlander, 2016: 101).

Yahudiler ekonomi ve kültür alanında varlıklarını yok edecek cumhuriyetin ilk adımları atılır. Philipp Scheidemann'ın ilan ettiği Weimar Cumhuriyeti kurulduğunda tarihler 9 Kasım 1918'den, 1933'ün soğuk kışının ocak ayının 30'un da Adolf Hitler'in Şansölye seçilmesine kadar geçen süreçte Yahudiler kadar Alman toplumu da kaos ve krizlerin beslediği sivil anlaşmazlıklar, ayaklanmalar, koalisyon hükümetlerinin ve bütün dünyanın ekonomisini kasıp kavrulmasına yol açan ekonomik, siyasal, kültürel, toplumsal, bireysel krizlerle boğuştu. Krizin başlangıcını oluşturan en temel etken savaş yanlısı ve savaş karşıtı olarak ikiye bölünmedir. Birinci Dünya Savaşı'nın Almanlar'ın aleyhine sonuçlanmadan önce 1917'de sosyalist grupların savaşa karşı duruş politikaları ilerleyen süreçte 1918'de barış çağrısı tutumuna dönüşür. 29 Eylül'de “yukarıdan devrim- aşağıdan devrim” olarak nitelendi. Hindenburg ile Ludendorff ülkedeki yeni reformlara karşı tutumu bıraktı ve Kayzer Wilhelm'e siyasi düzenlenecek olan siyasi uygulamalara uymasını tavsiye etti. 3 Ekim'de başbakanlığa Prens Max von Bade'n atanır. SDP'nin eş başkanı olan Philipp Scheidemann sandalyesiz bakan olarak, çalışma bakanı olarak sendikacı Gustav Bauer atandı (Storer, 2015: 48).

Savaşa son veren antlaşmaya 11 Kasım 1918'de Erzberger ve heyeti imza atar. Aynı günün takibinde 11 Kasım 1918 tarihinde İmparator Kayzer II. Wilhelm,

Alman İmparatorluğundan da istifa eder. Berlin'den Hollanda'ya gider. 3 Kasım'da Kiel'de deniz kuvvetleri ayaklanma başlatır. Önce Hamburg ile Berlin'e devrim hızlı ulaşmıştı. Münih'teki ayaklanmalar ile Bavyera Cumhuriyeti ilan edildi. 9 Kasım'da Şansölye seçilen Ebert, Berlin'de Cumhuriyeti ilan etti. 1919'un Ocak ayında komünist ayaklanmalar başarısız olur. 1919 Ocak, Anayasa meclis seçimleri sonucunda S.D.P (Almanya Sosyal Demokrat Partisi) %38 oy alarak mecliste çoğunluğu kazanır. 1919'un Şubat ayından Weimar Cumhuriyetinin ilk parlamenter hükümeti kurulur. Friedrich Ebert Weimar Cumhuriyeti'nin ilk şansölyesi olur. 1919 Nisan'da Bavyera Eyaletinde başlayan komünist devrim başarıya ulaşır. 1919'da Versailles ile 'savaş tamiratı' Anlaşması imzalanır. 1919'un Temmuz'unda Weimar Anayasası yürürlüğe girdi ve Bismarck'ın mirası Hohenzollern imparatorluğu sona ermiştir (Storer, 2015: 36).

Weimar yönetimi ağır şartları yüklemiştir. Zollverein Alman ekonomisinin 1873'te tek para biriminin kabul edilmesi, 1875 yılında Reichsbank sisteminin kurulması ile İngiltere karşısında elini güçlendirmişti. Silezya bölgesindeki sanayinin kalkınması, nüfusun ve ekonominin yükselişi ile "çifte devrim" yaşayan Almanya Versay Antlaşması ile ekonomik ve askeri gücünü devir teslim etmek zorunda bırakılmıştı (Storer, 2015: 107). Versay Antlaşması'nın 51. Maddesine göre Almanya, 1870-1871'de topraklarına kattığı Fransa'nın Alsace ve Lorraine'yi tekrar kaybetti. 27-28 ve 87-88. Maddelere göre Batı Prusya toprakları ve Posen, Polonya'ya verilerek "Leh Koridoru" oluşturularak Doğu Prusya yalıtıldı. 34. Maddeye istinaden sanayi bölgesi olan ve Almanca konuşulan Eupen-Malmedy ise Belçika'ya verildi (Storer, 2015: 143).

119. Madde esasına göre denizaşırı bölgelerde bulunan sömürgelerini ise müttefiklere teslim etmek zorunda bırakıldı. 45. Maddeye istinaden kömür madenleri yatağı Saar bölgesinin yeraltı kaynakları 15 yıllığına Milletler Cemiyeti'nin kontrolüne geçti ve Fransa'nın kullanımına açıldı. 80. Madde esasına göre "Grossdeutschland" (Büyük Almanya) Avusturya ile tekrar birleşmesi arzusu sona erdirildi. 159 ve 63. Maddelere istinaden ordusu sınırlandırıldı (Storer, 2015: 144). Versay Antlaşması, Almanlar tarafından "sırtından bıçaklanma" mitiyle eşdeğerdir (Storer, 2015: 145).

Savaş tamirâtı olarak nitelenen tazminatlar için 42 yılda ödenmesi planlanan 226 milyar marklık altın borcu yükümlülüğü vermişti. Savaş suçları terimini uluslararası ilişkilerde ilk kez Almanya kabul etmiştir (Storer, 2015: 149). Savaş suçlarını reddetmek için ve Versay Antlaşmasına karşı yayım yapacak Dışişleri Bakanlığı özel bir bölüm kurdu. 1915 Londra Paketi'nde yapılan gizli anlaşmaya göre İtalya delagasyondan ayrılmıştır. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun ortalama 3 milyon Avusturyalı imparatorluk sınırları dışında devlete dönüştürüldü. Çekoslovakya ise Macaristan, Polonya ve Yugoslavya'nın bağımsızlık hakkını tanımada "Güney Tirol, Trieste ve İstria'yı İtalya'ya bırakarak, silahlı güçlerini 30 binle sınırlandırmaya zorlanmıştı. 1920'de Trianon Antlaşması'yla birlikte Macaristan hem topraklarının üçte ikisini hem nüfusunun yüzde 60'ını kaybetti. Anlaşmaya bağlı olarak Romanya'ya sağlanan coğrafi sınır Macaristan'a bırakıldan büyüktür. 3 milyon etnik Macar nüfusu Macaristan'ın dışında kalarak azınlığa dönüştü (Storer, 2015: 150). Almanya savaş suçlularını teslim etmeyi ret etmesi nedeniyle Hollanda'nın Kayzer Wilhelm'i teslim etmemesi müttefik güçleri 1920'nin Şubat'ında tıkanıklık yaşanmasına neden oldu. Almanya, Leipzig'de özel yetkili bir mahkeme olan Reich'teyi kurmaya karar vermesi sonucunda tıkanıklık aşıldı (Storer, 2015: 152).

Versay'ın 116. Maddesi Rusya'ya tanınmış ekonomik haklar bağlamında savaş borçlarından kurtulmasına tanınmış "kuramsal boşluk" bırakılmıştır. Barış sağlandıktan sonra Almanya'da bulunan 1.2 milyon Rus esir ile Ruslar'ın elinde bulunan 100 bin Alman iki ülke arasındaki ekonomik ve diplomatik temaslar için araç olarak kullanıldı (Storer, 2015: 153). Anayurt Partisi kurucusu 1920'de Wolfgang Kapp Berlin'de darbeye kalkışır. İsyancı birlikler tarafından şansölye ilan edilir (Storer, 2015: 66). 1920'de yeraltı zenginlik kaynağı Ruhr Bölgesi'nde iç savaş başlar. 1920'i Haziran'ında yapılan seçimlerde Alman milliyetçiliği aşırı sağ siyasi ideolojiye yönelir. Aşırı sağ partiler ilk kez oylarını %15'e yükseltirken S.D.P'nin oyları düşüş gösterir. 1920 ile 1921 arasında Polonya yukarı Silezya'yı işgale kalkışır. 1923'de Fransa'nın Ruhr Bölgesi'ni işgal ederken Alman memurlar bölgeden sürülür. 1921'in Temmuz'un da Adolf Hitler N.S.D.P parti başkanlığına seçilir. 1923'de Hamburg'da tekrar komünist isyan başlar, bastırılır. 1923'ün sonunda Saksonya

ile Thuringia’da koalisyonlar sol eğilim gösterir. Bavyera Ordusu, Fransızlar’ın Ruhr’u işgal olaylarına isyan başlatır, Berlin’e girecekleri tehdidinde bulunurlar. Sturmabteilugen (fırtına bölüğü) kurulur. Savaş tamiratının borç yükü altında ezilen Alman ekonomisi hiper-enflasyon sonucunda çöker. 8 Kasım 1923’te “ulusal devrim”in başladığını ilan eden Hitler Bürgerbraukeller’den Naziler tarafından tutulan rehinelerin bırakılmasının kabulü arkasından ayrılır. Devrimle karışık darbe düşüncesinden vazgeçmemiştir. İkinci kalkışmada General Ludendorff ile birlikte Hitler tutuklanır. Mahkememeleri Leipzig’de kurulan Reich’de görülmemesi siyasi güçler devreye girmiş ve Münih’te halk mahkemesinde yargılanırlar. 1924’te Hitler 5 yıl hapis cezasına çarptırılır. Ludendorff’a ceza verilmez. Almanya’da savaş sonrasında 1918-1922 arasında açık siyasi nedenle işlenen 400 cinayetten 354’ü sağ taraftan ve 22 tanesi sol taraftan katiller tarafından işlenmişti. İşlenen 22 cinayetin faillerinden sadece 17’si, 10’u ölüm cezasına çaptırılmak üzere ağır cezalar verildi. Sağ taraftan 354 katilin ise 326’sı hiçbir cezaya çaptırılmadı. Sol taraftan olan siyasi bir tutukluya verilen ortalama hapis cezası süresi 15 yıl, Sağ taraftan olanlarda ceza süresi ortalama dört aydı (Storer, 2015: 73).

1924’te Dawes Planı uygulamaya başlanır ve ekonomik toparlanma başlar. 1924’te Reichstag seçimlerini liberaller kazanırken N.D.S.P’nin oyları düşer. 1924’te Hitler serbest bırakılır. 1925’te Cumhurbaşkanı ve S.D.P lideri Friedrich Ebert ölür. Yapılan seçimler sonucunda Paul von Hindenburg yeni cumhurbaşkanı olur. 1925’te Almanya Dışişleri Bakanlığı ile müttefik birliklerinin Ren bölgesinden çekilmesi adına planın revize edilmesini talep etti ve Fransa-Almanya sınırlarının güvence altına alınmasını sağlayacak anlaşma sundu. Fransızlar ise 26 Nisan 1925’te Almanya’nın savaş döneminde niteledikleri “diktatörü” Feldmareşal Paul von Hindenburg’un cumhurbaşkanı seçilmesi sonrası Weimar Cumhuriyeti’nin eskisinden “saldırgan ve milliyetçi” Almanyası’nın kılık değiştirmiş olduğunu kuşkusunu güçlendirdi. İngiltere ve ABD’nin desteğiyle teklif ciddiye alınarak kabul edildi. Locarno Antlaşmalarına bakınız (Storer, 2015: 160). 1925’te ekonomi resesyon dönemi (daralma) girer. 1927’de, ekonomi 1913 seviyesine çıkar. 1928’de Reichstag seçimlerinde sol akım yükselişe geçerken, sağcı ve liberal partiler zayıflar. N.S. D.P mecliste 12

sandalye ile yer alır. Herman Müller S.D.P'nin liderliğinde koalisyon hükümeti kurar. Büyük Buhran öncesi Alman ekonomisi seçimlerin de etkisiyle yeni bir resesyon dönemine girer. Adolf Hitler sağ akımın genelinde kendinden söz ettirir. 1930 S.D.P hükümet kabinesi ekonomik durgunluk nedeniyle istifa eder. Ekonomi eğitimi almış olan Heinrich Brüning yeni bir hükümet kurar. Hitler'in iktidara gelişine yol açan anayasayı ihlal eden kararlara imza atar. Weimar Anayasasını ilhak eden Brüning kararnamelerle ülkeyi yönetmeye başlar.

Ekonomi problemlerini tasarruf önlemleri ve Versailles Antlaşmasının ekonomiye yüklediği 'Savaş Tamirâtı' borçları ertelenme yoluna gidilir. Brüning'in kabinesi 1930'da güven oylaması sonucu hükümet düşer. Yenilenen seçimler de liberal akım yenilgiye uğrar; Hitler'in partisi N.S.D.A.P 108 sandalye ile mecliste söz sahibi olur. 1931 yasak yıllarının hissedildiği dönemdir. Siyasal parti amblem ve sembollerinin kamuya açık alanlarda taşınması yasaklanır. Paul von Hindenburg 1932'de yeniden cumhurbaşkanı seçilir. Adolf Hitler Alman vatandaşlığına geçer. Franz von Papen 1932'de şansölye seçilir. Reichstag dağıtılır. Sağ'ın aşırı politikaları uygulamaya geçer. N.S.D.A.P ve K.D.P'nin aktif olduğu 1932 sokak çatışmaları başlar. Ülkeye anarşi hâkim olur. Büyük Britanya'nın öncülüğünde düzenlenen silahsızlanma konferansından, Almanya çekilir. Reichstag seçimlerinde N.S.D.A.P %37 ile en yüksek oyunu alır. Hitler şansölye adayı gösterilir, Cumhurbaşkanı Hindenburg, Hitler'in adaylığını ret eder. Yerine Kurt von Schleicher şansölye yapılır. Şansölye olamayan Hitler intihar etme tehdidinde bulunarak, kabinede yer almayı ret eder. "Savaş Tamirâtı" borçları ödemesi 14 Eylül 1932'de askıya alınarak durdurulur. Almanya'nın silahlanma yasağı kaldırılır. Şansölye Schleicher istifa eder. Hitler şansölye seçilir. 16 Aralık 1932: almanya'nın silahlanma yasağı kaldırılır. 27 Şubat 1933'de Reichstag yangını yaşanır. 28 Şubat 1933'te Hitler'in yetkileri artırılır. Olağanüstü yetkilere sahip olan Hitler ile birlikte ilk toplama kampı olarak kayda geçecek olan Ornienburg'da kurulur. Alman eyaletleri özerkliklerini kaybeder. 1933 Nisan'ında ilk gestapo kurulur. Reich toprak mirası yasası çıkar. İşçiler için kayyumluklar kurulur. K.D.P'nin mal varlıklarına el konulur. Haziran'da S.D.P kapatılır.

Temmuz'da siyasi parti kurma yasağı başlar. Genetik (ırs) hastalıkları önleme yasası çıkartılır. 12 Kasım 1933'te yapılan seçimlerde ülkedeki baskılar altında yapılan güven oylamasında Naziler %93 ile güven oyu alır (Storer, 2015: 37-42). 1932'de son bulan savaş tazminatları Almanya'ya ekonomik yönden güçlenmesini sağlamıştır (Storer, 2015, 170). Alman halkının kitle halini almış olması Almanya'nın endüstriyel alanda tarih sayfalarında tekrar yer alma isteğidir. Kitleye sadece çalışan işçi sınıfı değil gelir düzeyi orta olan serbest ticaret yapanlarında dahil olur. Hitler demek artık halk demektir. Halkın vicdanında Hitler Almanların sesi ve lider olarak "Führer de halkın ve maşeri vicdanın" geçmişin tekrar anlam katan kimlik idolü olacaktır (Mardin, 1990 :135). Hitler'i iktidara taşıyan Alfred Hugenburg'un medya gücünden daha fazla ekonomik şartlar olmuş ve "Hitler krizin oksijeni" olarak görülmüştü. "Ekonomik adalet"ın sağlanması adına gönderilen üstü kapalı olarak iletiler ile krize yol açtığı zorluklar nedeniyle "Weimar" yönetim biçimi "basiretsiz" olarak algılanmıştır (Storer, 2015: 212-213).

4.3 Alman Sineması

4.3.1 Erken Alman sinema tarihi (1895–1918)

Alman sineması, Robert Wiene'in Das Cabinet des Dr. Caligari'nden (Dr. Caligari'nin 1920), FW Murnau'nın Der letzte Mann'ından (The Last Laugh) Son Adam, yapılmış en iyi filmlerden bazılarıdır. Dünyanın en önemli sinema geleneklerinden birini oluşturdu. Leni Riefenstahl'ın, Werner Herzog'un Aguirre, der Zorn Gottes'in (Aguirre, Tanrının Gazabı, 1972) ve savaşçı Werner Fassbinder'in Ölümü, 1972) gibi savaş sonrası zaferlerini kazanması için ünlü ama şüphesiz önemli olan Triumph des Willens (İrade'nin Zaferi, 1934) aracılığıyla Braun (Maria Braun'un Evliliği, 1979). Bu filmler ve diğerleri, eşsiz bir yapıyı oluşturur. 19. yüzyılda fotoğrafçılığın ortaya çıkışı, kimya endüstrisindeki ilerlemelerle mümkün oldu ve sıralı fotoğrafların projeksiyonundan başka bir şey olmayan hareketli resimler denilen şeyin icadına yol açtı. "Film" kelimesi, sinemanın fotoğrafçılıktaki kanıtını ve bunu mümkün kılan kimyasalları göstermektedir. Almanya'da film tarihi, 1 Kasım 1895'te başladı. Max Skladanowsky ve kardeşi Emil ile birlikte çalışıyorlardı. Alman sineması

1900'lerin başında üretim de dağıtım da dünya sinemasında ilk sıralarda yer alır. Diğer ülkelerin sinemasına karşın en büyük farkları yönetmenler, sadece Almanlar için değil uluslararası boyutta ses getirecek filmler ve bu filmlerin senaryoları olmuştur. Alman sinemasının diğer ilgi çekici yönü ülkeye yönetmen ve oyuncu yerine yönetmen ve oyuncu sürgününe neden olan olayların ve kişiliklerin etkisiyle ülkeyi terk etmek zorunda kalmalarıdır. Diğer yandan da göçlerin diğer bir yüzünde de Hollywood sinema sektörün de ihtiyaç duyduğu ne kadar yetenekli Alman yönetmen, teknisyen ve oyuncu varsa Almanya'dan transfer eder. İlk hareketli görüntüleri sağlayan Almanlar, sinema endüstrisinde ilklere imza atmışlardır. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce, Alman sineması filmi izleyicileri farklı sosyal sınıflardan geniş ölçüde yararlandı ve ülke sinema salonlarının inşasında Avrupa sinemasında liderler arasındaydı. Alman sinemasının gelişiminde "Berlin'de yapılan biletli salon (kapalı) mekân uygulamasıdır. Sinemanın endüstri olarak para kazanma ticaretini ilk olarak "Skladonowsky" kardeşler yapmıştır. Bin dokuz yüzlerin başlarında sinemaya ilk kadın yıldızı Alman sineması kazandırır. Henny Porten, ilk Alman sineması filmlerinin unutulmaz oyuncusu olarak tarihe geçmiştir. Oskar Messters'in film şirketinin finansör olduğu MeiBner Pozellan (1906) Porten'in yıldızını parlatır. Alman sinemasında ilk sessiz film döneminde oyuncu ve aynı zamanda yönetmen ihracatını verir. Alman komedi filmlerinde on yıl oyunculuk yapan Ernest Lubistch Hollywood'a giderek sakar tiplemesi ile ünlenen Kommis Moritz karakteriyle kariyerini başarılı şekilde devam ettirir (Oylum, 2017: 7-8).

Birinci Dünya Savaşı öncesinde yapılan "Der Study von Prag" (Prag Öğrencisi), 20. yüzyılın başında Alman sinema kültürünün genel savaşının bir parçası olarak nitelenebilir. Film, 1913 yılında, yalnızca bir yıl sonra Birinci Dünya Savaşı'nda Fransa'da savaş esiri olarak ölecek olan ve Birinci Dünya Savaşı'nda Fransa'da savaş esiri olarak ölen Danimarkalı yönetmen Stellan Rye tarafından yönetildi. Hanns Heinz Ewers'un yazdığı, Ewers'un romanından uyarlanmış ve kısmen Edgar Allan Poe'un "William Wilson" masalı (1839) adlı kitabından uyarlanmıştır. Büyük ölçüde Prag'da bulunduğu yerde çekildi. Savaş dönemi boyunca ABD'de bulunan Ewers, Almanlar için çıkış yolu arama çabasında olan bir senaristti. Savaş süresince Alman bakış açısını kazandırmak adına Almanca ve İngilizce yazılar yazdı ve Amerika'nın tarafsızlığı için

ABD’de destek teması kurdu. “Yankeeland” adlı kitabını etkili bir şekilde propaganda yapan bir kitap yazdı (ancak hiç yayınlanmadı). Ewers Alman propagandacısından daha fazlası olarak nitelenir. Amerika, Almanya’ya savaş girdiğinde Ewers tutuklanır ve önce New York’ta çeşitli hapishanelerde kaldıktan sonra, 1918’in temmuz ayında Gürcistan’da bulunan Fort Fortletletpe kampına gönderilir. Alman ajanı olarak yargılanmayan Ewers 3 Temmuz 1920’de Almanya’ya gitmesine izin verilene kadar sağlığına zarar veren Gürcistan’daki kampta kaldı (<https://fantastic-writers-and-the-great-war.com/war-experiences/hanns-heinz-ewers/>).

1925’te Almanya’nın cumhurbaşkanı seçilecek olan Mareşal Paul von Hindenburg ve General Erich Ludendorff, 1917’de Birinci Dünya Savaşı’nı Almanya için kaybedildiğini anlamışlardı. Wille’nin dağları hareket ettirdiği iyi bilinmektedir ve birinin kendi halkının azaltma iradesini nasıl harekete geçirdiği iyi bilinmektedir. Universum-Film AG’yi kurmaya ve yaygın olarak propaganda malzemesi üretmeye karar verdi. Deutsche Bank 25 milyon markayla uğraştı. Çeşitli film prodüksiyonlarının ürettiği prodüksiyonları birlikte satın alındı ve kısa bir süre sonra “Ufa” adlı yeni şirket, Berlin Tempelhof’ta kurulan ilk atölyesine taşındı. İlk filmi “Işığa Doğru” ve arkasından Viggo Larsen ve Käthe Dorsch oynadıkları komedi türünde “Evlenme Sanatı” adlı filmidir. Sessiz dönemin en büyük yıldızları Ufa ile sözleşme altındaydı. Ernst Lubitsch, Pola Negri, Fritz Lang, Asta Nielsen, Emil Jannings, Henny Porten ve “Metropolis” ve “Caligari Dolabı” gibi sayısız film çekildi (<http://www.spiegel.de/einestages/kalenderblatt-18-12-1917-a-948949.html>). İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar film üreten UFA, savaş sonrası müttefik devletler tarafından el konularak kapatıldı. Savaş sonrasında Sovyetler’in desteğiyle DEFA adı altında film üretmeye devam etti. UFA 1964 sonrasında Bertelsmann medya şirketinin parçası oldu (https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/film/pred-sto-lety-zalozili-v-berline-filmovou-spolecnost-ufa_459331.html).

James Clarke, Sinemanın Akımları eserinde, dışavurumcu sanat akımının Alman çağdaş sanatı adına kullanılan tanım olduğunu belirtir. Dışavurumcu sanatın gelişimi sürecinde iki farklı sanat haline dönüşmüş olsalar da yine de birbirleriyle temas halinde olduğunu vurgular. Akımlardan biri “Brucke” bir

diğeri “Blaue Reiter” olarak devam ederler. Brucke’ye gönül verenler de akla gelen ilk isim Karl Schmidt- Rottluff’dur. Brucke (köprü) grubu sinemada dışavurumculuğun yapısal sanatlarını, toplumsal olan konular ile ilgilenir; Blaue reiter grubu ise Wassily Kandskiy ismi öne çıkar. Blaue reiter (mavi binici) dışavurumculuk akımı altında yapılan tüm sanat yönleriyle ortak anılabilecek dünyanın betimlenmesinde “doğacı olmayan” yönde biçimlerin esas alındığını ifade edilir (Clarke, 2012: 60).

Dışavurumcu akım ütopya vari doğacı olmayan yönleriyle görülmek istenmeyen ama, bunun tam karşısında insanların iç dünyasındaki kötücüle sesleniş yaptığını ifade edebiliriz. Max Reinhardt, Alman sinemasında dışavurumcu etkiyi ilk uygulayan yönetmen olarak da kabul edilir. Yönetmen olarak 1900’de Henrik İbsen’in ‘Aşkını’ yönetir. Dışavurumculukta Reinhardt etkisi olarak kabul edilir. 1903’te ‘Kleines Tiyatrosu ve Neues Tiyatrosu’nun direktörlüğünü üstlenen Reinhardt, 1937’de Nazi iktidarının sanat yasaklamaları kapsamında tiyatrosunu kapatması için zorlandığında Amerika’ya göç etmek zorunda kaldı. Sheakspear’ın eserlerini başarıyla sahneye koyan Reinhardt ışıkta ve dekorda deneyici bir yönetmendir (<https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/max-reinhardt>).

4.3.2 Weimar dönemi sineması (1919–1933)

Alman sineması Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla birlikte yavaşlar. Weimar sineması, Almanya’nın, ABD’yle birlikte, dünya sineması üretiminin zirvesinde, en azından film kalitesi açısından, Alman sinemasının uluslararası düzeyde en etkili olduğu ve tarihsel olarak da Almanya’nın Weimar döneminin büyük film yönetmenlerinin yıldızlarının parladı. Sinema üretimi ve dağıtım sektöründen öncesinde sinema salonları geliştiği için Avrupa’nın diğer ülkelerinden ithal edilen filmlere olan bu bağımlılık oluşur. İthal edilen ve gösterime giren etkili olarak ‘Alman karşıtı propaganda’ filmlerinin baskını olarak nitelenir. Müttefik ülkelerden Almanya’ya akan filmler savaş sırasında askeri liderler arasında bir endişe yaratır. 18 Aralık 1917’de Alman generali Eric Ludendorff, ‘Alman prodüksiyon, dağıtım ve sergi şirketlerinin birleşmesini devlet sübvansiyonlu holding şirket Universum Film

Aktiengesellschaft UFA kuruldu. Amaç Alman filmlerinin kalitesini yükseltmekti. I. Dünya Savaşı'nın Kasım 1918'de Almanya'nın yenilgisiyle sona erdiğinde, Alman film endüstrisi ilk kez uluslararası film pazarında yer almak için hazırlandı. Devletin özel kontrolüne aktarılan UFA, Avrupa'nın en büyük tek stüdyosu haline geldi. Weimar Cumhuriyet yönetiminin "altın çağı" olarak nitelenecek filmlere imza atıldı (<https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-silent-years-1910-27#ref1049995>).

Weimar Cumhuriyeti döneminin en önemli yönetmenleri, Ernst Lubitsch, FW Murnau, Georg Wilhelm Pabst, Fritz Lang, Emil Jannings ve Marlene Dietrich gibi isimlerinde Alman sinemasında yıldızlarının isimleri bu dönemde uluslararası ün kazandı. Weimar Dönemi hükümeti Alman sinemasının gelişimi ve "propaganda" olarak kullanılması için destek verdi. Das Cabinnet des Dr. Caligari'nin çekimi 1920'de yapılır. Alman sinemasının dışavurumcu akımda ilk verdiği noir film (kara film) olarak kabul edilir. "Sinema grafik duyumu veren sanatsal imgeler sunmalıdır" (Aktaran-Clarke, 2012: 62, Leo Brinsky & Paul Leni 1924). Dr. Caligari, Alman dışavurumcu sinemasının, dışavurumcu set tasarımları, özenli stüdyo çalışmaları ve fotoğrafçılık ve yoğun psikolojik keşifler ile karakterize edilen, farklı bir Alman sinema tarzı temsilcisi olarak yurtdışında tanındı. 1896 Almanya'nın Berlin kentinde doğan, ilk kadın Fransız film eleştirmeni olarak adını duyuran, asimile edilen Lotte Eisner, Ekspresyonizmi "gizemli dünya" olarak niteledi. Dr. Caligari için Alman sinemasının gerçek doğasını bulduğunu düşünür. Dr. Caligari sinema için üretilecek olan psikolojik ve ceza filmlerinin de öncülü olarak sinema tarihinde yerini aldı. Alman sinemasında imgenin önemi büyüktür. Sinema sanatın da imgenin kullanımını Hareket ve İmge eserinde kaleme alan Gilles Deleuze kadraja giren her nesne veya dekorlar olduğunu niteler, "imgenin içinde mevcut bulunan her şeyi, dekorları, kişileri, aksesuarları kapsayan kapalı, görece kapalı bir sistemin", kadraj içinde oluşturulmasının bütününde imgelerin var olacağını belirtir (Deleuze, 2014: 25). Dışavurumcuların filmlerinde imgeler ve ideolojik yansımalar uçuşan nesneler, aksesuarlar, dekorlar ve karakterlerde karanlık ışık olmayan bir dünyayı yaratır.

4.3.3 Weimar dönemi filmi- son adam

FW Murnau'nun yönettiği, senaryosunu Carl Mayer'in yazdığı 1924 yapımı *Der Letzte Mann*'ı (Son Adam) Alman sinemasının filminin tartışılmaz başyapıtlarından biridir. Bir saat yirmi yedi dakika süren filmin tamamı boyunca, yazılar gereksiz görüldüğü için olduğu düşünülmüş olabilir, bu nedenle yazı mevcut değildir; filmin sonunda sadece bir yazı vardır. Filmin öyküsü tamamen görüntülerle aktararak anlatılır. Görüntüler sorunsuz ve güzel bir şekilde akar ve dil için hiçbir şeye gerek yoktur. Filmin açılış sahnesi bir otelin döner kapısından yağmurlu bir akşamda sürekli içeri giren ve dışarı çıkan kalabalık yığınların telaşlı bir kaos halinde koşturmacaları ile başlar. Otelin kapı görevlisi sürekli yağan yağmur altında gelen-gideni selamlar, bekleyen otomobillerine bindirir ve indirir. Film kısaca kırsaldan kente göç eden insanların dramını anlatır. Otel görevlisi yoksulluk ile zengin yaşam arasında kalan 'Son Adam'dır. Gettolaşan yüksek yapıklı derme çatma binalar ile burjuva arasındaki farklı yaşamı konu edinir. Gün ışığının fazla kullanılmadığı ilk dikkati çeken rüya formatındadır. Film gece çekimleri ile dikkat çeker. Bütün evler ışıklı bir gökkuşağını anlatan her kesimin rüyasının renklerini yansıtır. Dışavurumcu etki Son Adam filminde ışık kompozisyonlarının kayması ve gölgeler biçiminde otel görevlisinin bilinç yarılması yaşadığı anlarda kullanılır. Film köklerini Fransız Devrimini eleştiren Victor Hugo'nun sürgüne gönderildiğinde kaleme aldığı "Gülen Adam" (The Man Who Laughs) eserinden almıştır. Napolyon Bonapart'ın devrim öncesi ve devrim sonrası hayatına eleştiri vardır. Film, Türk Sineması'nda Kemal Sunal'ın oynadığı Kapıcılar Kralı'na da benzerlik gösterir. Film sonunda otel görevlisine kalan bir miras parası ile zenginleşir ve otelde kalmaya başlar. Film sanayileşme ve göç temasının, yoksul ile burjuva yaşamın eleştirisidir. Zenginleşmenin getirisi olarak geçmişini unutan yoksul son adamın dönüşümüdür. Filmin ana temel konusu ise Fransız Devrimi'nde başarıya ulaşan Napolyon'un yükselişiyle dönüşümü arasındaki ezilenlerin matruk hayatı karşısında aristokrasinin merdivenine tırmananların ezilenden öte ezen konumuna geçişidir.

4.3.4 Weimar sineması- metropolis

Tüm zamanların en etkili bilim kurgu filmlerinden olan Fritz Lang'ın 1927'de yönettiği bilim kurgu filmi Metropolis, ileri teknoloji ve özel efektlerin kullanıldığı gişe rekorları kıran bir film. Beş milyon mark mal olan film yapıldığı dönemde ve şimdiye kadarki en pahalı Alman filmi oldu. Fütüristik bir gelecekçilik içinde, gelecekteki büyük Metropolis şehri yaşamında iki farklı sınıf anlatılır. Sanayii Devrimi sonrası eleştirisi olan filmde, sanayiciler ve kentin altında yaşayan işçilerin desteklediği toprak altında yaşarlar. Kentin, işçilerin yaşamına tepki olarak geri tepme çıplak bir kemik varlığına dayanır. İki öykü-iki insanı konu edinen filmde Freder ile Maria ile yaşadığı yasak aşk anlatılır. Film açılışında demir parmaklıklar arkasında yeryüzüne çıkarak çalışacak işçi sınıfını kente taşıması ile açılır. Sürekli çalışan motor sesleri ve saat 12'yi vurduğunda vardiya sisteminin değişimi ile yer altına inen ve kente çıkarak çalışacak sanayii motorlarını çevirecek robotumsu hareket eden işçi sınıfı temsil edilir. Maria, işçi sınıfının çocuklarına, zenginlerin dünyasını göstermek istediğinde onları 'kardeşleriniz' olarak tanıtır. Yoksul işçi sınıfı çocuklarına dayanamayan burjuva bir aristokrat çıkartılmaları için emir verir. Maria'ya âşık olan Freder onların peşinden işçi sınıfının dünyasına geçer. Bir gemi ya da denizaltının sürekli çalışan motorlar gibi çalışan motorlar ve işçilerin dünyası karşısında şaşkınlık yaşar. O sırada baş makinist motorların ısı basıncının yükselmesini önleyemez ve motor dairesi patlar. İşçiler dört bir yana fırlatır motor.

Motor bu arada Hobbes'in Levinthan'ında betimlediği devlet tasvirinin canavarına dönüşümü gibidir. Fırına dönüşen canavarın ağzına merdivenlerden sürekli elleri bağlanmış işçiler içeri atılır. Merdivenlerden yükseliş ölümü simgeler. Freder Metropolis'e çıkış yaptığı devasa ışıklar ile aydınlatılmış kent, uçaklar, trafikte sürekli hareket halinde araçlar, köprüler ve tüneller dikkat çeker. Bilimin acımasız yüzünü eleştiren Metropolis filminde, robot olarak üretilen kadının arkasında yer alan Nazi işaretidir. Metropolis'in altını su bastığında Freder ve Maria yoksul işçi sınıfının çocuklarını kurtarır. Çocuklarını arayan işçi sınıfı kenti istila eder. Maria'yı suçlayarak onu yakalarlar ve sonra hurda araba parçaları üzerinde çarmıha gererek ateşe vererek idam ettiklerini zannederler. Yaktıkları deli bilim adamının ürettiği robottur. Filmin sonunda

zengin sınıf ile işçi sınıfı ve bilim barışır. Filmin temelinde mitoloji kullanılmıştır. Atlantis efsanesini de hatırlatır. Alman sineması en derin hüsrânını 1929 ekonomik buhranı döneminde yaşar. Uluslararası arenada ticari kavgalara neden olan “patent savaşı” başlatılır. Bunun en önemli nedeni sessiz sinema dönemi sonrası sesli film, teknolojik ticari krizi patentlere yansır. İkisi de Alman film şirketi olan Tobis-Klangfilm kartel oluşturarak kendi içlerinde birleşir. Amerikan film şirketleriyle, Alman kartel şirketler Tobis-Klangfilm rekabet etmeye başladı. Bir yılın sonucunda rekabet kavgasında taraflar Fransa’nın başkenti Paris’te bir araya geldiler. Uluslararası dağıtım pazarlarını düzenleyen sözleşmeye imza atarak anlaşırlar. Bir geçiş süreci yaşayan piyasada “binlerce müzisyen işten çıkarıldı.” Küçük sinema salonları filmlerde “sesli gösterimine geçmeyi finanse” edemediklerinden dolayı kapanır. Ekonomik buhran dönemi Alman sinemasında film şirketleri, sinema endüstrisinin ülke dışına ihraç gelirlerini etkin biçimde karşılamasını önlemedi. Alman sineması Avrupa’da ön sıralarda olmasına rağmen film ihracında diğer pazar payı olan ülkelere sadece Hollywood tarafından sağlanıyordu. “Almanya’da yeni Komingelll (kota) düzenlemeleri, bütün ilgili patentlerin merkezileştirilmesiyle beraber, Amerikan filmlerinin akışını önledi” (Kraucer, 2011: 200).

4.3.5 Mavi melek filmi

Ekonomik Buhran dönemi yapılan, Josef von Sternberg’in yönettiği 1929 yapımı Der Blaue Engel’i (Mavi Melek) ile, 1929’da Almanya’da sesli film dönemini başlatır. 1930 Alman filmlerinin büyük çoğunluğunun sesli filmlerin üretim yılıdır. Der Blaue Engel filmi gibi ilk sesli filmlerinin çoğu dönemin film uygulamalarının önemli bir parçası olarak şarkı ve müzik içermesidir. Hollywood sinemasında olduğu gibi Alman sinemasında da sesli filmler eğlencenin akustik akışında kitleleri uyuşturma görevi üstlenir. Müzik, artık sessiz film dönemi gibi sadece arka plan müziği değildir artık. II. Wilhelm döneminde yaşayan Alman yazar Heinrich Mann’ın ünlü eseri ‘Mavi Melek’ten esinlenerek yapılmış filmidir. Alman toplumunu eleştiren, sorunlara ışık tutan yapıtlar üreten Heinrich Mann, aynı zamanda Hitler sempaticanı olarak bilinen Thomas Mann’ın büyük ağabeyidir. Alman edebiyat yapıt dünyasının iki farklı yüzlerini temsil eder Mann kardeşler. Alman sineması edebiyat yapıtlarını

filmlere uyarlarken bir yandan da teknik çekim açılarını geliştirme devam ederler.

1930'ların başında ortaya çıkan yana yatırılmış kamera açısıyla eğik planda çekilen “eğik plan” açıları Alman dışavurumcu filmler düzlemsel bir dengesizlik ya da zaman-mekân kavramını yokluğunu eğik plan açısıyla yansıtarak karakterin gerilim, ruhsal bunalım, bilinç karışıklığı, akli melekelerin kaybı, uyuşturucunun neden olduğu çılgınlık hezeyanlarının aktarımı kurgulanır. Eğik planlara “Doyçe aç” (Deutschangle) olarak tanımlanır. Sözcük anlamını zamanla kaybederek “daç aç” (dutch angle) olarak tanımlanmaya başlamıştır (Mercado, 2011: 117).

4.3.6 Ekonomik kriz dönemi “M 1931” filmi

Fritz Lang'ın yönettiği ‘M 1931’ veya diğer adıyla 1931 yapımı olan film ses ve terör olarak nitelenebilecek (kent katilini arıyor filmi) Weimar dönemi filmleri arasında önemlidir. En sürükleyici suç filmlerinden olan suçluyu takip filmidir. 1931’de Berlin’de çekilen film. Kent polisi bir çocuk katili olan Peter Lorre’yi yakalamak için peşine düşmüştür fakat endişelidir. Polis, kasabadaki her suçluyu toplamaya başlar. Yeraltı dünyası liderleri, çocuk katilini kendileri yakalayarak kendi suç faaliyetlerinden uzak durmaya karar verirler. Katil yakalandığında ise sırtında “M” harfi kalmaktadır. M harfi Roma rakamlarında 1000 sayıdır. Yaşamı için yargılandığında Berlin’in yeraltı dünyasının suç topluluğunun birleşik güçleri tarafından yakalanır. Katil, cinayet içgüdülerini kontrol edemediğinden sızlanmak için suç mafyasından merhamet dilenir. Polis, katili yargılamanın saygın olması koşullarında yeniden yargılanabilmesi için katil M’yi yeraltı mafya suçlularının elinden kurtarır. En önemli sahnelerden biri, kör bir balon satıcısı, bir melodiyi ıslıklayan bir adam duyar ve hemen Elsie Beckmann adlı küçük bir kız kaçırılıp öldürüldüğünde duyduğu sesin aynısının olduğunu kabul eder. Film önemli kılan bir diğer yönü de suçluların suçluya karşı acımasızca davranmasıdır. M 1931 filminin önemli çekim açılarında ‘Doyçe aç’ kullanılır. Yeraltı mafya babası suçluyu yargılarken doyçe aç ile alttan çekilerek mafya babası yüceltilir. İdeolojik bağlamda film, kişisel çıkarlar için cinayet işleyenler lanetlenebilir, fakat toplum ya da ulus adına işlenen cinayetler kutsaldır, algısı oluşturur. Alman Sineması en önemli

filmlerini Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra vermiştir. Bu dönem Weimar Dönemi olarak kabul edilir. 1933'te Adolf Hitler'in partisi ve hükümeti Nasyonal Sosyalist Parti'nin iktidara gelişi ile Alman sineması sanat ve kültür politikalarının kuvveti Hitler iktidarının devlet gücü Nazizim ile birlikte yok olmaya mahkûm edildiği dönemdir de. Weimar Cumhuriyeti dönemi 11 Ağustos 1919 Alman Weimar Anayasası'nın kabul edilmesiyle başlar ve soğuk bir kış günü Siegfried'in karlar altından uyanışıyla 30 Ocak 1933'te sona ermiştir. Alman sinemasının önemi dünya sinemasına çekim, kurgu, sanat akımlarıyla öncülük etmesidir aynı zamanda. Felsefenin kurucu babaları nasıl ki Antik Yunan coğrafyasında ortaya çıkmıştır. Sinemanın öncüleri de Alman sinemasında yetişir ve ortaya çıkarlar. Hitler filmlerinde ön plana çıkan Olimpiyat tutkulu filmler köklerini Antik Yunan'ın Olimpiyat yarışmalarından aldığını söyleyebilirim. Hitler dönemi filmler ideoloji bağlamında Platoncu felsefeye indirgenebilir.

4.3.7 Nazi dönemi sineması, belgesel film dönemi 1933-1945

Hitler'in iktidara gelmesi için en büyük desteği Lutherçiler ve Alman sermayesi vermiştir. "Luther gerek Frederick ve Bismarck'a gerekse II. William ve Hitler'e kendi başlarına asla kuramayacakları bir dayanak sağlamıştır" (Wiener, 2002: 84). Hitler iktidara gelmeden önce sinemada sansür kendini belirginleştirmeye başlar. Özellikle Brüning dönemi sansür uygulamalarının sıklaştırılmasından söz etmek gerekir. "Kesin tarafsızmış gibi davranan Brüning yönetimi genellikle Nazi taleplerine ve gerici baskı gruplarına boyun eğdi." Alman solunun seçim kampanyasında kullandığı 1931 yapımı film ins Dritte Reich, Alman sermayesinin çıkarlarını yargısını ve Nasyonal Sosyalist Parti'yi halkın gözünde küçük düşürdüğü için sansürlenir (Kraucer, 2011: 201). Naziler iktidara gelir gelmez ilk olarak basın-yayın kuruluşlarının çalışanlarına karşı baskı oluşturdular. Hitler'in söylemi ile yenileşmenin zekasını ortaya koymak ilk planları arasında gelir. Nasyonal Sosyalist iktidar dünyada propaganda için resmi olarak bakanlık kuran ilk hükümettir. Propaganda bakanı olarak Goebbels, basına, radyo yayınlarına, sinema filmlerini arzu ettiği biçimde yönetebiliyordu. Bir 'Ulusal Kültür Odası' tüm entelektüel hayatı kontrol ediyordu" Hitler'in Kavgam kitabında belirttiği gibi kültür, sanat, mimari ve basın üzerinde Yahudilerin etkisinin azaltılması gerektiğini düşündüğü

eylemleri hayata geçirir. Kamu kuruluşları vasıtasıyla radyolar yönetilirken sinema, “Sinema Odası Film Endüstrisini”nin yapacağı filmlere parasal destek, fon sağlayarak yönlendiriyordu. Hitler dönemi sinemasının tek kayda değer filmi Leni Riefenstahl’ın yönettiği 1936 Olimpiyatları üzerine olan filmi “Stad Tanrıları”dır. (David, 1991: 73-74). Bir diğer önemli film ise “Goebbels’in, Polanya’nın savaş öncesi Alman azınlığını Führer tarafından kurtarılan baskı altında çaresiz kurbanlar olarak betimleyen en yeni propaganda filmi Eve Dönüş’ün gösterimini yaptılar” (Mazower, 2014: 272). Stad Tanrıları’nın imge ideolojileri ise Pindaros’un Zafer Şarkıları eserini anıştırır.

Almanya’nın kara tarihinin başlangıcı olan 30 Ocak 1933’te, Alman Reich’i Cumhurbaşkanı Paul von Hindenburg, Almanya Başbakanı olarak Ulusal Sosyalist Alman İşçi Partisi (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei, NSDAP) lideri Adolf Hitler’i atadı. Her ne kadar Hitler Almanya’yı sağ partilerin meclis koalisyonu olarak yönetse de, Alman Parlamentosu Reichstag’ın Mart 1933’e kadar Hitler’e Hitler’in yetkilerini veren Ermächtigungsgesetz’i (yasaklama yasası) çok geçmeden verdi. Kısa süre sonra Komünist ve Sosyal Demokrat partiler yasaklandı, ilk toplama kampı Hitler’in siyasi düşmanları (Dachau, 1933 yılının Mart ayında) ve hatta sağcı müttefikleri için kuruldu. Adolf Hitler, iktidara gelmeden önce kaleme aldığı Kavgam kitabında sanat ve kültür politikalarının Yahudilerin ellerinde olmasından duyduğu nefreti ve hıncı dile getirir. Mimaride, gazetelerde, üniversitelerde, sinemada Almanlar’a ait olduğunu düşündüğü hayatın her alanında Yahudilerin hâkim olduğunu iddia eder. Viyana Üniversitesi’ne mimarlık başvurusunun red edilmesini Yahudi hocalara, rektöre bağlar. Sanatın ve kültür politikalarının Almanların hakimiyetinde olması gerektiğini düşünen Hitler, “propaganda”nın kitleler üzerinde hakimiyetinin ilk olarak esnafı, kiliseyi de Yahudilerin kendi taraflarına çektiklerini iddia eder (Hitler, 2017: 130).

Hitler, propagandayı ve propagandanın kullanılması gereken kurumları iktidara gelmeden önce belirler. “Propaganda sadece kendine uygun gerçeği aramakta sorumludur” (Hitler, 2017: 192). Hitler dönemi filmler Nazi propagandasının izleyici kitlesine etkileri üzerine yapılandırılır. Ona göre kitleler ne kadar genişlerse o kadar hafızaları zayıf olacaktır. Birinci Dünya Savaşı’ndan yenik çıkan Almanya toplumu, yenik çıktığı savaşın bedellerinin yüklenilmesi ve

ödemelerin getirdiği ekonomik çöküntüyü tam atlatamadan 1929 Büyük Buhran'ını yaşamak zorunda kalır. Hitler'in Kavgam kitabında savunduğu düşüncesi “Tek başına güçlü olmak” sloganı yenilgilerden yorulmuş, sarsılmış toplumu onlar adına savunacak olduklarını düşündükleri din alanında, bilim alanında da savunacaklarını düşünmelerine neden olan krizlerin etkisiyle Hitler'i iktidara taşıyan köşe taşları olmuştur. Hitler dönemi sinemasının izleyici kitlesinde oluşturduğu etkileri ölçebilmek, değerlendirebilmek güçtür. Oluşturulan etkileri filmler ile ayrıştırılabilir. “Yahudi Süss” filmini Hitler'in propaganda bakanı Goebbels'in vermiş olduğu gösteri talimatlarından bağımsız büyük bir başarı sağladığı bilinir. Marc Ferro'ya göre “Marsilya' daki gösteriminden hemen sonra, Yahudilerin saldırılara hedef oldukları”nı belirtir (Ferro, 1995: 17).

Burada belirtmek gereken en önemli etmenlerden biri Alman sinemasının Hitler iktidarı ile sinema sanat akımlarının ve çekim açılarının Alman sinemasında yenilikçi akımların devlet gücüyle yok edilmesine de neden olmuştur. 1935 yapımı Triumph des Willens'i ‘İrade'nin Zaferi’ filmini yöneten Leni Riefenstahl'dır. 1902 yılında Berlin'de dünyaya geldi. Yönetmenlik öncesi sanat kariyerine dansçı olarak başladı. Dansa olan yaklaşımı, Kayzer Wilhelm'in ve Weimar Cumhuriyet döneminin doğa ve güç güzelliğinin anlayışı üzerinedir. Antropoloji eğitimi de alan Riefenstahl Alman gençlik hareketinden aldı. Time dergisi ise Riefenstahl'ın ‘Olympia’ filmi gösterime girdiğinde, tüm zamanların en iyi 100 filminin bir listesine ekler ve “anlatı marifetini” için övgüye yer verir. Yeniliklerinin gelecekteki tüm televizyon yayınlarını doğrudan etkilediğini iddia etti. Eleştirmen ve biyografi yazarı David Thomson'a göre Riefenstahl “muhtemelen bir film çekebilecek en yetenekli kadın” olarak nitelendirdi. Riefenstahl için Alman film eleştirmeni Rainer Rother şöyle der: “Propaganda Bakanlığının bütün amacı ‘yeni Almanya’ görüntüsü üzerinde bulut yaratabilecek herhangi bir şeyden kaçınmaktı.

Hitler'i bir Wagnerian yarı tanrı olarak gösteren Nürnberg'deki 1934 Nazi mitingi olan Will'in Zaferi, Yahudilerin, çingenelerin, Solcuların ve eşcinsellerin acımasızca dışlanmasına gururla sarıldı, ancak ‘Olimpiyat Oyunları ile birlikte sinema Olimpiyatı, gizlenmiş dışlanma politikası,’ ifadesi kullanır (<https://www.telegraph.co.uk/films/2016/06/03/leni-riefenstahl-was->

hitlers-favourite-film-maker-really-this-ni/). Hitler dönemi filmler de Platon felsefesini ve Antik Yunan uygarlığının felsefesinin kökleri dikkat çekicidir. Beden eğitimiyle ilgili gençleri propaganda filmlerinde spor yaptırılması Antik dönemlerin özlemi, arınma politikası olarak okunabilir. Dikkat çekici olan İkinci Dünya Savaşı başladıktan sonra kadın-erkek ilişkileri bağlamında duygusal görünümlü propaganda filmlerinin üretilmesidir. Savaş öncesi ve sonrası filmler ayrı bağlamlar ve propaganda politika ideolojisiyle üretildiği fark edilir.

4.3.8 Hitler dönemi- die große liebe/ Aşk ve Savaş 1942

Rolf Hansen, Die grosse Liebe'yi 'Büyük Aşk' 12 Haziran 1942'de Berlin'deki Ufa-Palast'ta (sinema sarayı) sahneledi. Film ana karakteri Hanna, yalnızca sahnede değil, aynı zamanda gerçek hayatta, evlenmemiş kadındır ve finansal olarak bağımsızdır ve cinsel olarak özgürleşmiştir. Tanrıça Hestia ile Afrodit'in rol modelidir filmde. Albay Paul karakteri ise Tanrıların babası Zeus'un oğlu Herakles'in rol modelindedir. Herakles, Zeus'un oğlu olduğu için adı kartal anlamına gelir. Ve sadece kartallar uçuş yaparken Zeus'un yıldırımları onları vurmaz. Alman Ordusunda hava kuvvetleri subayı olan Paul ile metroda tanışır, şımarık Hanna. Bir gecelik aşk yaşayan çift Paul'un Afrika cephesindeki savaşa gitmesi nedeniyle ayrılır. Gobbels'in sevdiği propaganda film türü olan Aşk ve Savaş filmi romantik drama türü olarak sunulmak istense de Naziler'in savaşını haklı göstermeye çalışan göstergeler dizaynıdır. Savaşmanın devleti korumak ve korunan devletin kadınları korumakla aynı anlamda olduğudur. Zira Germen köklerde kadınlar ve kızlar değerlidir. Gerçek hayatta bekar olan Hanna ise yine Germen evlilik ve aile bağı ilişkileri ideolojisine uygun karakterdir. Afrika yolculuğu ise Atlas'ı ve Süleyman'nın hazinelerine sahip olmayı anıştırır.

4.4 İmge Kavramı ve Tanımı

Platon Yasalar eserinde imgeyi, gerçeklikle alakası bulunmayan, "kendisiyle aynı özden, resim, müzik ve bunlara yardımcı sanatların yarattığı" yaratılan bu ideaların imgelem olduğunu belirtir (Platon, 2007: 388). İmge, anlatının yaratım gücünün gerçeklik olarak değil de sanatın gerçekliğinin kurgulandığı hayal mekanının poetikası gibidir. Anlamaların değilleme yasası gibidir

imgelerin yaratılışı. Her kültürün, ekonomik yapıların, ideolojik yapıların, her tarihin, her siyasi akımın, sanat dalının kendine özgü imge olarak kullanılabilir. İmge kelimesi “Image’m XIII. yüzyıldan sonra İngilizce”deki en kök anlamı fiziksel olarak bir ‘suret’ ya da ‘benzerlik’ gösterme olarak nitelendirildi. Latince’de ise kök sözcük hali imago’nun ise en köke inmiş anlamında kullanılmıştır. Lakin, Latince’de ‘hayalet’ kavramı bağlamında düşünce manası da gelişmiştir. ‘Imitate’in bir şeyi veya bir nesneyi ‘taklit etme’ temelinde oluşan dönemlerin de anlatı içeriğine sahip olarak niteleyebiliriz (Williams, 2012: 190).

İmge yeteneğini doğuştan getirmeyen insan, imgenin sembolleştirici rolünü üstlenir. İmgeler sembolik sayılar, renkler, din motifleri, tarih, kültür aktarımı, edebiyat ve nihayetinde sinema ile sunulan sembolleşen bir role sahiptir. İnsan, imgenin en güçlü göstergelerini bireysel olarak kendi rüyalarını yorumlayarak somut anlamlar oluşturmaya çalışır. Rüyanın imgelerini kişi kendine gönderileri bir tür Tanrı’nın mesaj kodları olarak biçimlendirilir. İmgeler, günlük (özel) hayatımızda, kamusal hayatımızda ve hayal kurduğumuz kendilik oluşturduğumuz (rüyalar) ütopya evrenimizde yaratımlarını bizzat kendimiz yaparız. Aynı zamanda da, her şeyden önce imgeleri alımlamayı da ütopyamızın yaratımının süregelenlikle parçalara ayıran imge organizasyonlarını kamusala ait olan şeylerin fenomenlerinden edimleriz. Çünkü yaratıcısı olduğumuz imgeleri okuma ya da çözümleme yoluna gittiğimiz de değillemelerin devreye hemen girmesi de yadsınamaz. Bu yadsıma sürecinde eğitim hayatımız, iktisadi kararlarımız, sosyalizasyon sürecinde çevremizdeki etken kişiliklerin ve rüyalarımızın karanlık yönümüzle arzularımızı açığa çıkartmadan oluşturduğumuz farkındalıksız istek edimlerimiz olarak tanımlayabiliriz. Carl Gustav Jung’a göre arketipler doğaları gereği, geçmiş ilk köklerimizde ne varsa bunları imgeler yoluyla tekrar bilinçdışı etkiler ile hatırlayacağımızı açılar: “imgeler resimlerle” çalışır. İmgelerin çok-anlamlılık (freksiyon) bölünmüşlükleri ya da muğlaklıkları, çok daha belirli ve keskin bir ifadeyi taşıyan sözcüklerin apaçıkça ifade edilmesinden farklıdır. Bilinçdışı imgeler çocukluğu ve çocuksuluğu çağrıştırır.

İmgeler ile büyür ve imgeler yoluyla idealize ederiz bilinçaltımızı: “Birini idealize etmek, kötülükten korunma isteğidir” hem o anki durumun ya da

kişiliğin kötülüğünden korunma itkisi olarak ifade edebiliriz. “İnsan korktuğu şeyi savuşturmak istediğinde idealize eder” ona benzemeye çalışır. Heterojen bir karışım gibi değil homojenleşen bir su-tuz karışımı gibidir benzeşmeler. Benzediğimizde ancak korku duyduğumuzun verdiği korkuyla korkutacaktır çocuksuluğu. “Korkulan şey bilinçdışı ve onun büyülü etkisidir (Jung, 2005: 41). Çocuklar gibi yetişkinlerde büyüden ürkerler.

İmgeler, bilinçdışının büyülü görüntüleridir. Thomas Hobbes, Levinthan eserinde imgeyi dış duyularımızdan oluşan parçalar bütünü olarak niteler. İmge, yaratılışın başlangıcından, dünyanın gece ve gündüzü oluşturması, insanların dini inanışları, devletin yapılanması, insanın maddi-manevi tüm ihtiyaçlarında bir nesnenin hareket görünümü olarak niteler. İmge, gördüğümüz rüyalarından, kentsel yaşam içinde- kamusal olan her alanda oluşan tahayyüller olduğunu ifade eder. İmgenin hatırlanması için sık sık görünür ya da duyulur şeyler olması da gerekmektedir. İnsanların hafızalarını toplumsal yaşam formlarında oluşur ve sürekli olması gerekmektedir. Aksi takdir de bu imgelerin düşüncenin bir sonsuzluğunun olmadığı ve tekrarlar ile hatırlanabileceğini ve unutulabileceğini belirtir: “geçmişe ait imge, günün gürültüsü içinde bir insanın sesi gibi, belirsizleşir ve zayıflar.” Bir nesnenin görüntüsünün görülmesi ya da algılayışımız arasında geçen sürenin gördüğümüz “nesnenin imgesi o kadar zayıflar” imgenin etkisini kaybetmemesi için süreğenliğinin olması gerekir. Her gün doğan güneş gibidir imge (Hobbes, 1993: 24). İmge gün ışığında ya da karanlığa tutulan boşluk alanda oluşan gölge anima ve animelerimizdir.

Görmek dönüştürmek için değil, dönüşüm için görmenin süreklilik gücü imgeleri güçlü kılabilir. Sinemadan önce, imgeleri doğada başıboş olan taşlarda, ağaçlarda, nehirlerde, dağlarda, yıldızların varlıklarında eşleştirilirdi. Sanatta bir tuale vurulan fırça darbeleriyle sanatçı iç dünyasının imgelerini-rüyalarını aktarırdı. Fakat bu aktarımlar yine sanatla ilgilenen aristokrasinin zevk ve beğenisi yönünde gelişme gösterirdi. Sinema ile birlikte beyazperdeye yansıyan imgeler dünyası aristokrasiden orta sınıfa ve alt kesime kadar bütün sınıflar ekonomik bağlamda sunan gösteri dünyası olabilme başarısını göstermiştir. Fransız edebiyatında eserleriyle söz sahibi olan yazar Gustave Flaubert edebiyatta imgenin tanımını Bir Delinin Anıları eserinde şöyle tanımlar: Flaubert’i okşayan ruhani bir duygu olduğu ve her tarafının bu duyguyla

kaplandığını ifade eder: “sisli, belirsiz imgeler beni uyuşturuyordu; aynı zamanda hem daha büyüktüm hem daha gururluydum” (Fluabert, 2010: 46). İmgelerin belirsizliği duyguları okşama yönü-ruhu canlandırma etkisiyle harekete geçirme özelliği vardır.

İmgeler, bir kimliğin belli belirsiz karanlık bir dünyadan oluşumunu tanımlamasına yol açan seçenekler sunmaktadır. İmgeler olarak modern dönemde sadece görüntü anlamsallık çıkarımı olmayacağı anlaşılır. Çocukluktan itibaren duyduklarımız, düşlerimiz hayal ütopyamızda imgelerin biçimlendirmesi önemlidir. J. J. Rousseau’ya göre birey dünyaya gözlerini açtığı andan itibaren görme duyusundan önce işitme duyusuyla şekillenen bir zihin yapısına sahiptir. İmgelerin ütopya oluşumunun ilk olarak duymaya bağlı olduğunu imleçler. Annemizin bebeklikten itibaren bize verdiği sözcükler dünyasında da oluşur imgelerimiz. “Ben düşünmeden önce duymaya başladım. Bu, insanlığın müşterek kaderidir” (Rousseau, 1991: 7).

Doğumla itibaren başlayan duyma sürecimiz bizi şekillendiren imgelerin bir yap-bozun bir araya toplanış süreci olarak niteleyebiliriz. Otto Rank’ın Doğum Travması olarak nitelediği ilk nefes anı da ciğerlerimize dolan hava ile yanmanın korkunun ilk çığlık imgesidir. Bilinçaltımız ciğerdeki ilk yanmanın acısını onları ortaya çıkaracak nesne ya da bir olaya vereceğimiz bilinçdışı etki olarak algılarız. Birey için oluşan imge ise daha doğmadan önce ona biçilen demografik yapı sistemidir.

Ahlaka uygun düşen veya tam tersine ahlaka uygun düşmeyen düşüncelerin iç dünyamız da kendi ahlak yasalarımız üretici olanın yüreğimiz, aklımızın saf temizliğidir. İnsanın ödev ahlakıyla hareket mekanizmasına sahip olması yaratıcı güce değil, çünkü yaratmak için yeni tanrısal yasalar ortaya koymak gerekir. Ahlakın imgelerini iyi ve güzele akan bir üretici imgeler, sözcükler dizgesidir. İnsanlar duyduklarının eserini oluşturma sürecinde özne yapılanmasını başlattır. Sözcükler, sözlü-sözsüz iletişimsel eylemlerimizi anlam yükleyecektir. Sözcüksel imgeler caddelere serpilmiş yıldızlar gibidir. Sözcüklerin oluşturduğu imgeler dünyasında bir mübadele alanıdır, F. Jameson’a göre ise, “mal ve kadın mübadelesi için kurulan sistemi anlamak; ötekinde, edebi ve sanatsal iletişim- de sözcük ve imge mübadelesi” bireyin toplumsal katmanda yaratı alanını oluşturur (Jameson, 2008: 74).

İmgeler sadece sanat alanında değil, günlük hayatın bizatihi kendinde olan alanda bulunur. Elmayı, elma olarak kabul etmek için, elmanın elma olduğu ve bir değerinin olduğunu da bilmek gerekir. Elmanın bir değerinin ve tüketimsel ediminin olduğunu bilmeden elmanın sanatsal bir yaratım süreci de olmayacaktır. İmgenin sanatsal alanda kullanım değeri sanatçının veya sanat yaratımı adına kolektif bir araya gelme eylemlerinde sanatçının bir imge yaratımı oluşturabilmesi için toplumsalın ideolojik boşluk ve doluluk alanlarını gözlemlemesi gerekmektedir. İsaiah. Berlin’e göre ise kendini ifade etmek, anlatmak isteyen her birey sözcükleri kullanır. Sözcükler, bir nevi geçmişin arkaik dünyasının “geleneksel imgeler akışı olarak” günümüz dünyasına miras kalmışlardır. Sözcüklerin tarihsel süreç içindeki akışı, sözcüklerin güçlerinin ve imgeleri bir sonraki kuşakta ya da yüzyıllar öncesinde kullanılmış olsada, ulusları, bireyleri hayatın her alanında “kendilerini ifade eden başka insanlarca” beslenmiştir sözcüksel imgeler dünyası (Berlin, 2004: 82).

İmge en sathi haliyle dışavurumun kendisidir. Sözcük imgesi kullanımı dışavurumcu edebiyat alanında kullanılmıştır. Franz Kafka Dönüşüm, Şato, Dava eserinde dışavurumcu imge sözcükleri kullanmayı tercih etmiştir. Umberto Eco’nun, Düşman Yaratmak eserinde imgenin düşmanı işaretleme olduğunu belirtir. O işaretler yoluyla yaratılan düşmandan kendini koruma ihtiyacı içindekiler herhangi bir nesneyle işareti belirleyebilirler. Nesnelerin imge işareti kutsal olabileceği gibi kutsallığın dışında dışlanmış şeylerde olabilirler. Dini inançlara göre kutsallıklar ya da düşman yaratma imgeleri o kutsalın ret ettiği objeler de olabilmektedir, “düşman imgesi, etnik yönleri de olan bir değişim sürecinin etkisiyle altüst olup artık kendi kendine yabancı olan bir toplum için ideal bir günah keçisi” olduğunu ve sık kullanılan toplumsalın kendi günahlarından arınma engizisyonu olmasıdır (Eco, 2014: 38).

Carl G. Jung’a göre ise sözcükler edebiyat alanında bireyin deneyiminden doğan kişisel bilinçdışıdan farklıdır. Jung’a göre, kolektif bilinçdışı, arketipler veya evrensel ilkel imgeler ve fikirler içerir. Kişinin kendi bilinçdışısı içeriklere ek olarak kişisel olarak dış dünyadan olmayan edinimlerine dayanmayan, ‘kalıtsal’ genetik olarak alınmış olabilecek olan kişinin iç dünyasındaki gizli mahzen mitos dünyasının ‘psişik’ işleyen bir sistematik dışında beynin yine genetik olarak ileriki yüzyıllara taşıdığı ‘içerikler’in olduğunu belirtir. Tarihsel

olarak bir ‘gelenekten’ ya da kültürün değişiminden veya ulusların ya da kabilelerin yaptıkları ‘göçten’ bağımsız olarak düşünülecek olan bir bilinçdışının varlığının “her zaman her yerde yeniden ortaya çıkabilen mitolojik çağrışımlar, güdüler ve imgelerdir.” İçerik kompozisyonlarının ortaya koyduğu farkındasızlık iç edinim yolculuğuna ‘kolektif bilinçdışı’ olarak tanımlamıştır (Jung, 2016: 16).

Jung’un da ifade ettiği gibi imgeler kolektif düşünceleri bir ipin renklerini ayırt etmeden sicim olması gibi; imge ipinin desen oluşturacak ideolojinin de kökenleri bilinçdışının edinim desenlerini oluşturan matrislerdir. Jung’a göre, imge kök açısından ikiye ayrılır. Bunlar ise ‘kişisel’ olan ya da ‘kişidışı’ olandır. Kişidışı imgeler mitolojik bağlamda kolektif tanımlama ile ayırt edilendir. Kişisel olan ise ‘ilksel’ olarak tanımlar. Primitif bölgemize iletiler iletir. Jung, bir imgenin “mitolojik karakteri yoksa yani görsel niteliklerden yoksunsa ve yalnızca kolektifse” belirli düşünceden söz ettiğini belirtir. Kişisel olanın ‘ilksel’ imgenin manasını belirtmek için ‘fikir’ kavramını kullanır (Jung, 2016: 31). Bu bağlamda, Jung her ne kadar düşünsel olarak imgenin ideoloji etkisini kavramsallaştırmamış olsa da temelinde kolektif bilinçdışı ideolojinin salt öznelere gruplayan harmonidir.

Arthur Schopenhauer ise imgeyi iradesel bir yükümlülük altında oluşabileceğine dikkat çeker. Ona göre, “öz bilinçte” kişinin “ben” olma mutlakıyeti halinde bile “yalın” bir halde olmadığını, dışsal etkiyle ise bunu bilmeyeceğini ve bilebilmesi için ise ancak, “zihin ve bir bilinen, iradeden mürekkep” olması gerekmektedir. Bu bağlamda içsel bilgiye mahremsel yaklaşan dokunulmayan bir matlıkta bir ışık fenomeni olarak yaklaşır ve bu oluşan “iç bilgi dış bilgiye ait olan iki formdan, mekân formundan ve her türlü duyu algısını ortaya çıkaran nedensellik” formlerinden ayrı olduğunu belirtir. Mitolojik olarak arkaik dünyaları iç bilgi yoluyla mekânsal ya da tam da bu bağlamda görüngü izleniminde hatırlatacak, anıştıracak duyu imgelerinin kolektif olabileceği yanılsama alanı oluşturmaz (Schopenhauer, 2012: 48).

İmge, doğuştan var ettiğimiz dönenceli sübjektif ve objektif olarak düşlediğimiz esnek nesneler dünyasıdır. Esnekliğini belirleyen şeyler dışardan içimize; içimizden dışarıya aktardığımız sözcükler, görüntülerin dönüşümleridir. Her dönüşüm kendini tamamladığı noktada esnekliğin verdiği hayal gücüyle birlikte

tekrara yenilen içten dışa aktardığımız kendi yaratı döngüsel imajlarımızdır. Dışardan içe aktarılan esneklikte içte olan ile dıştan aktarılanla çarpıştığı noktada bilinç duvarımızdaki resimlerdir. İmge kendini tekrar ettiği sürece var olur. Kendini var edebilmesi içinde bir ideoloğa (ideolojiye) ihtiyaç duyar. Karşıt ya da kabul edilen bir ideoloji olmadan imgelerin anlamı suya yazılmış yazıya benzer. Anlamsızdır. İmgenin dıştan içe aktarımında ideolojik arzularımız ya da duyularımız açık hale gelir.

4.5 İdeoloji Kavramı ve Tanımı

İdeoloji kelimesi ‘Ideology’ 1796 yılında ilk kez İngilizce’de rasyonalist bir düşünür olan Destutt de Tracy’nin önerisi ile birlikte Fransızca kelime olarak ‘ideologie’nin doğrudan aktardığı çevirisi olarak kabul edildi (Williams, 2012: 185). İdeoloji kavramsal olarak siyasi dile yerleşmesi devrimsel nitelikte olup, siyasi akımlarda ve milliyetçilik söylemlerinde bir ulusun uluslararası alanda kendini var etme amacı güdüleyen toplumsal (milletlerin) grupların, bireylerin düşünce eylemlerini gerçekleştirmelerindeki söylem ve eylemleri diğerlerine bulaştırma olarak nitelenebilir. İdeoloji aynı zamanda kültürel olanın yani insanın ya da iktisadi üretim alanlarının da türdeşleştirme alanı olarak etkin olduğunu yadsıyamayız. Bir markanın kullanımı, yine karşıt anlamda marjinal bir gösteride, reklamda, sinemanın kurgu sahnelerinde takipçi ve izleyici gruplarına iletilmede kullanılabilen meta olarak da tanımlanabilir. İdeoloji, iktisadi geçmiş alanlarında “insanlar ve koşulları camera obscura’da olduğu üzere tepe taklak görünüyorsa, tıpkı nesnelerin retinada ters çevrilmesinin fiziksel yaşam süreçlerinden ileri gelmesi gibi onların tarihsel yaşam süreçlerinden ileri gelir bu olgu” işçinin, ona aktarılan ideolojisi farklıdır. Egemen olanın aktaracağı ideolojisi farklıdır. (Marx & Engels 2013: 34).

İdeolojinin en büyük kırılma yaşattığı kesim kentli ve kır hayatı yaşayan toplumsal sınıfları üretim biçimlerinde modernleşme ile tüketim biçimlerinde post-modernist ayrımının belirmesidir. Egemen olanın modernizm üreticisi olduğu ölçüde post-modernist yaşama devam eden emek gücünün tüketici olmaktan çok üretimin görünmeyen imge ideolojisi olarak geri planda kalmasıdır. İkili karşıtlık olduğu sürece devinimi değişime uğrayarak değişim gösterecek olan ideolojinin değişmez yasası değişimleri takip eder. “Değişmez”

olanda “genelde” der Hegel, değişmez olan şeylerin “bireyselliğe” karşıt ilişkisi içinde olduklarını vurgular. Bireyin kendisi olanı yani tekel olduğunu düşünen bir-eyselci bağlamda diğer bir-eyselcinin ideolojik karşıtlığında aynışır. Bireydeki bilinçsellik görüngüsel olarak “değişmezliği olarak değişmezliktir” bu değişmezliğin de bir karşıtlık ile yüklü, alınmış ya da yüklenilmiş bilinç olarak “kendinde ve kendi için değişmez değildir” bireyin bir karşıt görüngü ya da ortak görüngüler bağlamında önemli olan “değişmekte görünmez” olmalarında yatar (Hegel, 1986: 141). Bireyin bir-eyselci çıkarlarına göre değişmezlik ile değişim karşıtlığı ideolojisi değişime uğrayabilir.

İdeolojinin ilk kaynakları insanın insana hükmetmesi, bu hükmetme rızaya dayalı olsun veya olmasın Antik Yunan’a kadar uzanır. Antik Yunan’da ideoloji efendi ya da köle olmaktır. İnsanoğlu doğal özgürlük yolunu terk ederek gönüllü köleliğe geçiş yapan ve bunu yadsımadan kabul eden bir varlıksal yapı olarak, La Boétie’ye göre, “her şeyin tek bir kişiye ait olduğu bu hükümet biçiminde en ufak bir kamusallığın bulunduğu” inanmanın zorluğunu belirtir (La Boétie, 2011: 18). Kamusal olan egemen olanın ideolojisine maruz kalacaktır. Her insan (birey) kamusal varlıktır. Tarih boyunca kamusal olan kişiyi kamusala veya kamuya hükmedenin alanındaki imge ideolojilerine maruz kalmıştır. Kamuya hükmedenin ya kölesi olacaktır ya da efendisi olmak için çabalayacak ikircikli duygu durumları yaşamayı yadsımayacak hale gelecektir. Kamunun gücünü elinde tutan devlettir. Devleti, Antik Yunan’dan bugüne kuranlar aristokrasi erk-i ola gelmiştir. Kurucu devletin yasalarına ve kurumlarına bağlılık önceleri kölelik biçiminde görülürken, modern ulus devletler sonrası bunu devletin yetkilendirici kurucu aygıtlarında buluruz. Louis Althusser, Devletin İdeolojik Aygıtları adlı yapıtında, devletin kolluk kuvvetlerini, basın organlarını, okulları ve halkın dini inancını yerine getirdiği ibadethaneleri kendi politik görüşünü dayatmasına vurgu yapar. “İdeoloji katıksız yanılsamadır, katıksız düştür, yani hiçliktir” (Althusser, 2010: 80).

İdeolojinin bir hiçlik ya da katıksız bir düş olmaması için karşıtlık doğurması oluşturması gerekmektedir. İdeolojiler de görüntü gibi boşlukta gezinen bir yapıda bulunur. İdeolojinin ekonomik ilişkiler ağında başlayarak oluşmaktadır. Bireyin bir ideolojinin yanılsamasına denk gelmesi öncelikli olarak ailede başlar. Althusser’in düşüncesi bağlamında arkaik bir eğitim sistemi ideolojik

olarak kendini yansıtmadan modernize ederek kamuoyuna kendini, örtülü kibir arzusunda sunar. İdeoloji kavramsal olarak, toplumsal olanın veya belirli farklı sınıflara özgün sosyal, politik düşünme ve inançların bütününe etki etme gücü vardır. İdeolojileri benimserken veya tam tersi ret edildiğinde de düşünüş biçimlerimize ve inanış sistemimize kamusal alanda kullanımını tasarlayan ideologlar vasıtasıyla etki eder. ‘İdeolog’ ideoloji ile uğraşan kimseler olabileceği gibi topluluklar olarakda nitelenmektedir (Karaalioğlu, 1973: 163).

Kavramsal olarak ideoloji kaygan bir zemini de oluşturmaktadır. İdeoloji, ideaların da salt kaynağını oluşturur. İdeolojinin kaygan zemini kavramın toplumların geçirdiği evrelere göre değişkenlik gösterecektir. David McLellan’a göre ideoloji kavramı devrim ürünüdür. Fransız devriminde (1789) ilk olarak kullanılan ideoloji kavramı hem Fransız Aydınlanma düşünürlerini hem Almanya’da Aydınlanma hareketi düşünürlerini etkilemiştir (McLellan, 2009: 6).

İdeolojinin bu kaygan zemini toplumsal yapı sistemine göre alt sınıftan ya da üst sınıftan ışık yansıtan bir aydınlanma olarak nitelenebilir. İdeoloji bireyin dünyaya gelir gelmez maruz kaldığı dünyanın yadsıma olgusudur. Belirli bir güven ortamından boşluğa itilme alanında ortaya çıkan düşünmenin sonucudur. Devletlerin ve bir toplumun içinde yaşayan bireyin bulunduğu toprak parçasının yönetici erklerinin istisna halinde ürettiği politikalar. Üretilen bu politikalar doğrultusunda eğitimden, kültüre, spora, iktisadi yaşam kararlarına ve medyaya kadar egemen olduğu bilinç alanını oluşturma alanlarıdır. Bireyin bilinç alanının ana temelidir. Devletler uluslararası alanda da istisna durumu oluşturduklarında hegemonyasını entelektüellerin oluşturduğu bir kitleye seslenmeleri de söz konusudur. Gramsci’ye göre, devletlerin istisna halinde bulunduğu dönemde, savaş durumunda halkı aydınlatan, halka devlet politikalarının ideolojisi aşılama görevi alan aydınlar vardır (Gramsci, 2007: 154).

Aydınlar geleneksel olabileceği gibi, organik de olabilmektedir. Sürengen bir evre olan eğitim faktörleri ve çevresel etkenler ideolojiyi bireye kabul edimini sağlar. Nihayetinde toplumsalın içinde özne olmak adına, o toplumun idealarına uyum sağlamak gerekir. Uyumsuzluk sonucunda birey dışlanmaktan korku duyar veya uyum sağlayarak kabul edilmek ister. Korku kültürü imgesi veya sevgi kabulü kültürü içinde ise sözcükler vasıtasıyla, belirli belirsiz görüntü

görüngeleriyle edimleriz. Bu edimleri bizlere sinema-medyanın sunması yadsınamaz. İdeoloji kavramını siyasal ve devletin oluşturmaya neden olan alt ve üst yapıların ekonomik üretimde, teknik üretimde özgürlüğü bir ideolojik refah gibi topluma yansıtılmasını eleştirir Marcuse. Marcuse'ye göre "ideolojik görünüm, siyasal görünümle aynı paraleldedir" yürümektedir (Marcuse, 1968: 202). İdeoloji en salt halinde güç ile kuvvetin çatıştığı ve anlaşmaya vardığı paralel alandır.

İdeoloji devletin liberal, kapitalist veya sosyalist yapıda da olsa siyasal olanın - yürütme- erkinin görünümünde güçlere aktarılır. Devletin kendi özgün doğal yapıları ideolojik politikası yine o devletin yönetici popülizmin getirisi olarak seçilmiş veya atanmışların ideolojisi aşılanır kitlelere. Aynı zamanda ideoloji genlerle geçen soy bağı gibi aileden çocuca geçebilir. Foucault'a göre, egemen olanın "yönetim tekniği" bağlamında bir "özgürlük" sunarken tam tersine "iktidar teknolojilerinin dönüşümü" sayesinde özgürlüğün de kısıtlayıcı yönünü vurgular (Foucault, 2013: 47).

Özgürlük ideolojisi güvenlik politikası gücüdür. İktidarın teknolojileri salt politik devlet yönetiminde olduğu düşünülemez. İktidar bir köyün muhtarı olabileceği gibi, ekonomik sermayeyi elinde bulunduran tekelci zihniyet yapılarının da iktidarı söz konusudur. İktidar olmak isteyenler açıktan kuvveti elde edinceye kadar ideolojik düşüncelerini yansıtmazlar. Guy Debord'a göre, metaya dönüşen "maddileşen ideoloji, bolluk aşamasına ulaşan kapitalizm gibi dünyayı iktisadi olarak değiştirmemiştir; ancak algının polisiye yöntem teknikleriyle değiştirildiğini ifade eder (Debord, 1996: 60).

Bireyin bu noktada ideolojik düşüncelerini yansıtmaması hem iktisadi hem de siyasal anlamda kendini koruma iç güdüsüyle hareket etmesine yol açar. İdeolojik düşünceyi yansıtmayan ya da karşıt düşünceyi yok sayarak karşıtsızlık ideolojisidir. Buradan hareketle arzu ettiği üst yapıya ulaşmayan hiçbir ideoloji, kendini ideolojik olarak yansıtmaz. Hegemonik sermaye yönetimini kontrolü altına almadan ideoloji toplumsal yapıda kümeleşmiş olan grupları ve bireyleri etkisi altına alamaz. İdeoloji bir anlamda güçtür ve gücün gösteriye dönüşebilmesi kabul edilmesi için refah- huzur- cinsellik arzuları- kültürel normları kontrol etmez. Kontrol etme ihtiyacı açıktan hissedemez ama görünür. Buna örnek olarak neo-liberal piyasa sisteminin ve küresel devletlerin

dolaşımını kontrol kullanım ağlarını sağladıkları küreselleşmedir de aynı zamanda. Devletin ideolojik aygıtları, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce küresel dostluk gösterisi olarak bağımsız ülkelerde okul açma, dernek kurmak olarak verilebilir. Teknolojinin gelişim süreciyle birlikte sermayeyi kontrol eden küresel ideolog entelektüel yapılar etkin olması yadsınamaz. Artık evimizde, arabada, sinema salonunda kamuya açık olsun ya da olmasın her alanımız ideolojik göstergeler alanına dönüştüğünü yadsıyamayız. Karl Marx'ın ifadesiyle, “üretim aynı zamanda dolaysız tüketimdir” (Marx, 1979: 151). Üretileni tüketen, tüketici değil tüketilenin üretici güçlerini üreten tüketiciye dönüşür. İdeoloji daireseldir. Dairenin merkezinden ne kadar uzakta olursa olsun birey merkez ağırlığı değişmez. Bu tıpkı lunaparktaki balerine ya da atlı karıncaya benzer.

Üretimin büyümesine kapılan ideoloji kendini sözcüklerin büyülü dünyasıyla oluşturur. Bir kesimi iyi gösterirken, bir diğerini açıkça öteki ilan eder. Umberto Eco, Yengeç Adımlarıyla eserinde, “sözcükler”i bir taş olarak niteler (Eco, 2012: 231). Sözcükten kasıt sözcüğün ideolojik imgelemler taşımasıdır. Tıpkı bir yer döşemesi olan granit mermerin parçalarının döşenmesi esnasında taş ustasının işçiliğinin ortaya çıkardığı yol gibidir. İşsizlik, fakirlik, korku, kültür, ideoloji, kutsal, ilahi, refah gibi sözcüklerle imgelerimizi belirleriz. Toplumsalın içinde var olan şeylerin olanı, olduğu gibi kabul etmesiyle “ideolojik övüncünü yüksek ekinin halk-sal ekine dönüşümünde bulur” (Marcuse, 1968: 64).

İçine doğduğumuz aileden genetik geçirgenlikle getirdiğimiz övünç duygusuyla var ettirildiğimiz şeylerdir. İdeoloji bireyin yaşamında her türlü fenomenlerdir. Bu yaratım süreci bir yanılsama ve hiçlik halimizde bulduğumuz mekânda yaratılmış idol ihtiyaçlarımızı karşılama yaparız. Bir tapınma hali içinde ideoloji arzu nesnesiyle bir öteki ilan ettiği karşıtı olan düşüncüyü, nesneyi yadsıma sürecidir. Böylece ideolojik olan birey ideolojiğim düşüncesine girmeden de kitlesel zihniyete sahip olacaktır. Böylece de ideolojik kitle içine girenleri, kitle dışlamaz ve demokratik davranır. Modernist üretim araçları ve devletin ideolojik aygıtları toplumsal yaşam içinde özneyi ya da bireyi ‘sahip olmak’ ilkesine göre işletim sistemi belirlenmektedir. Toplumsalın olduğu üretim araçları kapitalist üretim olsun, sosyalist üretim olsun sistem çarkları

bireyin çıkar edinimine göre işletilmektedir: Bu çıkarlar, kamusal statü olsun, mülkiyet edinimi olsun, yeni ideoloji şöhret, diğerinin edinemediğini edinme çıkarları ile siyasalda iktidar olma açgözlülüğü, bürokraside hiyerarşik terfi beklentisi, ticarete daha fazla müşteri daha fazla satış üzerine oturmuş birbirine eklemlenmiş sistemler kurumuna dönüştüğü yadsınamaz. Sistem araç çarklarının dönebilmesi ve yaşayabilmesi için, özneye ve özne olmaya çalışan değerleri, yerini makineleşen kimlikler üretti. “Bilim, teknik ve ekonomik gelişme hızla ilerlemiş, ama bunlar kendi yararına kullanılmadığı için, insan, bir araç haline dönüşmüştür” (Fromm, 2003: 9). Bu teknik ve bilimsel gelişmeler doğrultusunda 20. Yüzyılın başları itibariyle öznenin biçimsel olmayan arzusu kitlenin arzusuna, kitlelerin arzusu görüntüye, görüntü ise imgelerin ideolojik büyümesine yer vererek öznenin üretimi hem ekonomik hem rızaya dayalı egemen güçlerin büyüdü dünyada var ettikleri rüyalara bırakmıştır.

4.6 Sinemada İmge ve İdeoloji

Antik Yunan mitlerine ait olan Narcissus’un hikayesi sinema ve teknoloji bağlamında önemlidir. Dünyada teknolojik olarak insanın kendini izlemesini sağlayan araçlar üretilmeden önce, insanlar için kendini görebilmek önemlidir ve bunun için iki görüntüsellik sunumu vardı, bunlar ise sadece insan ve su’dur. Yunan mitolojisine göre Narcissus, Thespia’da bulunan Nympha Leiriope ve Nehir Tanrısı olan Kephisos’un evliliğinden dünyaya gelmiştir (Graves, 2010: 385). Narcissus’un hikayesinde, Echo adlı su perisinin yakışıklılar yakışlısı Narcissus’a aşkını ilan etmesiyle başlar fakat kötü sonlanmıştır. Echo’nun aşkını ret eden Narcissus’u Tanrıça Hera cezalandırır. Başka bir görüşe göre ise bekaret ve avcılık Tanrısı Artemis cezalandırmıştır. Ormanda berrak bir su birikintisinde kendi görüntüsünü gören Narcissus, su birikintisinde yansıyan kendi görüntüsüne âşık olur. Âşık olduğu görüntünün kendi aşkına tepki vermemesi üzerine görüntüdeki yansımayı yakalamak için suya atlar ve boğulur ya da kendini parçalayarak küçük göletlere dönüşerek öldürür. Echo, kendisini öldüren Narcissus’u seyreder. Narcissus öldükten sonra vücundan akan kanlardan nergis çiçeği açmıştır (Graves, 2010: 386-387).

Su perisi Echo’nun Narcissus’a olan aşkı kendi güzellik imgesini onun nesne görüntüsünde görmesini temsil eder. Narcissus’un kendi görüntüsüne aşkıysa

bireysellik (ego) ideolojisini temsil ederken, Echo'nun ret edilmesi arkasından bıraktığı kara çılgılık imge olarak dolaşmaktadır. Sinemanın en etkin kullanım alanı ben içinde ben'in eksik ya da gömülü fazlalıklarımı ortaya çıkış-ığdiş etme sürecine model oluşturmastır. Narcissus'un su içinde gördüğü yansımasını bir rüya imgesi olarak baktığımızda, Narcissus'un güzellik karşında oluşan arzusunda aklın iktidarını sağlayan ben otoritesini kaybeden rüya görme ya da uykuda seyre dalma hazzıdır. Teknolojik bağlamda baktığımızda akan bir nehirden doğan Narcissus için sinema hızla akan görüntülerin anlamsallığını oluşturur. Rüyalarda teknolojik bağlamda akan zaman içinde döngüsellik tanımayan astral seyahatlerin imgelerini barındırır. Freud'un belirttiği gibi rüya anında kişinin uyku anında onun idaresi olan "benliğin otoritesinin sona erişini" başlatan süreç ile "uyumak, beraberinde bir ölçüde edilginlik" olduğunu belirtir. "Uykuya eşlik eden imgeler, ancak benliğin otoritesinin azaldığı koşulda ortaya çıkabilir" Sinema izleyicisi gösterinin sanat yoluyla görsel bir rüya şölenin de imgelerini önceden kendi bilincinin belirlemediği edimleme sürecini yaşar ve "düşlerde, mekânsal bir bilinç" olduğunu belirten Freud bunun nedenini ise "duyumlar ve imgeler" ile aynı "uyanıklıktaki gibi, bir dış dünyaya" ait oluşumlar olduğunu belirtir (Freud, 1996: 102-103).

Özne de sinemada kendinde olan arzuların imge ve ideolojisinde kendi aşkınsal soylu ya da soysuz arzusu ile yani sadece kendi vardır. Sinema da izleyici kendine olan şeylerin imgeleri ile ilgilenir. Sinemada imge ve ideoloji de diğer bir bağlamsallıkta insanın kendine olan aşkının ve yine kendinde olduğunu bilmediği yabancı olarak gördüğü eylemlerin nefret-vahşi duyguları öğrenme ve bilme güdüsünü taşır. İnsan doğası gereği güdülenmesi öykünme olan ideolojik üretim mekanizmasıdır. Önceden üretimden geçmiş olanın bir ötekine öykünmeden de kendini tanıyamaz. Sinemada kurgulanan sekans geçişlerindeki akıcılık ve yavaşlık nesneler aracılığıyla sunduğu imgelerin izlerini psişik dünyamızda mekâna taşımamıza neden olur. Sinemada imge ve ideoloji sanatsal olanında politik olanında kullandığı araçsallık olarak kullanılma nedenleri değişkenlikler göstermektedir. Sinema filminde, propaganda filmleri (Hitler, Stalin) dışında olan filmler ve belgeseller imgelerini ideolojik bağlantılarını açık biçimde ortaya koymazlar. Açıkça ideolojisini belirgin imgelerle ortaya koyan filmler kendi izleyici kitlesi dışında izleyici kitlesine seslenemez, çünkü

soylu olan imge ile soysuz imgenin bilinçaltı tarafından yabancı olarak algılanır ve ötelenir. Sinema salonları bir endüstri alanı olmadan önce filmler kamusal alanda, park bahçede yaş sınırı olmadan gösterimini gerçekleştirirdi. Sinema salonlarının demokratik görünümü vardır. Bu demokratik kamusal alanın işlevi izleyici için gösterime girdirdiği film türleri formatından öteye geçemez. Sinemada önemli olan üretilmiş olanın ne dediğidir: sanat eserlerine der Walter Benjamin, “bireylerin ürünleri gözüyle bakamayız; büyük sanat eserleri kolektif imgelere dönüşmüş haldedir” (Benjamin, 2012: 32).

Sinema kolektif ürünlerin imgelere dönüşmüş hali iken aynı süreçte kolektif ideolojileri yansıtmaya araç ürünü olarak görülmesi kaçınılmazdır. Bu bağlamda, sinema üretim safhasının her aşamasında kolektif bir düşüncenin ürünü ise izleyici de hangi siyasal- kültürel ve ideolojik görüşten olursa olsun izleyici ayırımına gitmeyecek tür filmleri üretimini kolektif biçimde sanatın bir yansıması olan imgelerin içine yerleştirilir. Sinema izleyicisi yadsınmış bir kolektif imge ve ideoloji alıcılarına dönüşür. Sinema salonlarında izleyiciyi bir araya getiren nedenler bir filmin izlenme olgusu üzerine gerçekleşir. Sinema salonu, kamusal niteliğiyle her politik görüşten, her türlü demografik yapıdan, her kültürden izleyiciyi kapsayıcılığı vardır. Arnold Hauser, “Sanatın Toplumsal Tarihi” adlı yapıtında, aynı filmleri ve sinema salonlarını birçok farklı ideolojik yapıları, kültürel formlerden oluşan kitleleri bir araya getirerek kümeleşme sağlandığını belirtir. Bu kümeleşmede kitlelerin hoşuna giden filmleri izleyecekleri ve hoşlarına gitmediği takdirde de film den çıktıklarını düşünür. Sinema salonlarını demokrasi yönünden ortak alan gibi görür: “Sinema seyircisinin bu karışık, mafsallanması eksik, şekilsiz bir kitle meydana getirmesine karşın, tek ortak yanı, herhangi bir sınıf veya kültür çevresine ait olmamasıdır” (Hauser, 1984: 420).

Filmler izleyenler arasında bir çatışmaya o an için zemin hazırlamamasıdır. Sinema, film izleme eylemi yanında bilinçaltımızda bize ait olan rüyaların, ortaya salt olarak çıkaramadığımız ya da koyamadığımız sisli perdeden açılan bir göz gibidir. Bu göz eski Mısır Tanrıları’ndan Sfenksi gözü gibi de diyebiliriz. Zira, izleyicinin izleme edimi içindeki vahşiliği, sevgiyi, duygu yoksunluğunu, nefreti imgeler yoluyla keşfetmektir. Otto Rank’a göre, insanların günlük hayatta gördükleri rüyalarını sembol kaynaklı araştırıldığında

geçmişe yöneliktir. Film izlemekte, tıpkı rüyalarımız gibi bize ait olmayan imgeler yoluyla iletir, “kültürel yaratıcılık faaliyetini en derin bilinçdışındaki başlangıç noktasına” gitmemiz ise dünyanın çekirdeğine yolculuk yapar gibi iç dünyamızdaki çekirdeğe yolculuk yapmak gibidir. Soğuktan, sıcağa; sıcaktan soğuğa geçirir (Rank, 2014: 84). Rüyalarımızı mümkün kılarken, filmler aracılığıyla da kullanılan imgeler izleyiciyi geçmişin başlangıç noktasına taşır ve sinematografi kurgusunun öznelere göre psikolojik olaylarının görünür kılar. Görünür olan kabullenilir biçimde betimleme benzersizliği, gösterişçi bir açıklık içinde, öznenin kendi düşüncelerine ait olan ilginç ve kendinde aradığı anlamı olan kendi, “sorunlarının ilişkinin kaçınılmaz rahatsızlığının burada imgesel bir temsil” yaratı oluşturur (Aktaran Sabbadini, 2016: 3, Rank, 1914, s. 7).

Sinema görsel bir seyir olan hareketselliğe yol açacak olan edindiğimiz imge boşlukları ve doluluklarını taşır. Örneğin bir tarihsel film izlediğimizde gerçekte olup- bitmiş bir tarihi değil, izleyecek kesimin ya da kitlenin alımlayacağı imgeler donatısıyla sunulur. Sinema, düşsel bir gerçeklikle birlikte izleyiciyi tarihsellik içinde bizzat izleyicinin yaşamadığı bir ikame alana çeker. Var olan ama bu var olan içinde bulunmayan izleyici imgelerin boşluğu ve doluluğu yaşattığı geçmişe veya geleceğe yayılma alanında kendini gösterir. Bu alan sonsuz düşünme mekanizması bulunmayan insan bilincinin sınırlandırılma hali olarak nitelenebilir. Fredric Jameson’a göre, bedenimizle bulunduğumuz mekân ile “hiç bulunmadığımız yerlere imge aracılığıyla sinematografik bir biçimde” (Jameson, 2009: 106). Bir yayılım alanının oluşacağını belirtir. Sinemada imge izleyicinin korku duyularına, sevgi duyusuna, başarı duygusuna, yenilgi duygusuna, kendi iç benliğinde taşıdığı maskeler eşliğinde tanımadığı veya tanışmadığı karanlık ve aydınlık yönlerini gözetleyerek dünyadan bir perde aralamasını sağlayacaktır.

İmgenin bir diğer önemli yönü de tarihsel mi, propaganda aracı olarak mı, gelecekte haber veren ideolojik nesneler mi olduğu önem taşımaktadır. Siyasi bir kimliğin kullandığı sözcük, giyim tarzı, yiyecekler, kullandığı mobilya ya da aksesuar gibi vs...olması yadsınamaz. Tarihsel mit alanlarının imge ideolojisiyle kurgulandığı sekans aralığında edebi eserlere gönderiler de bu kategoriler içinde yer alır. Sinemada imgenin ideolojisi de tam da burada oluşur. İmge belirli belirsiz göstergeler halinde biçimlendirilip şekle girdiğinde

buyurucu olarak kendini göstermez. Jean Baudrillard, “Nesneler Sistemi” yapıtında imge çağrışımlarının olmayan şeyi, zihnimizdeki olmayan mekanlara gönderiler yaptığını söyler. Bu gönderilerin bilinçaltımızda psike dünyamıza dramatik anlar yaşatabileceğini ve bu imge çağrışımlarıyla birlikte “mahrumiyet” alanımızı bastırmamızı gerçekleştirerek psikemiz de uyku halinde ve/ya rüya halinde bulunan “arzu” göstergelerimizi harekete geçirir. Bu gerçeksizlik içinde imge gerçeklik çağrışımlarındadır, bu ise imgenin salt gücünü barındırır (Baudrillard, 2011: 216).

Zihnin gerçeklik çağrışımlarında, bilincin körlüğü oluşturan kamusal alanında film izleyicisi imgenin salt gücü karşısında mekansal bir bilinç krizi geçirdiğini fark etmeden-ben de oradaydım- duygusunu yaşamış olacaktır. Slovaj Zizek, İdeolojinin Yüce Nesnesi yapıtında, “ego”nun, bireysel olduğuna inananın “özkimliğine” şayet farklı şekilde bir “insanda yansıyarak -yani bu başka insan ona bütünlüğüne ilişkin bir imge sunduğu sürece” bireysel olduğunu düşünenin aktarılanı kabule gideceğini ifade eder (Zizek, 2011: 39).

Walter Benjamin’e göre sinemanın sanat yönündeki işlevselliğinden daha fazla “tarihsel değişim” anlarının da değil aynı zamanda yalnızca “metodolojik” olarak da değil, ayrıca “maddeci” bir perspektif açısı da kullandığını ve “tarih öncesi” ne taşıma gücünü de elinde bulundugunu belirtir (Benjamin, 2015: 23). Sinema bu yönüyle sanatsal imgelerden bağımsız hareket edebilen çoklu imge organizasyon süreci olduğunu yadsınamaz. Sinemanın işlevsel rolünde teknik-i uygulama sanatsal imgelemelerin kurgulanarak ideolojik imgeler olarak kullanılması kaçınılmaz olacaktır. Tarih ne kadar kendi varlığını tekerrür ettirerek yeniden kendini üretiyor ise sinemada kendi arzu öznelere imge ideolojinin kolektif üretimi içinde yeniden üretecektir.

4.7 Dışavurumculuk Tanımı

Mitolojide dışavurum Gaia’nın (Toprak- Yer Tanrıçası) karnı şişindikçe taşıyamadığı çocuklarını besleyemediği için yerinyüzüne fırlatarak dışavurmasıdır (Graves, 2010: 41-369). İktisadi bağlamda dışavurum Gaia tarafından açlığa, şiddete, kin ve nefrete mahkûm edilen insandır. İçimizdeki enerji, arzu nesnelerimiz ve ihtiyaçlarımız için emek karşılığı çalışarak kazanılan emektir. Dışavurmadığımız emekle sadece Diyogen felsefesinde fıçıda

yaşamayı kabul etmek gerekirdi. Tarih için dışavurum arkeolojidir. Arkeolojik kazılarla dünyanın içine aldığı uygarlıkları, insanları, imparatorları ve uygarlıkların yaşantılarını zaman kavramında dışavurumudur. Antik Yunan döneminde dışavurum sözcükler yardımıyla, resim ve heykel yardımıyla anlatım gerçekleştirildi. Antik Yunanlılar, Romalılar tanrılarını çıplak olarak heykelleştirmişlerdi. İlk sanat alanında heykellerin çıplak olarak yapılması ise dışavuracak hiçbir şeyi olmayan güçler imgelenmiştir. Dışavurum, gizlenmek istenilen duyguların, stratejilerin sözcükler, resimler, heykel, edebiyat sanatıyla sinemaya aktarılışıdır. Sanatın her alanında maske vardır. Bu sanatçının dışavurumunda kendine belirlediği savunma alanı duvarıdır. Sinemada, maskeler, kullanılan dekorlar anlatılmak isteneni sözcüksüz bir şekilde imgeler yumağı olarak kullanabilir yönetmen. Sözcüklerin kullanımında ise yan değilleme anlamları o sözcüğün dışavurumunda ikinci, üçüncü ve birçok anlama gelmesidir.

Dışavurumda sözcük, hitap edilen kitlenin anime ya da animusu'na düşen anlam gölgesinde neyi algılayacağı üzerinedir. Örneğin, üç farklı kişiye bir kır bahçesinden beyaz bir çiçek istendiğinde, üç kişiden her biri kendi algı dünyasına göre beyaz çiçek bulup getirecektir. Getirilen çiçekler beyaz bir gülde olabilir, beyaz bir zambakta, beyaz bir papatya ya da sümbül, nergis çiçeği getirebilirler. Çünkü başlangıçta hangi çiçeği istediğini değil beyaz bir çiçeği istediğinin ifade sonucu arzusunun dışavurum nesnesini kendilerine göre belirleyeceklerdir. Arzu edilen çiçek, çiçeği arzulayanın değil, arzuladığı çiçeği getirenin dünyasının nesnesidir. Sanat alanında olsun güncel hayatta olsun dışavurum imgelediğimiz düşüncenin, imgenin izdüşümü karşısındaki kişinin imge alımlamasının iç-biliçten getirdiği algılama desenleri diyebiliriz. Dışavurumculuk, insanın karanlık duygularını imge yoluyla örtülü olarak sunmasıdır. İlk dışavurumcu tekniği, Platon'un eserlerindeki diyaloglarda Sokrates'in açıklamalarında buluruz. Bir hecenin veya bir kelimeyi kullanarak nesneleri benzeştirme ya da anıştırma yöntemi kullanılarak o nesneyi gerçeklikte kullanılıp kullanılamayacağını sorgular. Bu işlemleri yapabilecek kişilerin ise ancak sanat alanında olan “ressam” ve “müzisyenler” olduğunu vurgular (Platon, 2015: 83- 424).

Sinemada dışavurumculuk, ışık ile gölgenin buluştuğu noktada yaratılan aldatma görüntüsüdür. Bu aldatma ile izleyicinin Jung'un ifadesiyle “anima” ya

da “animus”umuza yansıyan ışığın yaratıcı gücüyle bilinçaltımızda, kolektif şekilde hareket eden bir bilinçdışının benliğimizde yarattığı krizlerimizi gölgelerin imge sunuları aracılığıyla oluşturduğumuz aldatmaca bilgilerdir (Jung, 2004: 109). Dışavurumcu sinemada imgenin aldatmaca yadsıması biçiminde dönüşümler ile karanlığın ışığa hükmü biçiminde dönüşen öznellikleri dışavurumcu sinemada imge kullanımını döngüdür. Platon, Phaidon eserinde, görünecek veya algılanacak nesneleri bizatihi kendine ait olan gerçekliği ile “imge” üzerinden sunmak yerine onları değişime uğrayan “suretler” biçiminde ele aldığını ifade eder. Böylece anlatılmak istenen olgular ya da idealar sistemi dönüşüme uğrayan tıpkı reenkarnasyon şeklinde suretler ile ruhun ölümsüzlüğü iyinin iyiye dönüşümü, kötünün kötüye dönüşümüdür (Platon, 2015: 104-100E).

Platon, Sofist yapıtında ise sinema veya görüntünün insan üretimiyle birlikte nasıl yapılandırılacağını vurgular. Sinemanın görüntüsünde oyunculuk taklitlerini de iki bölüme ayıştırmıştır. Bunlar ise “samimi” olan taklitçidir. Samimi olan taklitçi durgun olan insani duyguları harekete geçirme etkisi oluşturan dramatik görüntülerin sunusudur. “Alaycı” taklitçi ise trajedi ve komedi görüntüsünün sunusunu oluşturmaktadır (Platon, 2015: 131-268E). Dışavurumcu sinema tanımı soyut olan içsel duygular olarak tanımlanmasına rağmen, Platon en hakiki gerçekliği sunar: “Sözcüklerden” oluşacak olan kendisiyle çelişen gölge yaratı sanatıdır. Aldatıcı olan görüntüyü yaratma sanatının tanrısal olan değil bizatihi üretim araçlarının “aldatıcı” sanat üretimleri içinde “alaycılığından” geldiğini vurgular (Platon, 2015: 132-268C).

Jung, anime’nin yeryüzünün canlanma hali içinde olan doğanın tabiliğiyle eşzamanlılık oluştuğunu ifade eder. ‘Anime’de ışığın karanlık bölgede kesiştiği noktada ortaya çıkan görüntüler ilahi bağlamda insanın ilk doğum anında aldığı nefesle geçirdiği travma sonrası ilahi gücün gölgesi insandır. İnsanın ürettiği araçlar ile yaratılan doğa olayları ise aldatıcı görüntüyle ilahi gücün yaratısı olan insanın dünyanın ya da bireyselin kriz anlarında ortaya çıkan bilinçaltının dışavurumu olarak sinemaya yansıtılmasıdır (Jung, 2004: 113).

Dışavurumcu akım ütopya vari doğacı olmayan yönleriyle görülmek istenmeyen ama, bunun tam karşısında insanların iç dünyasındaki kötücüle sesleniş yaptığını ifade edebiliriz. Max Reinhardt, Alman sinemasında dışavurumcu

etkiyi ilk uygulayan yönetmen olarak da kabul edilir. Yönetmen olarak 1900’de Henrik İbsen’in ‘Aşkını’ yönetir. 1919-1939 yılları arasında Almanya’da dışavurumcu akımının etkisiyle Dışavurumcu Alman sineması etkisi ortaya koymuştur. Dışavurumculuk gölgeli, lekeli bir ışıklandırma, gerçeküstücü sahne dekorları, yapay bir rol yapımı ve gerçekliği olmayan bir dünyanın anlatımının aşırı kamera çekim tekniği dikkat çeker. Dışavurumcu filmlerde kabalık ve barbarlık görüntüleri etkindir. Ölüm, eksiklik içeren bir hayata ait nesneler, ekonomik zorlukların getirdiği umutsuz düşünceler hakimdir. Daha çok ütopya vari olmayan iyi bir dünya aktarılır. Sinemanın bir rüya olduğu veya rüyalar yaratma olduğu düşüncesiyle hareket edecek olursak “gerçeklik” bir kenara bırakılan, somut olmayan, soyut olan metafiziğe yöneliştir. Güncel hayat dikkate alınmamış ve “ben”in derinliklerine inilmeye çalışılmıştır (Biryıldız, 2000: 51-52). Caligari için dışavurum bir kentin mimarisini var eden iktisadi kalkınma gibidir. Mimarlıkta dokuz kural uyumu vardır, Caligari’nin temel özünde yatan mimari felsefenin dışavurumudur. Dışavurumda önemli olan görünen, algılanan imgeler ve ideolojiler değildir. Dışavurum imge geçişlerini Matrix filminde olduğu gibi aynısı olan paralel zaman biçimlerinin, düşüncelerin, hayatların geçişkenliğidir. Tıpkı Antik Yunan’da ozan Pindaros ile Bakkhylides’in dizelerinde birbirine geçiş imgeleri vardır. Dışavurumculukta hangi dizenin hangi şaire ait olduğu belirtilmemiş olsa “Bakkhylides mi?”, “Pindaros mu?” sorgulamasını yapar şiir sever.

4.8 Dışavurumcu Sinemada Antik Yunan Tragedyası & Fabl

Tiyatronun geçmişi uygarlıklar kadar eskidir. Antik dönemlerde ilk tiyatronun tanrılar adına düzenlenmiştir. Antik Yunanda ilk kült tiyatro eserleri ve tiyatro gösterileri ilkin şölen tanrısı Dionysos adına düzenlenmiştir. Tragedya, Grekçe “tragoidia” kelime kökünden üretilmiştir. Tragos, keçi demektir. Oidie’de ise türkülerin yolu demektir. İki kelime birleştirilerek tragedya yani “keçilerin türküsü” anlamını oluşturmuştur (Nutku, 1985: 33). Tragedya kelimesi kök olarak en anlamlı biçimde Vergilius’un Sığırtmaç Türküleri’ndeki şiirlerinde anlam kazanır. Tragedyanın ilk nitelemesini Aristoteles Politika eserinde tanımlamıştır. Ona göre tragedya ahlakilikten uzak olmamalı ve yasalara uygun olmalıdır. Yasaya uygun olan ahlakidir, ahlaki olanda ürkütücü değildir.

Tragedya için sesin “korkusu” ile izleyicinin “ışittikleri” ve “gördükleri” arasında izleyicilerin benimseme eğilimi taşıdıklarını ve bu sebeple gençliğin uzak tutulamayacağını belirtir (Aristoteles, 1993: 231). Aristo’nun düşüncesi bağlamında ilk tragedyaları izleyenlerin gençlik olmadığını düşünebiliriz.

Tiyatroda tragedya ilk olarak Thespis’inkiler ya da Frünikhos’unkiler M. Ö 600’lerde başladığı kabul edilir. Fakat eserleri günümüze ulaşmamıştır. Tragedyada ilk eserler Aiskhylos ile birlikte

M. Ö 499’da yazdığı kabul edilir. Yine Aiskhylos’un ilk yazdığı eserler günümüze ulaşmamıştır (Latacz, 2006: 42). Tragedyanın farklılık yaratıcısı Thespis’ten söz eden Horatius, “daha önce bilinmeyen bir tragedya türünü bulduğu söylenir Thespis’in (Horatius, 2016: 23-275). Thespis’in oyuncu karakterlerinin yüzlerini boyadığını ya da (maske türevi) şiirleri hem oynayıp hem oynadıklarını belirtir. Thespis’in “arabada taşıdıkları da”, Thespis’ten daha uygun olan “maske ve kostümü” keşfedenin ve tragedyada uygulayanın Aiskhylos olduğunu belirtmiştir (Horatius, 2016: 23-280). Thespis, arabasını dönen bir sitem sahne üzerine kurduğu düşünülür. İlk oyunlarının adı ise “Pelias’ın Yarış Oyunları- Rahipler- Gençler- Pentheus” olarak nitelenir. Tragedya oyunlarına ilk kez oyuncu yerleştirmiş olan Thespis’in korosunun karşısına tek başına olan bir oyuncu geçer ve “hüpokrnestai” yaparak satir şiirleri okurdu. Oyuna eklediği ikinci yenilik ise “rhesis ve prolog”tur. Rhesis’in de, prolog’un şarkı söylemek yerine dizeler biçiminde diyaloglardır (Latacz, 2006: 61). Thespis’ten sonra gelen Khoirilos ise ilk kez 520’de oynandığı ve ahşap tribünlerin yıkıldığı ünlü oyununda, Aiskhylos ile rekabet etmiştir. İlk kadın maskelerini tragedyada uygulayan ve girmesini sağlayan Khoirilos’tur. Frünikhos ise ilk kadın oyuncuyu tragedyaya dahil etti (Nutku, 1985: 33).

Tragedyada oynanan oyunlarda sürekli oyuncu değiştirilip yerine bir başka oyuncu koymak yerine maskeler ile kimlik değişimlerine gidilerek bedensel imge kimliği gizlenmeye çalışılmıştır. Dionysus için onun mürit kadınları Maenadlar ceylan ya da keçi derisi postuna bürünürlerdi. Erkekler de erkek keçi (teke) postuna bürünürlerdi. Dionysus için ayrıca at bacaklı veya yarı hayvan olan Silen’ler (ikinci derecede olan kır tanrıları) at derisine bürünmenin ise sık olduğu düşünülür. Oyunlarda kullanılan hayvansal maske türleri insandan hayvan kimliğine imgesini değiştirmek içindir. Aristophanes’in Eşek Arıları

eseri olsun, Kurbağalar ve Kuşlar eserleri de böyledir. Dionysus Tanrısı yapılan şölen ya da oyun rasyonel olmayan ve akıldışılık diğer deyimle delilik olarak tanımlanabilir. Dionysus Tanrısı kurallardan, belirli bir düzenden ve yasalardan politik bağlamda bir kopuştur. Dionysus kültünün oyunları ve şölenlerini yasaklamaya kalkılmıştır, bunun nedeni kurumların ahenginin bozulma tehlikesi olabilir. Euripides'in Bakkhalar eseri Dionysus'un müridi olanların yasaklanması üzerine eleştiri niteliğindedir. Tiyatronun kökünü oluşturan Dionysus kültü devlet kurumları tarafından engellenmek istenmiş olsa da önüne geçememişlerdi (Latacz, 2006: 27).

İlk Dionysus şenliklerini Anthesteriler, Attika'da Miken Uygarlığı'nın II binli yıllarda yapıldığı kabul edilir. Miken'de Dionysus sadece şarap ve bereket tanrısı olarak şölen düzenlenir. 2. İse Oskhoforiler tarafından bağbozumunu temsilen yapıldı. Bu ise bir nevi şükür bayramı gibidir.

Tiyatral bağıntı bulunmaz. 3. ise Dionysus şenlikleri M. Ö VII ila VIII. Yüzyılda yapıldığı kabul edilir. Üç Dionysus şenlikleri tiyatronun köklerini beslemiştir. İlk tiyatral Leaneler ile Euripidse'in Bakkhalar'ın kadını Mainadlar'ında kadınların dans edişi sembolleştirilmiştir. Dionysus'un ünü, Semele'nin oğlu olarak Trakya'nın Tanrısıdır başlangıçta. Kırsal Dionysus'ta Lenaeler maskelerin kullanıldığı şenliklerdir. Dionysos kültünün anlamı içsel olanı anlamlandıran, içsel olanla hareket eden "fallus"tur. Bu kült bereket getiren, bolluk tanrısı olarak kutsanırdı (Latacz, 2006: 30-31). Euripidse, Sophokles ve Aristophanes'in eserlerinde ise Dionysus kültü kentlidir. Dionysus adına şenlikler 5 gün sürerdi. Dionysus şölenleri tiyatral bağlamda M. Ö VI. Yüzyılda ortaya çıkar.

- Kırsal Dionysus fallus ile alayı vardır (pompe)
- Lenaeler ile tiyatral oyunlar meydana gelir

Dionysus şölenlerini devlete bağlı resmi bir kurum ise politik bir ideoloji (Çalışma ya da Birlik Bayramı) vardır (Latacz, 2006: 32-33).

Tiyatronun doğuşunda ise ilk olarak insan kanının kullanılması bir zafer kutlaması için Dionysus'usu hoşnut etmek kökeninde yatar. İnsan kurban etme ise Thespis'in tiyatroları öncesine gider. Thespis, tiyatrosunu oluştururken Horatius'un da sözünü ettiği arabasıyla köyleri dolaşarak büyüsel olan ve dinsel

olan Dionysus şölenlerinde tiyatro tapınma aracı olarak kullanıldı (Fuat, 2010: 30). Oyunlarda Thespis'in kullandığı kumaş boyama maskeleri dinsel törenler adıdır. Sophokles ise maskeyi tahta boyama olarak değişikliğe uğrattı. Toprakta yapılmış maskeler Roma'da kullanılır. Maske sadece tek oyunculu oyunlu oyuncular dışında koro da maske kullanırdı. Maskeler kişilikteki değişimleri anlatmak adına kullanılırdı, sözcüklerin ifadesi için kullanılmazdı. Oynana oyunda cinsiyet, kişiliği, yaş gibi meslek maske ile anlatılırdı. Aiskhylos'un Eumenidler (Orestea Üçlemesi) adlı trajedisi oyunu ilk oynandığı da Erinyeler (yalan yere ant içen ve anne-baba katili olan kişileri cezalandıran üçlü tanrıçalar) kullanıldı. Çağdaş kişilik sergileyen kişilerin ise maske kullanmazdı. Aristophanes'in Bulutlar oyununda Sokrates'in eleştirisi olduğu için maske kullanılmaz. Günlük giysi yerine ayaklara kadar pelerine benzer kıyafetler tercih edilirdi. Pelerin kahramanları sembolize ederdi. Korodan ayrılan oyuncu başına "onkos" adı verilen saç başlığı takar, ayaklarına balerin ayakkabısına benzer ince ayakkabı giyerdi (Fuat, 2010: 37-38-39).

Thespis döneminin tragedya yazarı Khoirilos'tan kalmış olan iki dize vardır. Birinci dizede toprağı, ikinci dizede ırmakları betimlediği kabul edilir: "Toprağın kemiklerini ayağıyla teptikten sonra" ve "toprağın damarları"dır. Üçüncü sıradaki tragedya yazarı Frünikhos'un oyunun, Thespis'in oyunlarının tersine olduğu düşünülür. Dans figürleri eklemiştir. Aristofhanes'in, Frünikhos için tanımlaması "Güzel bir adamdı, oyunları da aynı şekilde güzeldi," olarak tanıtır. Oyunlarında ilk ödülünü M. Ö 510'da aldı. Oyunları ise "Suda ve dokuz" sayıdır. M. Ö 492 yılında Milet'in fethedilişini tragedya olarak sergilemiştir. M. Ö 500'lerde Yunan kent devletleri Perslere karşı isyan çıkartır. İsyanı Atina'da destek verdi. İsyan, Milet'in alınışı ile kanlı biter. Frünikhos bu olayı Dionysos Orkestrada oynatır. Atina yurttaşları oyunu beğenmez, tatsız bulur ve Frünikhos'a 1000 Drahmi ceza vermişlerdir. Diğer oyunları "Fenikeli Kadınlar"dır. M. Ö 480'de Salamis Savaşının yenilgisini anlatır. Oyun Pers sarayında geçer. XIX. Yüzyılın en iyi Alman Opera ve Bestecisi Richard Wagner ise Aiskhylos'u örnek almıştır. (Latacz, 2006: 70-71).

Aiskhylos doğduğu Eleusis kentinin soylu aileleri arasında yer aldı. Onun dönem şairleri Sophokles, Pindaros, Simonides ve Khoirilos'tur. Aiskhylos'un diğer bir özelliğe yazar olması dışında politik düşünürdür. 484 ile 455 yılları

arasında yazdığı eserlerle 30 yılda 13 zafer kazanmıştır. İlk zaferi ile ikinci zaferi arasında 15 yıllık bir süreç geçmiştir. Her iki yılda bir birincilik almıştır. Aiskhylos'un ölümü sonrası oyunlarını oynayanları devlet destekler. M.Ö IV. Yüzyılın 30'lu yıllarında Lükurgos, Aiskhylos'un, Sophokles'in ve Euripides'in eserlerinden birer kopya çıkartarak devlet arşivine kopyalatır. Aiskhylos'un eserlerini edisyonun M. Ö III. Yüzyılda Bizanslı Aristophanes, İskenderiye'de yapmıştır. Oyunlarının kataloğu 73 oyunu kapsar. M. S II. Yüzyılda sayısı 7 olan ek papirüs oyunları bulundu. Bizans İmparatorluğu döneminde M'li yıllarda ve 1453 yılında Floransa'ya getirilmiştir (Latacz, 2006: 73-74-75-76). Aiskhylos'un Oreste Üçlemesi oyunları Agamemnon, Adak Taşıyıcıları ve Eumenidler bilinmesine karşın Proteus bilinmemektedir. Eksik olan Perseus oyununda ise "Ağ Çekenler, bir sandığı sahile çekerler." (Latacz, 2006: 78).

Fabl kelimesi Latince "fabul" anlatılan öykü, hikaye anlamına gelmektedir. Fabul'un yanına "a" ya da "e" türemesi geldiğinde "fabula" veya "fabule" saçma anlamına gelmektedir. "Fabul/ or- ari-atus" ise konuşmak, sohbet etme anlamına gelirken yine uydurma ve söyleme anlamında da kullanılırdı. "Fabulösus" kelimesi ise efsane, mitolojik söylence anlamında kullanılırdı (Kabağaç & Alover, 1995: 234). Fabl tarihi insanlık kadar eskidir. İlk insanların hayvanlardan evrimleşerek insana dönüşmesi fabl örneklerinde kendini bulur. Kurbağa Prenses masalında, prensesin, prensi öptükten sonra ona yapılan lanetten kurtulması gibidir. İşler ve Günler eserini fabl türünde kaleme alan Hesiodos, ilk fabl anlatıcısıdır. Bunu Ezop'un, fabl öykülerinde sık sık atıf yapmasından anlarız. Grek tarihinde Hesiodos, "Devler ve Tanrılar" başlıklı devleri, yılanı betimlercesine karanlık yerlerde yaşayanlar olarak anlatır (Hesiodos, 2018: 27 v. 630,645,640).

Homer'in İlyada eserini yazdığı tarih kadar geçmişe uzanır. Fabl, hayvan öykülerinden ziyade, monarşi, cumhuriyet ya da teokratik yönetimlerin baskısı altında kalan toplumsala hayvan öyküleriyle kısa anlatı eserleridir. Bir ülkenin yöneticisinden veya yönetime gelmiş- gelecek olması beklenen yönetimlerden halk adına şairlerin veya yazarların hayvan imge öykülerine sığınarak yazdıkları metinlerdir. Vico'ya göre, kurumsal tarih öncesi umut kesilen bilginin karanlığını, destanlar ve fabl türünü gizlediğini düşünür. İnsanlık tarihinde fabl ile mitlerin "Grek"ler arasında tanrıların tarihini vermektedir (Vico, 2007: 27).

Roma’da ve Greklerde ise fabl oyunları için özel giysiler kullanılırdı. Suetonius’un aktardığına göre Augustus döneminde fabl oyunlarında Roma’da, fabl oyunlarında “fabula togata” adı verilen kıyafetle oynandı. Asil Romalılar ise “fabula praetexta” adlı kıyafetlerle oynanırdı. Roma atlılar sınıfı için “fabula trabeata” adlı kıyafetler giyilirdi. Atlı sınıfının (kahraman. Greklerde ise “fabula palliata” adlı kıyafetler giyilerek oynanırdı (Suetonius, 2006: 51). İlk fabl yazarı ve “ahlak” yazarı olarak tanımlanan Aesop (Ezop) Yunanistan’ın yedi bilgisi arasına yerleştirilir. Ezop’tan önce gelenler ise şiirsel karakter biçiminde “famuli” olarak fabl tarihi oluşmuştur (Vico, 2007: 76).

Ezop, masallarında özellikle kurbağa, tilki, pire, kurt, yılan, tavşan, kartal, sivrisinek, boğa, martı, çaylak kuşu ve karga vs...sembollerini daha sık kullanır. Grek ve Roma tanrılarında Hermes’i de kullanır. Hermes, ticaret, kurnazlık ve hile yönüyle mitolojide dikkat çeken tanrıdır. Zeus’u da masallarında yön veren düzene koyan ormanların kralıdır. Herakles’i bir pehlivan olarak betimler. Çobanlar ise görevini yapan işçi olarak betimlemiştir. Roma’nın fabl yazarlarından Augustus döneminde yaşamış olan Gaius Lulius Phaedrus’un masalları toplumsalın ekonomik ve kültürel yapısının yönetime koşuk biçiminde yazdığı fabl şiirleri yazmıştır. Çoban, geyik, sinek, katır vs...hayvan sembollerini şiirsel dizelerle öyküleştirebilir. Tanrı imgesi olarak İmparator Augustus’u kullanmıştır (Phaedrus, 2007: 64).

Roma tanrıları arasında bilgi ve ışık tanrısı olan Apollon’a yer vermiştir (Phaedrus, 2007: 71). Jüpiter (Zeus), Hercules (Herakles), Venüs (Afrodit) Minevra (Athena), İonu (Hera) tanrı ve tanrıçalardan övgüyle söz eder (Phaedrus, 2007: 72-73). Danimarkalı masal yazarı Hans Christian Andersen, Andersen’den Masallarıyla XIX. Yüzyılın fabl yazarlarındadır. Çirkin Ördek Yavrusu, Kral çıplak kısa öyküleri ünlüdür. XIX. Yüzyılın Alman masal anlatıcıları Jacob Grimm ile Wilhelm Grimm kardeşler ise Grimm Kardeşlerden masallarını köyleri gezerek yarı mitolojik yarı söylenceye dayalı fabl öyküleri yazdı. Andersen masallarında Roma tanrıları arasında bilgeliği tanrıçası Minevra (Athena) yer verir. Türk Tanrısına da yer veren masallarında Andersen, Kelt mitolojisindeki “elf” cücelerine de yer vermiştir (Andersen, 1964: 36-49).

4.9 Dışavurumcu Sinemada Mitoloji

Antik Yunan'dan, Roma uygarlığı dönemine kadar mitler ya da mitoloji söylenceler eşliğinde kutsallık atfedilen kahramanlık, kıtlık, savaşlar, kült yaşamlar ve destansı hikayelerin sözlü-yazılı kültür olarak aktarılan köklerdir. Donna Rosenberg'e göre mitoloji, "insanlık durumu"nu yansıtan, "kökler" in olgusudur (Rosenberg, 2003: 15). Aynı süreçte mitoloji halklara geçmiş köklerinin olduğu duygusunu yaşatan söylencelerdir. Mitoloji söylenceye dayalı pratikler dizgesidir. Tarihöncesinin köklerini aktaran bir kök tanımlama sistemi olarak toplumların bütün yaşamsal ideolojilerine gönderi pratiği kümeleridir. Mitler, onları imgeleştiren ideolojik öğeleri de barından Sanayi Devrimi sonucunda ortaya çıkan sanayi toplumlarıyla birlikte köke yabancılaşma yadsınamaz. Karl Marx Fransız Üçlemesi yapıtında devrimi ve devrimin getirisini mitolojik köklere bağlar. Fransız Devrimi'nde rol alan düşünce köklerinde olan yürütme erki ve hukuk reformunu "Anayasal cumhuriyetin Janus"u olarak nitelemiştir. Roma'ya yapılan saldırı Anayasa'ya yapılan saldırıdır. Roma cumhuriyetine yapılan saldırı ise Fransız cumhuriyetine yapılmış saldırı olarak tanımlanmıştır (Marx, 2016: 94).

Janus, Yunan mitolojisinde yer almayan Roma mitolojinde iki yüzlü kapılar tanrısıdır. Augustus Sezar için, Jüpiter'in "bu soylu Troyalılardan doğacak" olduğunu ve "onun imparatorluğuna sadece okyanuslar, ihtişamına sadece yıldızlar sınır olabilecektir. Sezar Augustus, Janus tapınağını kapatacak, vahşi öfkeyi hapsedecektir. Yine, ölümcül silahların üstüne oturan ve elleri yüz tunç düğümle bağlanan kötülük ise güçsüz düşmüş ve kanayan dudaklarıyla dehşet çılgınlıkları atacaktır. Zeus'un öfkesine karşı, yine de dünyayı yönetecek olan Roma yurttaşlarının mutluluğuna katkı yapacaktır. Çünkü bunu kader istiyordur (Rosenberg, 2003: 199).

Janus ve perisi Camasene, Albula nehrinde ölümlerinin Tiber olarak yeniden adlandırılmasına neden olan Tiberinus'un ebeveynleriydi. Janus, Romulus'un Roma'yı kurmadan önceki döneme dayanır. Jani (tören geçitleri) sembolik olarak hayırlı giriş ve çıkışları temsil eden bağlantısız yapılardır. Roma tarihçisi Livy'e göre, M. Ö VII. Yüzyılda Numa Pompilius ve M. S Sezar Augustus dönemi arasında bu bağlantısız yapı (kapı) iki kez kapatıldı. Janus, Zeus öncesi

tanrıların başlangıcı olarak kabul edilir. Adına yapılan tapınaklar, “Janus Kenti” olarak adlandırılır (<https://www.britannica.com/topic/Janus-Roman-god>). Mitolojide ise Kral Latianus ise Kral Ankhises ve Afrodit’in oğlu ve Troya kahramanı Aeneas’la savaştıktan devamlı kaçındığı bir savaşın ilan edilmesi anlamına gelen, Janus tapınağının her iki kapısında açmayı reddetmesine rağmen, Zeus Olympos Dağı’ndan inerek Janus kapılarını açmıştır. Böylece Turnus Savaşı bayraklarını açar ve birliklerini yürütür (Rosenberg, 2003: 230). Avrupa’da ulusları ve toplulukları birbirlerine bağlayan kök bilgileri mitler olduğu gibi aynı şekilde onları ayrımcılığı ve farklarını da öğretendir. İmgeler ve ideolojiler psikolojik bağlamda bireyin düşü-nü ve düş-ünüşünü fark etmeden etkiler, “psikenin” kök bilgilere bilinçaltına “bilinçdışı”nda, rüya ve rüyasal bir uzamda, dinsel motif davranış ve kutsiyet atfedilen “tanrısal figürler” örnek teşkil edecek davranışlar da belirlenir (Eliade, 2001: 244).

Mitolojinin köklerini anlama üzerine çalışmalar 17.-18 Yüzyıl Avrupası’nın sanayii devriminin yol açtığı üretim ve dağıtım pazarlamalarının tüketime sokulabilmesi ve Avrupa dışında diğer farklı kültür ve ulusların kökenlerine dair bilim başlatıldığı düşünülebilir. Mircea Eliade, Dünyanın Sonu mitiyle ilgili belirttiği gibi mitler “sömürge” yapılmak istenen gelişmemiş Afrika, Asya gibi kıta toplumlarında ilk dönemlerde kendi mitleri yerleştirmeye çalışan Avrupa ve Amerika örneği verilebilir. Sermaye taşıyıcı mitler bir anlamda da üstünlük statüsü olarak kullanılır (Eliade, 2001: 71). Kristof Kolomb 1492’de Amerika’yı keşfettiğinde Kızılderili Kabilelerine doğrudan Avrupa mitlerini veya kültürel inancını aktarmadı. Avrupa’nın teknolojik gelişim ürünlerini gösterdi. Kızılderililer onlara gösterilen teknolojik ürünleri gördüklerinde Beyaz Adamları ve onların kültürlerini kutsayacaktı. Mitler bir topluluğu ya da ulusları sömürge yapmak için kullanılmadı. Sömürge gücünü sert güç ile halkları manda himayesine alan sermaye ve emek gücünü çalma girişimidir. Sermaye gibi teknolojiye üstünlük mitidir. İngilizler’in Aborjin Kabilesini Avusturalya’da 3 asır önce sömürge yaptıklarında Aborjinler’in kendi halk mitleri hemen hemen uygarlık “tarihi 70.000 yıl, bu kültürün mitleri de yaklaşık 10,000 yıl öncesine kadar” uzanır (Daniels, 2014: 15).

Sömürgecinin yumuşak gücünü halk masallarında başlatıcısı olarak Alman Grimm Kardeşler’in Parmak Çocuk öyküsü örnek verilebilir. Yine buna karşın açıklık

getirecek olgulardan biri de Aryan ırkı arayışıdır. Bunu Alman felsefesinde Arthur Schopenhauer'un Avrupa'daki öğretim için "Upaniṣadlar"ın, Platon ve Kant'a gönderme yaparak onların "ışıklarını eşzamanlı olarak" aydınlanma düşünüşü olarak bir insanın bilincine düşürmezden daha evvel ortaya çıkmış olmayacağını vurgular (Schopenhauer, 2012: 107).

Felsefe alanında Schopenhauer'de bilginin ilkeline sahip olanın Avrupa ulusları ya da insanları olduğunu düşünür. Fakat burada Upaniṣadlar (Hint Felsefesi-Buda) gelir. 1806 el yazmasında bulunduğu yönündedir. XII. Yüzyılda ilk yarısında kutsal metinler bilim gelişimindeki güneş, evren teorilerini tehlikeli bulur ve mahkûm eder. XIX. Yüzyıldaki bilimsel gelişmeler ise kutsal metinlerin hükümlerini zayıflattı. Yahudi inancının Tanrısı ile birlikte Hristiyanlık inancının kutsal addettiği hükümler de sona eriyordu. Rönesans ise Yahudi-Hristiyan inanç ilkelerini Tanrının vahiy emir hükümlerine boyun eğmesine "Yunan hümanizmiyle karşı çıkmıştı." Avrupa'da hümanizma etkisini göstermeye başlamıştır. Bunun karşısında inançların kültürel mirasının karşısında "Pagan" inancı yaygınlık göstermeye başlamıştır. Avrupa bilimde kendini bulmaya başladığında "Germenlerin toprakları-bilimsel dünyayı romantik Avrupalı coşku" arzusunu alevlendirdi. Wagner'in Germen mitolojisi üzerinde "Loki" efsanesi, "Siegfried" efsanesi, Wotan ve Rhine perilerinde Germen dehasının izlerini bulmuştur (Campell, 1995: 19).

Dönem itibariyle bakıldığında kültür araştırmaları, sömürge yapılan gelişmemiş sanayi ülkelerde yapılması hayli ilginçtir.

İtalyan düşünür Giambattista Vico'nun 1726 yılında yayımlanan, "Yeni Bilim" eserinde mitlerin köklerinin gerçekliğine vurgu yapar. Vico, eserinde temel baz olarak tarihin döngülerinin oluşumu ve uluslar temeli üzerine yapılındırır. Vico'ya göre bir etnisitenin ulus olma yolunda varolması için "Tanrılar Çağı (hayal gücünün çalışmasına bağlı olan mitler çağı), Kahramanlar Çağı (toplumsal yaşayışta düello kazananı Tanrı'nın kayırdığı çağ), İnsanlar Çağı (İnsanların kendilerine tanınan hakları herkese tanınmasını istedikleri, hoşgörünün baskın olduğu çağ) yaşamış olması gerekmektedir. Birincil olarak köklerde olan tanrısal varlıkların olduğunu şiirsel yaratılarda kronolojik sürecini verdiğini, ikincil olarak da destan ya da efsanelerin kahramanlık üzerinden aktarılmasına "ulusların barbarlık süreçlerinde yaygın" olarak görülen kahramanları ve onların kahramanlık

gelenekleri üzerine aktarılan gerçek efsaneler olduğuna vurgu yapmıştır (Vico, 2007: 28). Ulusların oluşum süreci öncesi ve her ulusun dil kurgulaması öncesinde oluşan tarihlerinde ilkel yaşayış sürecinde insan-hayvan karışımı türü bağlamında, “barbar tarihlerin fabl dolu başlangıçları vardır” (Vico, 2007 :105). Ulus oluşumu öncesi yaşayışın kurumsal bağlamları, “orman, kulübe, köyler, şehirleşme ve akademia” olarak süreç göstermiştir (Vico, 2007: 111).

Vico’nun ifade ettiği düşüncüyü Jung Arketip düşüncesiyle temele kavuşturur. Jung’a göre “arketipler psike’nin dışlanamayacak bir parçasıdır ve mitolojinin sayısız dağarcığından” görünen kümeleme motiflerinin oluşumu olduğu belirtir (Jung, 2005: 24). Arketip psike’nin temelinde görülen birbirleriyle iletişim halinde gruplaşma oluşturan bağların kolektif içerikler bağlamında “mitolojik” imge ya da öğelerde ifadesini bulunacağını ifade eder. İnsanın içgüdü-sü-ilkel (id) mitolojik kolektif içeriklerin tetikleme-sinin yol açtığı “imaj” ya da imge ideolojilerinin karmaşıklığının nevroza neden olduğunu düşünür (Jung, 2015: 105). Bu nevroz, diğer anlamıyla kriz farklı kültürlerin, mitolojik köklerinin Avrupa’ya ulaşması ve hem Roma’yı hem Avrupa’yı krize sokan süreçtir. Simyacılardan başlattığı süreci şöyle yorumlar Jung: “Hristiyan kilisesinin” parçalanma sürecindeki zayıflaması ile tehlikeli biçimde yol alıyordu. “Güvenli bir otoritenin” devleti yöneten kilisenin kaybının artan etkisinin Avrupa toplumunu ve Hristiyan inancını “ataerkil” sisteme alışkın Avrupalı toplumun ruhunun kaldırmadığını ve böylece ortaya, “dünya görüşü” bağlamında “politik ve sosyal bir anarşiye” neden olan düzene neden olduğunu ifade eder (Jung, 2015: 107).

Bireyin yaşamın her alanında çok yönlü olduğunu belirten Alferd Adler’e göre bilinçdışının kolektif hareket ögesinin bireyde veya toplumda farklılıklarına dikkat çeker. Bilinçdışı psike’nin içsel dürtüleri harekete geçiren tekil bir etki yönü olmadığını belirtir. Mitolojik arketiplerin ortaya çıkış sürecinin eğitim, aile, alışkanlık vs...kolektif bilinç hareketinde “dürtünün yönü yoktur” bağlamında açılımlar (Adler, 1983: 73). Dürtü bireyin kendi ereğinin ilkel arzusunda iktidar anlayışını kendine nerede bulursa dönüşümüdür. Dışsal etki bireyin arzu nesne iktidarında değişkenlik gösterecektir. Mitolojik olanı alımlaması içinde, mit köklerinin eğitim veya farklı kültürel öge yönergelerini

alımladığı noktada kriz belirmesi yaşanması adına toplumsal bir bütünleşme yaşamasıdır.

Levi Strauss’a göre, toplumsal yaşam gözlemlendiğinde görünümünün farklı formasyonlar biçiminin de gerçekleşmesi “dil, sanat, hukuk ve din” olgusunda temel benzeşmelerin kavranamayacağı yönünde düşünür. “Kolektif” düşünüm aktarımı olan kültürü tam mahiyetiyle anlaşıldığında kişiler arasındaki çatışmacı eylemi aşabileceğini ümidini ifade eder. “Kolektif bilinç” hem düşünsel mana da hem bireysel eylem biçimlerinde evrensel olan yasalarının geçici olan şekillerinin düşüncesine indirgenebileceğini belirtir (Strauss, 2012: 103). Mit formasyonları da ulusların din, hukuk, sanat ve dil yapıları kolektif fenomenlerine göre değişimler göstercek ve yapılandıracakları söylenebilir. Kolektif anlamda kitleleri birbiriyle aynı düzlemde düşünebilmesi mitolojik köklerin birbirine eklemleme yapı-boz ayrı kaya parçalarından oluşan bir dağ görüntüsü vermesi yadsınamaz. Çünkü her birey kendi kayasının yine tepesinde kendi oturma istem iktidarını paylaşmayı arzu etmez. “Mitolojik” düşünce eylemine “politik ideoloji” evreninde çağdaş toplum ya da uluslar kadar hiçbir şey benzemeyeceğini belirtir (Strauss, 2012: 302).

Mitolojinin araştırılması, köklere inilmesi bir ulusun veya bir devletin yeryüzünde önce ‘ben’ vardım idesini yücelterek egemen olma arzusu, kendinden gelişim olarak iktisadi- kültürel aktarım- din bağlamında ilk olma itkisiyle düşünmesi yadsınamaz. Tıpkı ailenin ilk olarak dünyaya gelen büyük çocuğun, diğer küçük kardeşlerini yönetimi altına alması gibidir. Burada Vico’dan, devlet bağlamında düşünüş aktarmak gerekir: “Roma halkı” diğer halklara karşı kahramanca duruşuyla “dünyanın efendisi” olduğunu sonsuza kadar ifade etmeye devam edecektir (Vico, 2007: 34).

Homeros M.Ö. 800 yıllarda yaşamış Antik Yunan Tarihinin büyük anlatıcısı olan en büyük ozandır. Avrupa edebiyatında önemli etkileri olan İlyada ve Odysseia adında şiirsel yapıtlarının yazardır. Her iki eserinde Yunan tarihinin dönüm noktası olarak nitelenen Truva Savaşı’nda Sparta ve müttefiklerinin elde ettikleri zaferi konu edinmiştir. Homer, İlyada eserinde, Paris’in, Sparta Kralı Menelaus’un karısı “Belalı Helen”i kaçırmayıyla başlamıştır. Karısı kaçırılan

Sparta Kralı Menelaus deliye dönmüştür. Büyük bir ordu toplar. Savaşçı Aşil ile İthaka Kralı Odysseus'u da yanına alır ve Truva'ya saldırır. Saldırı sonucunda kenti ele geçirmiştir. Odeyssey'den önce gençlik döneminde yazdığı İlyada'da eserinde ise Aşil'in hikayesini ve savaşın kuşatmasının son yılını anlatır (Vico, 2007: 392). Odysseus ise İlyada'nın kaldığı yerden devam eder. Homeros, Gül ile Söyleşisi'nde Antik Yunan'ın Tanrıları'nın ilk dönemini aktarır. “Belalı Helen” olarak tanımlanan otuz asırlık güzelliğiyle günümüzde de kendinden söz ettirir. Helen'in açık ve net olarak fiziksel özelliklerinde söz edilmemiştir. Helene'in güzelliği babası bir Tanrı olan Zeus ve karısı Leda'dan doğuşu olarak nitelenebilir. Ölümlü insanlar ile birlikte olmak için Zeus farklı kılıklara girer. Leda'ya kuğu şeklinde görünür ve birlikte olurlar (Erhat, 1999: 46).

Paris'e kanan Helene, onun bakımlı bir erkek olmasından olmalıdır. Vico, Paris için döneminin özellikleri taşıyan diğer erkekler gibi olmadığını “kadınsı” Dionysos kültü gibi bir özgünlüğü olduğunu belirtir (Vico, 2007: 371).

John Fiske'ye göre, Homeros'un İlyada ve Odysseus eseri Rig-Veda'da yer alan ilahiler ile Zerdüştlüğün kutsal addettiği kitaplar dışında “Aryan edebiyatının” yazılmış en eski örnekleri olduğunu belirtir (Fiske, 2007: 183). Achilleus'un, Paris'in Helena'nın sadece İlyada'da değil, aynı zamanda Rig-Veda'da bulunduğu, böylece mitik olguların Homeros'a değil, Aryan uluslarının dağılmasından önceki döneme dayandığına inanıldığını belirtir. Homer'in eserleri M. Ö 241 yılında Roma'ya getiren kişi Livius Andronicus olarak kabul edilir. Homer'in Odysseia ve İlyada eserlerini Grekçe'den değil Latince versiyonları ile taklidini yapmıştır. Homer'in yapıtının ilk ürünü Sulla döneminde verilmiştir. Bu dönem ise M. Ö 78'de Sulla'nın ölümü ile sonlandı. Cicero veya Caesar döneminde ise M. Ö 78-43/44 ile Agustus dönemi M. Ö 43/44- ile M. S 14 döneme Altın Çağ olarak nitelenen dönem gelmiştir. Agustus ile Traianaus arasındaki M. S 14 ile 117 arası Gümüş Çağ olarak nitelenmiştir (Suetonius, 2017: 9). Octavius İmparator Agustus'u evlatlığına alan amcası Jül Caesar'ın ölümü sonrası Agustus Homer'in İlyada'sına atıf yaparak “Öldürüldüğü vakit dostumun yanında olmadığımı göre, ben de çok yakında ölmeliyim” amcası Jül Caesar için üzüntüsünü ve dileğini dile getirir (Alexander, 2014: 10).

4.9.1 Roma ve Grek Tanrıları

Roma tanrılarının özellikleri insanlığın ve tarihin eksik taraflarını tamamlama üzerinedir. Her bir tanrının ya da tanrıçanın kendine özel güçleri vardır. Zeus, yıldırımlara ve göklere hükmeder (Erhat, 1999: 293-297). Hera yeryüzünde yaşayan insanlara ve tabiata hükmeder (Erhat, 1999: 135-137). Poseidon denizler tanrısıdır, asasıyla depremleri yaratır (Erhat, 1999: 227-228). Athena diğer adıyla Minevra bilgelik ve savaş tanrıçasıdır (Graves, 2010: 374-375-407-419). Ares savaş tanrısıdır. Üç gücü karşılayan Ares'in kültü deşhet, fitne ve korkudur (Graves, 2010: 480-481-490-491-516-535-643-648-651-653-676). Apollon'un en önemli özelliği ışık-bilgi Tanrısı olmasıdır (Graves, 2010: 65-66). Apollon aynı zamanda demokrasinin özgürlüğün tanrısı olarak tanımlanabilir. Apollon en sade biçimde sivil hayatı imgeyen tanrıdır. Tanrıça Artemis avcılık ve yabani güçleri vardır (Graves, 2010: 100-104). Tanrıça Hestia (Vesta) bekaret tanrıçasıdır (Graves, 2010: 90-92). Tanrı İfestus (Vulcan) demircilik sanatında ustadır. Demir ve ateşe hükmeden tanrıdır. En önemli özelliği demirden yapılan fırınlarıyla bilinir. Güzellik tanrıçası Afrodit'in çirkin kocasıdır (Graves, 2010: 107-426). Tanrı Hermes ise ticaret, kazanç, hile ve oyuncu tanrıdır (Graves, 2010: 76-81). Tanrıça Demeter bereketin simgesidir. Doğa için bolluk ve doğurganlık tanrıçasıdır (Graves, 2010: 108-110-112-115-116). Afrodit güzellik tanrıçasıdır (Graves, 2010: 81-86). Tanrı Hephaistos sanatçıdır. Metalde ustadır. Sanatında öylesine ustaydı ki, metal fırınında ona yardımcı olacak altından bir grup kadın işçi yapmıştır (Graves, 2010: 105-108). Tanrı Dionysos biraz alık ve şaşkın olarak sembolize edilir. Şölen tanrısıdır (Graves, 2010: 127-134).

Prometheus ve Tityus (Atlas) Antik şair Hesiodos'a göre (M.Ö. 8. yüzyıl) Prometheus'un iki kez tanrıları kandırır. İlk önce, ölümlülere kesilmiş bir "öküz"ün en iyi etini sundu ve yağları ve kemikleri tanrılara verdi. "Oğlak derilerini öküz bağırsağıyla dikip Yağmura karşı bir kalkan gibi sırtınıza alın," ifadesi kullanır. Prometheus'u cezalandıran Zeus'a göre Prometheus sivri akıllıdır (Hesiodos, 2018: 68-69 v. 530-560). Yaratılış hikayesinde Talmud çeşidinde Prometheus'un denk karşılığı da Mişel, Adem'i ve bütün canlıların Anası'nın tersine Yehova'nın emri ile topraktan biçimlendirilmiştir (Graves, 2010: 36- 37-181-182). Paris güzelliği ile tanımlanan soylu ve sığır çobanıdır

(Graves, 2010: 829-835). Trakya Kralı olan Oiagros ile M z Kalliope'nin oğlu Orpheus,  l ml ler içinde en yüce şair ve müzisyen olarak nitelenir. Orpheus, Apollon'a bir de lir hediye etmiştir. Orpheus müziğinin ahengine hayvanlar, ağaçlar ve doğa uysalla ır (Graves, 2010: 137-138). Kharon ve Kerberos, Tartaros'a gitmek için kullanılan nehirlerin bekçisi köpeklerdir (Graves, 2010: 137-148-279-685). Tanrı Adonis köklerini Ortadoğu'dan alır. "Kura ile tanrısal ştırılan" tanrıdır (Graves, 2010: 83-84-85-251-344). Akhilleus, Troya kahramanlarındandır. Her ne kadar kahraman olsa da onu öldüren de yine kahramanlığı olmuştur. Myrmidonlar soyundan gelen insanlar gayretli, sabırlı ve azimlidir. Tıpkı karıncalar gibi  alı kanlardır. Myrmidonlar daha sonra bir cinayet nedeniyle Aigina Adası'ndan sürgün edilen Peleus'un komutasına girmiş Akhilleus ve Patroklos'un yanında Troya Savaşı'na katılmıştır (Graves, 2010: 277-363-430-637).

4.9.2 Alman mitoloji ve destanı

Sigurd ya da diğer adıyla Siegfried olarak tarihe geçen mitolojik destan ilk kez XIII. Yüzyılda Norveç metni olan Volsunga destanında betimlendi. Alman  iir destanı olan Nibelung karakterlerin isimleri değişime uğrayan destandır. Alman, İzlanda ve İskandinav Orta  ağının hayatta kalan birçok anlatısından yalnızca biri olduğu düşünülmektedir. Siegfried, Tanrı Odin'in soyundan gelen kahraman Sigmund'un oğludur. Sigmund aniden savaşta öldürülür. Tanrı Odin, bunun  zerine Sigmund'un kılıcını parçalara ayırmıştır. Sigmund'un karısı Hiordis tarafından oğluna verilmek üzere saklanmıştır. Sigmund'un ölümü sonrası Hiordis yeniden evlenir. Sigurd ise "ejderha Fafnir'in ve Otr" isminde kılık değiştiren cinin kardeşleri olan becerikli fakat başıboş olan demirci Regin tarafından b y t l r (Wilkinson, 2002: 108).

Siegfried destanı, XIII. Yüzyılda Nibelung'lar Destanı'nın da yazılı kültüre aktarılmıştır. Alman halkına olan bağlılığı olan kahramanın ulusal ideolojik olarak, itiraz edilmediği bir dereceye kadar beklenildiğine inanılan efsanedir. Efsane, sadakat, açgözlülük, ihanet ve intikam hakkında olduğu gibi, özellikle de sonunda kahramanlık dışı sermayeyi ciddiye almak için anlamsız karşılıklı katliamlar göz önüne alındığında yeterli değildir. İdeolojinin şüphe edilmesi, Birinci Dünya Savaşı'nda Fransız hattında efsanenin estetiğinin bir

göstergesi olabilir. Otto Rank, efsaneyi kısaca şöyle özetler: Sigmund savaştan döndüğünde Hispania'nın kralı olan Nidung'un kızı ve eşi olan Sisibe'yi sürgüne gönderir. Çünkü Sisibe aşkını reddettiği Kont Hartvin suçlamasıyla bir hizmetçiyle uygunsuz ilişki yaşamakla itham edilir. Hartvin ve Sigmund kavga ederken Sisibe çok güzel bir erkek bebek doğurur. Onu cam bir teneke içine yerleştirir. Kavgada Kont Hartvin nehire düşer, Sisibe ölür. Siegfrend'i taşıyan cam teneke karaya vurduğunda önce geyik tarafından büyütülür. Ormanda çocuksuz yaşayan Mimir ile yaşar (Rank, 2016: 66). Siegfried sonunda Kriemhild'in eline geçmiştir. “Kış mevsiminin dikenini ile parçalanan Alman Siegfried ise tekrar savaşmak için çağrılacağı güne dek uyuyacaktır” (Fiske, 2007: 39). Destanda, Cüce Kral Egward lanetli altınları ve yüzükleri ele geçirmek istenen kraldır.

Nibelung destanı 1924 yılında Alman yönetmen Fritz Lang tarafından “Nibelungen Kriemhilds Rache” adlı filmle beyazperdeye aktarılmıştır. Germanlerin orman yaşamı içindeki vahşi yaşamları konu edinilmiştir. Estetik yönden eksik filmidir. Kuzey Almanya bölgesinin geleneklerinden bir tanesine görede, şans çiçeği miti vardır. Bu mite göre bu “şans çiçeği” ona sahip olanı arzu ettiği zaman görünmez kılabilir olmasıdır. Lakin mitin eklediği gibi, bu çiçeğin tesadüfen bulunmuş olması da gerekir. Aramaya kalkan kişi şans çiçeğini asla bulamaz! Mitin olumsuzlaşması içinde mite karşı itirazların da önü alınmış olur. Aynı düzlemde çiçek mitinin yenilenmesi “Modern” çağın gizem ve hazine avcı örüntüsünde işlenmiş masallarda görülür. Anadolu’da Keloğlan’ın görünmezlik iksiri anlatısı, Alâeddin’inin Sihirli Lambası’ndaki cinin görünmezlik anlatısı, Harry Potter’ın Görünmezlik Pelerini gibidir. Mitolojik ya da efsanevi konularda bilimle uğraşan bir gözlemci iddialarını test etmek istediğinde nedense “koşullar” bu alanda hem olumsuzdur (Fiske, 2007: 58). Alman masal mitleri ilginç köklere kadar uzar. İnanç yönergesi destan ve mitler her kültüre de var olmuş, olmaya devam edecektir. Aynı zamanda Alman anlatılarında, “Hristiyan Alman köylü yetişkinleri çocuklarına yıldızların ve meleklerin gözleri olduğunu söyler” (Fiske, 2007: 87).

Gezegenlerin, sabit olan yıldızlardan büyük görünmesi ise gezegenlere atfedilen Tanrısal inanç ve taşıdıkları sembol tanrı formlarıdır. Her mitolojinin kökeninde gezenlerin (tanrıların) yüceliği bunun yanında da aynı boyutta düzlemsel olarak

kesişmeleri yatar. Örneğin: Tatar ya da Sibiry kökenli şamanın bir ağaca tırmanışı aynı zamanda Vedalar döneminde Hint mitolojisinde kurban ayını yöneticisinin bir merdivene çıkışında da yer alır. Her iki törende de aynı amaca yönelik erek taşır. İkisinin amacı da “Göğe Yükseliş”tir. Yeryüzü ile gökleri birbirlerine ekleyen “bir ağaç, bir sarmaşık, bir halat, bir örümcek ağı ya da bir merdivenden” aracıyla tanrının ayrıcalık tanıdıklarına verdiği ve göksel alemlere yükseldiği yönünde efsane vardır. Her bir efsanenin kendi içinde tabii ki inançlar doğrultusunda törensel karşılıkları vardır. Şamanizm de ağaç ya da Vedalar döneminde kurban yöneticisinin direği olduğuna yöneliktir. Ayın merdiveni de aynı biçimde önem taşır. Orpheus için önemli olan Trakya halkı adına rahip ve kralları Kosingas tahta merdiven aracılığıyla Tanrıça Hera’nın katına yükselerek “uyruklarını” köklerini terk etme üzerine Tanrıça Hera’yı tehdit etmeleridir (Eliade, 1992: 29).

Göklere yükselişin birinci basamağı kurşun metalindendir olup Satürn gezegeninin göksel yüksekliğini imgeler. İkinci katı katı kalay metali ya da elementinden oluşur, bunu Venüs gezeni güzelliği ile imgeler. Üçüncü katı ise tunçtandır, gezegeni Jüpiter’dir. Dördüncü basamakta demir yer alır, gezeni Merkür’dür. Beşinci basamakta “para”nın alایشm oluşturduğu gezegen Mars’tır. Mitolojide Tanrı Ares’in temsil ettiği Mars savaş gezegenidir. Ve bütün savaşlar ise paranın mülkiyetinin dağılımına ve egemen sermayenin korumacılığına dayanır. Altıncı basamak gümüşten oluşur, gezenini Ay’ı temsil eder. Gümüş yatakları bağlamında Almanya günümüz de üstündür. Tacitus’a göre Germanler liderlerine gümüş vazo armağan etmeyi severler (Tacitus, 2006: 31). Yedinci basamak ise altın metalidir ve gezegeni güneştir. Sekizinci basamakta ise Eliade’nin aktardığı Celsius’a göre sekinci basamağı temsil eden göklerde sabit duran “yıldızlar küresi” temsil imgesini oluşturduğunu ifade eder. Ayın sırasında yeni kabul edilen “Empyreus” a yükseliş gösteren eylemsel olarak 7 kat gökleri geçmiş olması gerekmektedir (Eliade, 1992: 30). Şaman inancında göksel bilgiye geçen ve o bilgiyi kullanabilenler bulundukları alanların otoritesi olarak görülebilir. Çünkü her bir göksel aleme yükselip bilgi alabilecek olanın vazifesi farklıdır. Tanrı adına her birinin ayrı işlevsel yeryüzündeki bilgiler için görevleri vardır ve onlara verilmiştir. Bunlar ise şöyle sıralanabilir: İnaniş a göre tanrısal olan gökler alemine ulaşabilecek, aradaki iletişimi sağlayacak olanların

sadece büyü işiyle ilgilenen “büyücüler”, ruhları aracı olarak kullanan ve ilgilenen “şamanlar”, teolojik anlamda kendilerini toplumdan çeken “rahipler” ve aynı süreçte toplumsalın içinden çıkardığı “kahramanlar” ya da uluslara egemenlik kuran ve otoritesini tanrı adına yeryüzüne yayan “hükümdarlar” Göksel alemlerle olan iletişime geçmeyi başaran ve geçici bir zaman içinde ve sadece kendileri adına yeniden kurmayı başarabildikleri yönünde gerçekleşir (Eliade, 1992: 20).

4.9.3 Asya- Ortadoğu Mitolojisi Zerdüştlük

Zerdüştlük inancı doğuda Uygurlardan, Asurlulara, Kırgızlara, Şaman inancı bu uygarlıkların var olduğu dönemde önemlidir. Zerdüştlüğün köklerinde iyi tanrı olan Ahura Mazda ile kötücül rakibi Ahriman arasında geçen mücadele yatar. Orta Asya’da M. S 7. Yüzyılda etkisini gösteren ve altın çağını yaşayan din inancının günümüzde İran, Hindistan ve Parsiler arasında müritleri vardır. Zerdüş inancı, Ahura Mazda’yı tek tanrı olarak kabul ederler. “Zurvan”, zamanın yaratılışından önce var olduğuna inanılan ilk boşlukta yaşamıştır. Bir erkek çocuğunun özlemini çekmektedir fakat yaratma gücünden de kuşkuludur. Bu sebeple iki erkek evlat döller, iyimser yönünden doğan çocuğa “Bilge Efendi” Ahtıra Mazda ve kararsızlık özelliğinden doğan çocuğa ise “Ahmiran” adını verir. Çocuklar daha dünyaya gelmeden önce Zurvan daha ilk doğan çocuğun dünyaya hâkim olup, dünyayı yöneteceğini bildirir. Ahriman babasının söylediklerini iştir ve ilk olarak dünyaya gelecek Bilge Efendi’yi zora sokarak kendi önce doğar. Ahriman hemen Zurvan’a dünyaya ilk gelenin kendisi olduğunu ve Ahura Mazda olacağını söyler. Tanrı niyetini anlar. Ahura Mazda olacak olan beyazca tenli, tebessümü ve gülümsemesi tatlı birinin olacağını, Ahriman ise koyuca tenli ve gülümsemesi kötüdür. Ahura Mazda dünyaya geldikten sonra dünyanın şeklini düzenlemek için koyulmuştur. Güneşi, ayı, yıldızları kontrol eden ve dünyada iyi olan ne varsa onu temsil eden şeyleri yapar. Aynı süreçte onunla birlikte altı da ölümlü yaratmıştır. Bunlar içinde yarattıklarını yönetimini sağlayacak olan Vohu Manalı “iyi ruhlu zihin” de (şaman) vardır. Ahriman, kötü ruhlu şeytanlarını sürekli Ahura Mazda’ya saldırmaları için gönderir (Wilkinson, 2010: 168).

Şaman inancına göre, Deruni ekstaz (astral seyahat) halinde olduğunda ruhunun göklere kadar çıkıp yine cehenneme kadar indiğine inanılır. Urenha'ların inanışlarına göre ise kamların uluhiyeti İlahidir, onlara bu uluhiyet göklerden verilmiştir. Bu uluhiyet şamanın başı üzerinde bir bulut olarak gelir; gökkuşağı biçimine girerek önce başını, sonra bedenini doldurur (İnan, 1986: 79). Şaman inancında ermiş olanlar “davul” kullanır. Bu davulun yanında bir de kötücül ruhları kovmak için “tahta kılıç” taşır. Güçlü olmayan, güce erişmemiş olan kadın Şamanlar ise davul yerine sadece asa kullanır. Seyahatlerde davulu ise at yerine kullanır. Sağ elindeki asa erkekliği, sol elindeki asa ise kadınlığı temsil eder (Hoppal, 2012: 254). Şaman her daim inanışa göre kötü ruhları kovmakla mükelleftir. Şaman astral yolculuğa çıktığında cemaat arasında ancak araçtan ibaret olarak tanımlanır. Şaman ekstaz durumundan ayrıldıktan sonra söylediklerini kabul etmez ve hiçbir şey söylemediğini savunur. Bazı kamlar ya da gözler veya bakışlar oymağın nasihat vericisi görev sorumluluğunu da üstlenmiştir. Göklere ve yerin altına inip döndüğünde ise insanlara, hayvanlara kötülük yapanları “cehennem” de kötü ruhların yaşadıklarını anlatır (İnan, 1986: 80-81). Geniş bilgi için bakınız (İnan, 1986: 94-95-96).

Şaman inancında sayılarda önemlidir. Bu sayılar şaman ağacına törenlerde açılan çentiklerde kendini gösterir. Törensel ağacın yani ‘Kozmik Ağaç’la bütünleşmesini Orta ve Kuzey Asya Şaman inancında daha şeffaf olduğunu belirtir. Tatar şaman inancında böylesi bir ağaca tırmanışı, gökyüzüne çıkışı imgelemektedir. Aynı zamanda temsil edilen ağacın üzerine 7 ya da 9 çentik (işaretleme) yapılır. Şaman bu çentiklere basarak gökyüzüne tırmanırken, hareketlerinde- davranışlarında tutarlı olmak üzere, gökyüzüne çıktığını ilân ettiğini duyurur. Ayine katılanlar, yükseldiği göklerin katlarının her bir alem katında gördüklerinin tümünü anlatmaktadır. Altıncı kat göklerde aya, yedinci kat göklerde güneşe saygısını sunmaktadır. Yine aynı biçimde dokuzuncu kat göklerde ise Bay Ülgen’in “Yüce” olan bir varlığın karşında vecd haline geçerek yere kapanır ve varlığa kurban edilen atın ruhunu sunmaktadır. Şaman inancındaki Şaman ağacı, evren alemlerinin tam ortasında yükselen ve zirvesinde Yüce olan Tanrının ya da güneş şekline dönüşen tanrının olduğu Dünya Ağacının bir görüntü yansımasından ibarettir. Şaman ağacını temsil eden imgeleme 7 ya da 9 sayı çentiği ile Kozmik olan ağacın 7 ya da 9 dalı, 7 ya da 9

gök katını temsil eden imgedir, semboldür. Şaman aynı biçimde mistik ruhlar ya da yan bağlantılar aracılığıyla kendisini Dünya Ağacı aynı eylemde dayanışma içinde hissetmektedir. Kabul törenlerine yönelik düşlerinde, geleceğin şamanı onun için Kozmik Ağaca yaklaşır ve en önemlisi Tanrının bizatihi elinden, bu kozmik ağacın üç dalını almakta olup bu dallar şamanın kullandığı davulunun derisini gerdirdiği çemberler olacaklardır (Eliade, 1992: 26).

Şaman inancında Roma mitolojisinde yer alan kökler şamanlıkta da yer bulur. Trakyalı Orpheus gibi şaman inancında sevdiği için cehennem giden ve orada ruhunu arayan mit kökleri vardır. Aynı biçimde Asya kökenli Hint mitlerinde de sevgilisinin ruhunu cehennemden kurtarmaya çalışan mit kökleri vardır (Eliade, 1992: 198). Aynı süreçlerde Şaman inancının vecd halleri, mitolojinin tarihi mitlerinde bize “Hint, Uzakdoğu, Akdeniz” uygarlığının dünyasında yine “Hıristiyanlık” inancında ışığa yönelik deneylerini kartezyen bir boyut içinde integral matlub ile matrisin dağılım yüzdesinde “ışığa” yönlendirdikleri ifade edilebilir (Eliade, 1992: 200).

4.9.4 Hint Mitolojisi

Hindistan’ın ulusal efsanesi Upaniṣhadlar yanı başında otur anlamına gelir. Upaniṣhadlar, toplumsal katman içinde alt sınıfların Brahma’ya yakınlaşmasıdır. Pracapati, mitsel anlamda “yıl” demektir. Yıl onun içinde tamamlanır. Zaman ise besindir. Brahma barınaktır. Besin olan zaman her canlıyı Mahatma içinde pişirir (Upaniṣhadlar, 2008: 334 v. 15). Garhapatya için, bir başı iki kanadı olan kuşa benzetilir. Gövdesi ve bir de kuyruğu vardır. Puruṣa’yı tanıyanlar için kurban verme yeri, Pracapati için ilk kurban yeri ise yeryüzüdür. İkinci kurban yeri ise havadır. Üçüncü kurban yeri ise gökyüzüdür (Upaniṣhadlar, 2008: 339 v. 32).

Brahma: Pracapati’de Nuh Tufanına benzer tufan yaşanır efsanede ama tek farkı vardır. Nuh Tufanı’nda dünyayı su basar: Brahma ise dünyayı bir yağ kabıyla ateşe verir, yeryüzünü kavurur. Yeryüzünde canlı bırakmaz. Brahma’ya merhamet etmesi için yalvaran Pracapati, son yıkımdan vazgeçmesi için yalvarır (Upaniṣhadlar iii, 2008: 79 v. 1,2).

Brahma öfkesinden çıkan ateşi bastırırken gövdesinin bütün deliklerinden esmer bir kadın belirir. Kadını “değerce” en aşağı yaptı (Upaniṣhadlar iv, 2008: 82 v.

1-3). Beşinci Adhyaya bölümünde zenginlik ve güç anlatılır. Baba Pracapati'ye gittiklerinde “Efendimiz hangimiz üstünüz” sorusunu sorarlar. Ruh için bedenden “ayrıldığında” iş görmüyor ise, içlerinde en üstün o olduğunu söyler (Upaniṣhadlar i, 2008: 135 v. 1-8,). Ölümsüz Ataman için Brahma tanımı kullanılırken, Pracapati bir kap su ister dünya zenginliği isteyenlerden. Hepsisi suya bakarak kendi özünü görür suyun yansımasında. Kimisi mücevher, kimisi iyi giyim (Upaniṣhadlar viii, 2008: 173 v. 1-5).

Üçüncü Adhyaya'da Puruṣa anlatılır. Puruṣa ise karanlığa hükmeden onun ötesinde güneşin rengindedir. Puruṣa hem ölümsüzdür hem ışıktır. Zaman ölçüsü ışık gibidir. Aynı zamanda her canlının kalbinde barınan parmak büyüklüğündedir ve kalp, zihin ile hafızayı (düşünceyi) tasarımılayan güçtür. Puruṣa olmuş olandan, büyüyen her şeydir. Bütün duyulardan yana özgürdür. Onun gözü ve kulakları her yerededir. Her şeyin koruyucu olarak tanımlanır (Upaniṣhadlar, 2008: 280 v. 8-17).

4.10 Dr. Caligari'nin Dolabı

Film metinleri anlatısında sinema, hareketli görüntünün ortaya çıkış tarihinden bu yana yapılmış filmler, genel olarak yapıldıkları dönem öncesi tarihi, siyasal, ekonomik, sosyolojik bağlamda ilintilidir. Üretilmiş ve dağıtımına girmiş filmlerin sinema izleyicisine anlatmak istediği anlatılar- sorunlar vardır. Bu anlatılarını açık biçimde yapan propaganda filmler olduğu kadar; imgeler aracılığıyla izleyiciye dolayım ile ideolojik gönderiler üreten filmler de vardır. Filmler, yapıldıkları döneminin içinde bulunduğu politik sorunları, savaşları, kültürel sorunları, modernizemin getirisi olan bireyin psikolojik sorunlarını içinde yaşadığı toplumsal ve ekonomik sorunları imge ve ideolojik tasarımların süjelerini taşırlar. Filmler, yapıldıkları dönemin dünyasına göndermede bulunurken; geçmiş tarihi dönemlerde yaşanan mitlere de gönderi yapar. Bir film, çözümlemesinde kritik edilirken tek bir bilim dalı boyutundan bakılmayacak kadar geniş kültürel olarak da bilimin alt disiplin alanlarını içeren İskenderiye kütüphanesi gibi Kartezyen açılımla bakılması gereken kritik etmedir.

4.10.1 Dr. Caligari'nin dolabının film ekibi:

Filmin Orijinal Adı: Das Cabinet des Dr. Caligari

Film Şirketi: Decla

Yapım Yılı: 1920

Yapımcı: Erich Pommer ve Rudolf Meinert

Senaryo: Carl Mayer ve Hans Janowitz

Yönetmen: Robert Wiene

Oyuncular: Werner Krauss (Caligari), Conrad Veidt (Cesare), Friedrich Feher (Francis), Lil Dagover (Jena), Hans Twardowski

Photography (Fotoğraf): Willy Hameister

Optik Efektler: Ernst Kunstmann

Sanat Yönetmeni: Hermann Warm, Walter Reimann ve Walter Röhrig

Kostümleri: Walter Reimann

4.10.2 Filmin kısa anlatısı

Film, ana anlatısını oluşturan baş kahraman karakter Francis'in anlattığı hikayeye başlar. Filmin anlatısında tarih ve zaman Thessus'un Minotau labirenti gibi başlangıç son, son başlangıç içindedir. Francis, Yaşlı bir arkadaşına "hayaletler" ilgili bir konu anlatırken, o esnada Jane adında dikkati dağıtan bir kadın belirir ve Jane ile yaşadıkları hikayeleri paylaşır. Kendisi, Jane ile evli olmak için iyi huylu rekabet arkadaşı Alan'dır. Arkadaşlar, Alman dağ köyü olan Holstenwall'da bir panayır (karnaval) ziyareti yaparlar. Panayırda, Dr. Caligari ile karşılaşırlar. Doktorun bir kabininde uyuduğu Cesare (Conrad Veidt) adlı hipnoz edilmiş bir adamla karşılaşırlar. Caligari, Cesare'nin sürekli uyuyan adamın geleceğe dair herhangi bir sorunun cevabını bildiğini savunur. Alan, Cesare'ye ne kadar uzun süre yaşayacağını sorduğunda, Cesare, Alan'ın yarın doğmadan önce "Şafakta" diyerek öleceğini söyler. Cesare'nin kehaneti gerçekleşir. Alan'ın şiddetli ölümü, Holstenwall'daki bir dizi gizemli cinayetin de en sonuncusudur. Francis, nişanlısı Jane ile birlikte Caligari ve Cesare'i araştırmaya başlar.

Caligari'nin Cesare'ye, Jane'i öldürmesi emri vermesiyle sonuçlanır. Cesare neredeyse bunu yapıyordur. Francis'e, Cesare ve efendisi Caligari'nin yakınlardaki cinayetlere bağlantısını gösterir. Cesare, Jane'yi hançerlemeye kalkıştığında Jane'in sonsuz güzelliğinden etkilenir ve bu nedenle onu öldürmeyi ret eder. Öldürmek yerine onu kasaba halkının peşinden koşarak izlediği evinin dışına taşımak ister. Jane'yi, Cesare'nin kaçırdığını fark eden ev halkı ve kasabalılar Cesare'nin peşine düşerler. Cesare, Jane'i serbest bırakır, düşer ve ölür.

Bu arada Francis, Caligari isminde bir hasta olup olmadığını, sadece Caligari'nin hastanede ne olduğunu keşfetmek için Francis, hastane gider ve görevlilerle konuşur. “Dr.” olarak bilinen adamı öğrenir, adı Caligari'dir. 1093'te İtalyan köylerini ziyaret eden ve benzer şekilde insanları öldürmek için kendi kontrolü altında efsanevi keşiş hikayesine takıntılıdır. Caligari, böyle bir durumun gerçekte ortaya çıkıp çıkamayacağını görmek için harekete geçti, kendini “Caligari olmalıyım!” diyerek ilan eder. Francis ve diğer doktorlar, Caligari'nin sevgili kölesi Cesare'nin öldüğü söylendiğinde, Caligari'nin deliliği ortaya çıkar. Caligari'nin ofisinde yetkililer ve Francis araştırma yapar. Kütüphanesinde 1726 tarihli tez çalışmasına ulaşırlar. 1783 tarihinde İtalya'nın köylerinde dolaştığı tarih verilir. Caligari'ye deli gömleği giydirilerek gözetim hapsi cezasına çarptırılır. Anlatı, tekrar Francis'in bahçede hikayesini bitirir. Yaşlı adam filmin sonunda, Francis'in geri dönüşünün aslında onun fantezisi gibidir. O, Jane ve Cesare'nin hepsi gerçekten akıl hastanesine sığınma mahkumudur. Mitoloji, tarih, politika, ekonomik, psikolojik etmenli disiplin dalları bu rüya gibi filmin anlaşılmasında anahtardır.

4.10.3 Çözümlemede yol gösterici ilkeler:

Film de Francis'in araştırması sonucunda Caligari'nin tez çalışmasının yapıldığı tarih önemlidir. (58:40) dak. Tez çalışmasının bitiş tarihinde “Jahre 1726” yazar. Bir sonraki karede (59:23) dak. Çalışmanın “1703 yılında Dr. Caligari Kabinesinde Caligari adlı bir mistikçi, İtalya'nın kuzeyindeki küçük kasabalarını Cesare adında bir ad-bilimci ile birlikte gezdi,” yazar. Bu tez çalışması Giambattista Vico'nun 1703 yılında yazamaya başladığı ve 1726 tarihinde ilk defa yayımlandığı eseri “Yeni Bilim”dir. Vico, eserinde dünyada

insanlığın Nuh Tufanı ile yok olup, bu süreçte ilk olarak hayvan ve bitki türünün yaşam bulduğunu belirtir. Dünya Tarihini üç çağ kartezyen bağintısı içinde kaleme almıştır. Çağ'lar üç kısımda şöyle açıklanır: Tanrılar Çağı-Karanlık Çağ ve İnsanlık Çağı'dır. Son üç bölümü yönetmen ve senaristlerin kurguladığı bölümdür. Film, Homeros'un İlyada eserinde süren Troya Savaşı gibi on katlı düğün pastası gibi kurgulanmıştır. En alt bölümde din, ikinci katta tarih, üçüncü katta mitoloji, dördüncü katta sanat, beşinci katta tragedyalar, altıncı katta felsefe, yedinci katta Alman Aydınlanma felsefesi ve Alman edebiyatı, dokuzuncu katta Alman kültürü, onuncu katta savaş vardır.

Dr. Caligari'in Dolabı'nın temel ana teması, Tanrılar dönemi, Ortaçağ dönemi, İnsanlık (Rönesans) dönemi, Sanayi devrimi dönemi, Aydınlanma dönemi ve Birinci Dünya Savaşı ve sonrasıdır. Filmde bölümlere göre Francis, Caligari, Cesare ve Jane dönemlerin trajedisi içinde yaşayan kimliklere büründürülür. Tanrılar çağı panayır alanında sessizlik döneminde yaşanır. Troya Savaşları, Samnit Savaşları ve Kartaca Savaşları İsa'nın doğumunu temsil eden ve kahramanlar çağı Miladi 0 (sıfır) tarihiyle ile başlatılır. Filmde Herodot'un Tarih eserinin ana kurgusu olduğu gibi tarih ve yer açık olarak belirtilmez. Yer ve tarih imleçleri imgeler yoluyla verilmiştir. Film kadrajının dairesel açılımı döngünün devam ettiğini belirtir ve döngü sistemini "Her şeyi doğuran mevsimleri değişimleri belirleyen güneş: Denetçisi bekçisi dönemlerin" (Herakleitos, 2003: 54-42).

Filmde her şey dönüşüm halinde verilmiştir. Reenkarnasyon gibi, iyiler iyiden doğar, kötüler kötülerden doğar felsefesi vardır. Karakterler tekillik içinde çoğul karakterler olarak kurgulanmıştır. Filmde ana karakterler, Caligari, Cesare, Francis ve Jane dönüşümler halinde tarihsel denklemde Reenkarnasyon'a uğrayarak dönüşümlere uğrar. Roma mitolojisi dışında Asya, Peru (Güney Amerika) ve Afrika mitolojileri kullanılmıştır. Filmin 6 bölüme ayrılış sürecinde Platon'un Sofist eserinin iki bölüme böldüğü iki tür Sofist özelliğinde ticari çıkarıcı Sofist Caligari ve erdemli Sofist ise Francis karakterini oluşturmaktadır. Sofistin birinci yönü kendi çıkarı adına avcıdır, ikinci yönü ise bilgi ticareti yapan tüccardır. Üçüncü yönü ikinci el ürün satan perakendecidir. Dördüncü yönü ürettiği bilgileri satış yapandır. Beşinci yönü ise kavgada ile yarışma sanatında maharetli oluşudur. Altıncı yönü ise ikircikli olan ruhu

bilgiye ulaşmasında engel arıtmada düşüncelerden arındırıcı olarak tanımlamıştır (Platon, 2015: 61-231E).

Caligari'nin dönüşümleri Ticari Sofist üzerine kurgulanmıştır. Filmde, Platon'un eserleri üç bölüme ayrılır. Gençlik, orta ve yaşlılık dönemleri film akışı sürecinde her iki bölümde bir dönemi işlenmiştir. Aynı zamanda Platon'un eserleri filmin akış ve düzenleniş sürecine göre de kurgulanmıştır. Filmde, Antik Yunan tragedyasında Sophokles, Arisfohanes ve Euripides'in tragedyaları akış sürecine göre düzenlenmiştir. Dante'nin İlahi Komedyası eserinin Cehennem modeli Tartaros formuna göre filmin akış sürecine göre merdiven olarak kurgulanmıştır. Alman edebiyatı ve Aydınlanması sürecinde Alman edebiyatına yön vermiş eserlerin karakterlerine yer verilmiştir. Roma İmparatorluğu bağlamında, Tacitus'un Germania eserinde tarihe not düştüğü Almanların kökenleri, inançları imge ideolojisiyle sunulmuştur. Tacitus'un Tarih eserinde kaybolmuştur. Romulus'a atfedilen Janus'un kapılarını açan M. Ö 63 tarihinde doğan İmparator August ile Augustus'un soyu olan Sezar Tiberus, Gaius (Caligula), Neron ve Gaius Caligula'nın dayısı sezar Claudius'un döneminin olayları da işlenmiştir. M. Ö 63 tarihinde Augustus'un doğumuyla başlayan ve açılan Janus'un kapıları Neron'un ölüm tarihi M. S 68 tarihleri arasında yer alan 100 yıllık tarih işlenmiştir. Filmde sadece Neron'un tahta çıkışı olan M. S 54 tarihidir. Annesi Julia Agrippina ise M. S 59 tarihidir. Neron'un Roma'yı yaktığı yıl M. S 64 tarihidir. Neron'un ölümü M. S 68'dir. Filmde Neron'un ölümünden önce Roma'yı yakmadan önceki hayatı anlatılmıştır. Son 5 yılı filmin son sahnesindeki Caesare'de kalmıştır.

Hostenwall Kasabasının görüntüsü profan yıllarıdır ve tarihiyle büyüler. Nuh Tufanı yaşanmış bitmiştir. Dinsel mitoloji insanın yaratılış süreciyle başlangıç gösterir. Başlangıçta yer alan Tanrıların babası kabul edilen Zeus kartal olarak imgelenmiştir. Nuh Tufanında kartal figürü İbrani mitlerinde Nuh'un Gemisi'ne gizlice binen kuzgunun dişi bir kartalın kanatları altında gizlenmesi olarak başlangıç gösterir (Graves, 2009: 167). Hint Mitolojisinde dünyanın döngüsü Roma'nın çağlara böldüğü döngü gibidir. Hint mitolojisinde Nuh'u karşılayan Manu'dur. M. Ö 3000'lerde Ur Kenti'nin kralı olan ölümsüz olmayı arzulayan Gılgamış'ın Destanı'nda kartal önemli semboldür. Babil krallarından birinin torunu ile onun rakibi olan Gılgamış, doğduğunda, kral onu yok etmek istenmiş,

Gılgamış'ı bir kartal kaçırarak onu bir bahçivana emanet eder, on kralın sonuncu Gılgamış İbrahim ile aynı çağda yaşamıştır (Bottero, 2013: 55-56). M. Ö 2500'lerde yapıldığı kabul edilen Mısır uygarlığı ise Büyük Sfenks'in alnının ortasında güneşte ışıldayacak bir altın disk yerleştirdi. Deniz kenarından yükselen küçük bir kayalık yapıdır. Üzerinde Boğa figürü, Aslan figürü, Kartal ile İnsan figürü dört elementi temsil eder (Livraga, 1999: 37). M. Ö 2000'lerde Anadolu'da Urfa'da yaşayan Paganlar içinde kartal kültü önemlidir. Dönemin Araplarda olduğu gibi "kartal" tanrı panteonun içinde yer alır (Gündüz, 2005:112).

Hint Mitolojisinde, M. Ö 2250- 2120'de Guti'lerin döneminde Lağaş'ta inanç adamı olan Kral Gudea'nın bardağında, kartal pençeleri üstünde ayakta duran ve aslanın ön pençelerine sahip olan kanatlı bir kuş benzeri her an savaşmaya hazır olan bir çift canavar görülür (Zimmer, 2004: 86). Hemen hemen bütün mitolojilerde kartal figürü önemlidir. Kutsallığı temsil eder. Romalılar için kartal figürü gelecekte haber veren bir tür tanrısallığa erişmiş Zeus'un kuşlarıdır aynı zamanda (Vico, 2007: 66). Aynı zamanda Zeus ilk gürlediğinde devleri bir kaya zincirlemiştir. Holstenwall görüntüsündeki kayalara zincirlenmiş devlerin ciğerleri yenilen "Tityus ve Prometheus"tu da imgeler Holstenwall görüntüsü. Holstenwall Kasabası adını aynı Avrupa ve Alman tarihinden alır. Birincisi Ortaçağ'da başlayan Almanların devlet kurmaları sonrası oluşan Germen kavimler arasındaki anlaşmazlıkların doğurduğu Holstein-Schleswig olaylarıdır. İkincisi ise Bismarck iktidarı dönemi yaşanan Üç Yıl Savaşı adıyla bilinen diğer adıyla Holstein-Schleswig anlaşmazlık savaşlarıdır. Nuh Tufanı sonrası ortalığın aydınlanması ile Zeus'un kuşları kartallar uçuşlarıyla gelecekte haber veren bir tanrısallığa bürünmüşlerdir. Kelt mitolojisinde periler söylencesinde fakir olanları periler temsil eder ve onların kurtarıcı rolü üstlenen kartallar yıkanarak gençleşir (Yeats, 2000: 123).

Çingene mitolojisinde de Velubai insan yaratmayı başardıktan sonra kartal Ruma Juma Gorole'nin yıkımıyla tahrip edilir, en sonunda üçüncü kerede başarılı olur (Berger, 2000: 47). Yaşlı Plinius'a göre kartal, Zeus'un şimşeklerinin etki etmediği coğrafyayı imgeler. Yıldırımlar, toprakta büyüyen nebatat içinde sadece "defne fidanı" üzerine düşmediği gibi...kuşlar arasında kartallara yıldırım çarpmadığını belirtir. Kartalları yıldırımla benzerlik gösteren

silahlar için sembol olarak kullanıldığını belirtmiştir (Secundus Plinius ivi, 2017: 205).

Filmin başlangıcında Francis'in parmağındaki yüzük tarihte üç yüzük sahibi kimliği imgeler. Bunlar sırasıyla, Süleyman Peygamber, Almanların kurtarıcısı Siegfried'in, Cüce Alberich'ten aldığı lanetli yüzük. Tacitus'un German Kökleri eserinde belirttiği bir savaşta yenik çıktıklarında Germanlerin parmaklarına taktıkları demir yüzüğü de imgeler. Yüzük sembolü Germanler için "onursuzluk" işareti olarak kabul edilir. İçlerinden biri düşmanı öldürünceye kadar bu yüzüğü takar. Platon'un Alkibiades eserinde Sokrates ile Alkibiades'in yüzük metaforunun üçlemesinde belirttiği gibi yüzük parmaktan başka bir uzuv bölgesine takılamaz. Filmde görünüm imgesi olarak Roma Tanrıları kullanılmıştır. Herodot Tarih yapıtında büyük olarak kabul edilen tanrıların "on iki" adı vardır. Tarihte ilk kez Mısırlılar'ın kullandıklarını, daha sonra ise Yunanlılar'ın on iki tanrıyı Mısır'dan aldıklarını belirtir. Mısır uygarlığında ilk hüküm süren kralın ise Menes olduğunu ifade eder (Herodot, 2012: 119). Mısır'ın ilk Firavunu kabul edilen Menes M. Ö 3100 tarihinde başladı (Livraga, 1980: 15). Tarihsel denklemde Kral Horus'un Mitolojide yer alan Hanedanlığı sonrası M. Ö IX bin ile VII. binyılları arasında kalan arkaik dönemde Doğu Akdeniz'in sularının yükseltisiyle suların Kızıl Deniz'i oluşturması ile "Mısır İmparatorluğu'na 'modern' bicini verdiği kabul edilen "Menes" veya "Narmer Hanedanı" ortaya çıktığı kabul görür (Livraga, 1980: 39).

Kartal kült figürü Mısır uygarlığı için kuşu imgeler. Filmin tarihsel sanat ve tarih kronolojisi ise 1764 tarihinde yayımladığı eseri ile Johann Joachim Winckelmann'ın Antikçağ Sanat Tarihi adlı eserine göre düzenlenmiştir. Arkeolog olan Winckelmann aynı zamanda ilk kronolojik tarihçiler arasındadır. Eserinde, birinci sırada Mısır, Fenike (Suriye) ve Pers sanatının tarihsel kozmolojisi ilk kronolojik tarih sanatıdır. İkinci sırada Ertürksler ile Komşu Sanatını, üçüncü sırada Grek Sanatını ve dördüncü sırada Roma sanatını kronolojik olarak dizgelenmiştir. Filmin kronolojik tarihsel dizgesi ise Vico'nun Yeni Bilim eserinde belirlediği tarihsel grafiğe göre düzenlenmiştir. Homeros'un İlyada ve Odysseia eserinin tarihsel başlangıcı Haçlı seferleri tarihi ile başlatılır. Köylü Savaşları ile İlyada bitirilir. Odysseia ise Francis'in ve Caligari'nin Almanya veya Avrupa topraklarına dönüşü ile başlar ve son

sahnede kapatılır. Kasabanın adı Holstenwall ise sözcüklere parçalandığında İngilizce ve Almanca Hols (bayram) demektir. Ten hem İngilizce hem Almanca 10 (on) demektir. Wall ise hem Almanca hem İngilizce duvar demektir. Yine Holstenwall kelimesini Holstein olarak ele aldığımızda siyah- alacalı tür olan inek ya da sığır demektir. Diğer yandan Holstein Savaşları da bu bağlamda önemlidir. Schleswig-Holstein problemini bilen sadece üç kişi olduğunu ve tüm Avrupa’da, bunu bilenlerin ise “Prens Albert, yaşlı bir Danimarkalı ve ben,” demiştir. Fakat “kraliçenin kocası, ne yazık ki, daha geçenlerde öldü, yaşlı Danimarkalı bir deliler evinde, bense işin iç yüzünü tamamıyla unuttum,” demiştir (Tokatlı, 2009: 502).

Otto von Bismarck’ın kaleme aldığı 3 ciltten oluşan Düşünceler ve Hatıralar eserinde bu bilgiye kendisi yer vermemiştir. Ayrıca kaleme aldığı Düşünceler ve Hatıralar eserinde I. Wilhelm’in göreve getirdiği ve Şansölye unvanı ile onurlandırdığı 1862 ile görevden azlettiği zorlukları ve yaşadığı diplomasi krizlerini konu edinmiştir. Filmde Caligari’nin kapatıldığı bölüm bütünüyle Bismarck dönemini ve Kayzer I. Wilhelm dönemini anlatır. Filmin sonunda Francis Prens Albert, Yaşlı adam, Danimarka’da deliler evine gönderilen adı bilinmeyen kişi ve Caligari ise Bismarck’ın yeni versiyonu olarak Weimar Cumhuriyet yönetiminin kuklası olarak imgelenmiştir. Filmin genel anlamda özelliği tarihsel denklem içinde M. Ö Nuh Tufanı sonrası yani profan yıllardan başlatılır ve 1920’ye kadar devam eder. Tarihlerle ise katmanlar içinde yer verilmiştir. On katlı bir piramidin yapılış düzenine göre tarih dizgesi oturtulmuştur. M. Ö yazılmış tragedya ile M. S tarihsel bağlantı imgeleriyle ve edebi eserler ile kurgulanmıştır.

4.10.4 Filme giriş:

Filmin açılış karesinde (03:00) dak. Havva ile Âdem yaratılmış yasak elmayı yemişlerdir. Cennetten dünyaya sürgün edilmişlerdir. Önce çiftçi olan Kain doğar. Arkasından çoban olan Habil doğar. Havva rüyasında bir düş görür ve Kain’in, Habil’in yalvarışlarını umursamadan kanını içmiştir. Bu düşü Adem’e anlatır Havva. Âdem, “oğullarımızı ayırmalıyız” der. İki kardeş ayrı yerlerde evlerde büyürler (Graves, 2009: 130). Filmin imge ve ideolojik bağlantısı bu noktada başlar. Vico’nun Yeni Bilim eserine göre ise Evrensel tarihi başlattığı

tarih olan Nuh Tufanı yaşanacaktır. İdeolojik bağlamda ilk sahnede İhtiyar Âdem. Francis ise Habil'dir. İhtiyar konuşmaya başladığında İhtiyar Nuh, Francis Nuh'un onunla birlikte gemiye binen oğullarındandır. Homeros'un İlyada'sına göre Herakles ve ikiz kardeşi İphikles'tir. Babaları ayrı, anneleri Alkmene'dir. Herakles'in babası Zeus, İphikles'in babası ise Amphitryon'dur. Şaman mitolojisine göre Ahriman ile Bilge Bey kardeşlerdir. Yine Şaman mitolojisinde yönetici olacak olan Ahura Mazda olacak kişi Bilge Bey'dir. Bilge Bey, beyaz tenli gülümsemesi hoştur. Ahriman ise kötü gülümsemesi olan kara ve çirkindir. Mitolojiye göre beyaz elbiseli kız gemiye binen dişi kartaldır ve kanatları altında kuzgun saklanmaktadır. Holstenwall görüntüsünün ilk açılışı (04: 48) dak. Kaldeli Zerdüşter'in krallığının ve Nemrud'un dillerin karışıklığı yıllardır. Dillerin karışıklığı evlerin üst üste binmesiyle imgenlenmiştir. Holstenwall'ın panayır sahnesi ilk açılışta İbrahim'in çağrısı dönemi imgenlenmiştir. Gentil düzeninin kurulduğu dönemdir ve İbrahim gentil krallara savaş açmıştır. Babaların tanrısı olduğu dönem olan İbrahim, Yakup ve İshak dönemidir (Vico, 2007: 233).

Francis, Yaşlıya der ki: "doğduğum küçük kasaba." Panayır ve Holstenwall görüntüsünde, kadrajda bir de (04:56) dak. atlıkarınca vardır. Görüntüdeki hiçbir nesne de hareket yoktur. Tanrılar dönemi ve sessizlik yaşanmaktadır. Bu sahneler, Winckelmann'ın eserinin kronolojisine göre Mısır uygarlığının sanatını imgeler. Panayır'ın açıldığı sahne, Fenike ve Pers uygarlığının sanatını imgeler. Francis (05: 10) dak. "panayır" der. Panayır imgesi Nuh Tufanı sonrası Avrupa'nın tekrar tarih başlangıcıdır. Platon'un Alkibiades eserinde dile getirdiği yüzük metaforundan anlaşılır. Yüzük sadece parmaklarda kullanılabilir. Ve, insanın kendisiyle olan anlaşmasıdır. Platon'a göre, parmağa takılan yüzük vücudun başka bölgesinde kullanılamayacağını vurgular (Platon, 2010: 78-128-B). Francis sağ elinin işaret parmağındaki yüzük ile panayırı işaret eder ve yüzük Süleyman Peygamberin, Siegfried ve savaşta yenilgi almış utanç duyan Germen'in (Alman) işaretidir. Aynı zamanda Tiberius'un ölüm anında parmağından çıkartıp, Caligula'nın kapmak isterken Tiberius'un tekrar taktığı yüzüğünü de imgeler. Panayır merdiveninden çıkan (05: 28) dak. Caligari bu sahnede Musa Peygamber'in yazılı emirlerini taşımaktadır (Vico, 2007: 165).

Gerald Messadie'nin Davut eserinde anlattığı kral Saul'un kâhini Samuel'i imgeler. Samuel'in gözlerinin etrafı kıllı ve kara, "hayvanca" bakışları vardı. Caligari'nin giydiği kıyafet "Harmanisinin kukuletasını" (vücudun tamamını saran dış giyiş üzerinde pelerin türevinde üst giysisi) bile çıkarmadan panayır sahnesinin kapanışında ise kâhin Samuel'e dönüşür Caligari. Samuel, Saul'a "efendiye itaatsizlik" ettiğini söylediğinde üç prens ve komutanlar bağırır. Krallığı Saul'da alıp başkasına vereceğini söyler Samuel (Messadie, 2004: 25-26). Kral Saul'un egemenlik tarihini Vico dünya tarihi ile 2909 yılında başlatır (Vico, 2007: 52). Kral Saul, Davut dönemi yaşamış onun esasına sahip olan bir kraldır. Kâhin Samuel, Kral Saul ve Davut üçleme oluşturur. Caligari'nin elindeki eldivenin üç çizgisi Samuel, Saul ve Davut'u imgeler. Davut (M. Ö 1000-968) yılları arasında yaşamış ve İbraniler'in üçüncü kralıdır. Oğlu Süleyman'dan (M. Ö 931) önce Davut'un diğer oğlu Adonyas'ın (mitolojiye göre adı Adonis) kendi krallığını ilan ettikten sonra Davut'un ettiği yemin üzerine müdahalesi ile İbranilere Süleyman kral seçildi (Messadie, 2004: 360). Film bu sahneden bitişine kadar, paralel hayatlar esasına göre Davut sonrası Adonyas ile Süleyman'ın krallık mücadelesi konu edinir.

Mitolojiye göre ise ruh çağırma seansında bir kral arzusu ile ruh çağrılmada En-Dor cadısı, kral Saul'un arzusu üzerine ruh krala saygısını göstermek için ayakları üstünde doğrulabilir. Ruhu çağırın sırandan falcı olduğunda çağrılan ruh elleri üzerine baş aşağı durur (Graves, 2009: 122). Kral Saul'un özel güçleri vardır. Davut peygamber ise Tevrat'a göre, Saul'a, "Mikail'in başlık parası" adına 200 Filistinlinin sünnet derisini göndererek hayaletlerin insanlardan intikam almasını önlemek adınadır (Graves, 2009: 180-181). O dönem kral Saul ile birlik olup savaşmayanların sonları "öküz" gibi olacaktır (Graves, 2009: 220). Tarihsel bağlamda Kral Saul, Herodot'un Tarih eserinde Saulios olarak geçmiştir. M. Ö VI. Yüzyılda yaşadığı kabul edilen İskityalı filozof Anakharsis'i öldürenin Saulios olduğunu belirtmiştir (Herodot, 2012: 325). Panayır sahnesindeki merdiven aynı zamanda şaman inancında ölümü ve yükselişi imgeler. Zamanın akışını geçmişten geleceğe- gelecekten geçmişe aktaran zaman merdiveni olarak imgelenmiştir.

Francis karakteri, sağ elinin işaret parmağındaki yüzükle dinler bağlamında Süleyman peygamberi imgeler. Kahramanlık bağlamında Alman destanı

Nibelung'un kahramanı Siegfried'i imgeler. Tarihsel ve siyasal bağlamda Bismarck'ın döneminde yaşamış olan Prens Albert (Francis), Danimarkalı yaşlı (yaşlı) ve Jane karakteri Bismarck'ı da imgeler. Francis'in parmağındaki yüzük Tacitus'a göre tarihsel ve kökler bağlamında savaştan yenik çıkmış Germenlerin parmaklarına taktıkları demirden yapılmış utanç yüzüğünü imgeler. Mitolojik düzlemde ise imge olarak kullanılan, Homeros'un İlyada kahramanlarından Francis (Herakles) ve yaşlı adam (Hektor) ile konuşmaktadır: "Hayaletler var. Etrafımızda her yerdeler, beni evimden, kadın ve çocuğun kalbinden sürdüler." Francis (Herakles) bu arada, başını yukarı kaldırır. Olympos'a bakmaktadır. O esnada, "Belalı Helen" çıkar gelir. Paris, Menelas'a, Helena ile yaşadıklarını anlatır. Helen üç bin yıllık güzelliğini konuşturmuştur. Bu noktada Homer'in kahramanları olarak imgelenmesi ise izleyiciyi de yanılsama içine alan boşluk oluşturmak adınadır. Roma'ya Homer'in eserleri ancak M. Ö III. Yüzyılda gelmiştir. Burada esas olarak Platon'un Alkibiades eserindeki metafor devreye girmektedir: Kötücül insanların köle olması gerektiğini, iyicil olan insanlar ise erdemlidir. Alkibiades (Platon), Sokrates'in izinden geleceğini ve yer değiştireceğini söyler. "Ben sen, sen de ben" olacağız. Sevgilerini ise "leylek" metaforuyla açılar. Burada "leylek" Helene olarak imgelenmiştir. Mitolojide kuğu olarak da geçer. Adaletin peşinde olacağını belirten Alkibiades, yöneticisi olacağı kentin gücünden çekinir ve Sokrates'e ikisini de yenebilmelerinden korktuğunu vurgular (Platon, 2010: 95-E). Platon'un felsefesine göre Yaşlı Alkibiades, Francis ise Sokrates olmuştur.

Filmin açılış sahnesinde Altın Post ile Medea, İlyada'nın kahramanlarının mitolojisiyle başlatılır. Altın post mitolojisine göre, Kral Athamas ile Nephele'nin biri erkek biri kız ikiz çocukları vardır. Nephele ikizlerini korumak için Medea'nın çocuklarına zarar vermemesi için saklar. Hermes ise Nephele'ye yardım için "altın postlu koç" vermiştir. Koç çocukları taşırken Avrupa kıtası ile Asya kıtasını ayıran boğazda Helle adındaki kız olan ikiz düşer. Helle'nin düştüğü yer Dardanelles (Çanakkale Boğazı) koç ona verilen görev ile ikizlerden erkek olan çocuğu Phrixus'u Colchis krallığına ulaştırmak için Karadeniz'e doğru giderek sağlıklı bir şekilde İason'a indirir. Phrixus ise postu Jüpiter'e kurban olarak sunar. Aeetes'e tekrar Altın Postu verdi ve Aeetes bu postu uyku uyumayan ejderin bahçesine sakladı (Bulfinch, 2011: 156-157).

Daha geniş bilgi için Thomas Bulfinch'in, Bulfinch Mitolojisi eserine bakınız. Hesiodos İşler ve Günler eserinde İason'u Tanrıça Demeter ile sevişerek Girit'i berekete boğduğunu belirtir (Hesiodos, 2018: 42-970). İlk açılış sahnesinde Yaşlı adam, Francis sahnesi Platon felsefesiyle bağıntılı olarak Aristophanes'in Bulutlar tragedyasıyla açılır. Bu sahnede bulutu imgeleyen kadın Nephele'dir. Nephele ise Tanrıça Hera'nın hayaletidir. Athamas egemenliğini Boiotia'da kurduktan sonra Hera'nın arzusuyla Nephele'yle evlilik yapmıştır. Zeus ise Lapith Kralı İksion'una gönderdiği Hera'nın ikiz hayaletidir. Athamas ve Nephele evliliğinden ise Phrixus ile Leukon isminde iki erkek evlat ve Helle adında kız çocukları olmuştur. Athamas'tan kendini üstün gören Nephele'yi ise Athamas, Boiotia Kralı olan Kadmos'un kızı olan İno'ya âşık olur. İno'yu Laphystion Dağı'nda bulunan sarayına gizlice getirir. İno'dan ise Learkhos ve Melikertes adında iki çocuğu olur. Aştan haberdar olan Nephele ise Athamas'ı Tanrıça Hera'ya şikâyet eder. Hera Athamas'ın İno ile yaşadığı yuvasını lanetler. İno bir süre sonra Nephele'den daha fazla saygı görür. Nephele Boiotia erkeklerine Athamas'ı öldürmelerini ister, erkekler kraliçeyi dinlemezler. Zamanla İno, Nephele'nin çocuklarına karşı kıskançlık içinde olmaya başlar. İno, ülkenin bereketsizlik içinde olduğunu, ülkenin elçilerine rüşvet vererek bu durumdan kurtulmanın yolunu Phrixus'un Laphystion Dağı'nda kurban edilmesi gerektiğini yaymalarını sağlar. Phrixus yakışıklı gençti. Helle ile birlikte Hermes'in hediye ettiği koç ile Athamas, Phrixus'u kurban verecekken Herakles müdahale eder. Hera'nın öfkesi ise sadece Athamas'a İno ile birlikteliği değil Semele ile Zeus'un oğlu Dionysos'u Athamas'ın sarayında bir kız çocuğu kıyafetiyle büyütülmesidir (Graves, 2010: 294-295-296).

Tragedyada ise borçtan kurtulma olay bağıntısı ise kraliçe Nephele'nin ölümüdür ve aile onun ölümüyle sarsılır. Kral Athamas ise Thebai kralı olan Cadmus'un kızı İno'la ikinci kez evliliğini yapar. (Aristofhanes'in Bulutlar eserine göre bir borç ödendiğinde kurtuluş vardır. Borç karşılığında teminat altında tutulan Nephele ölmemiştir). Kral Athamas, Nephele'yi ise İno ile aldatır. Fakat, İno ikizlere tahammül edemez ve onlara bir tuzaklar planlar (Aristophanes, 2010: 61). Tragedya olarak ikinci fraksiyon sahnesinde oynanan oyun Plautus'un İkizler oyunudur. Sicilyalı bir tüccarın ikiz oğulları vardır. İkizlerden birini çalarlar. Baba öldükten sonra büyük dedesi Sosicles'in adını

değiştirir. Sosicles Menachmus koyar adını. Sosicles büyüğünde ikiz kardeşini aramak için yolu bir gün Epidammos'a varır. Birinci sahne: Çapkınlar Sosicles'in adını Fırça koymuşlardır. Fırça koymalarının nedeni ise sofrada bulunan her şeyi silip süpürmesidir. İkiz kardeş sonunda birbirlerini bulup tanıyacaklardır (Plautus, 1965: 6-7).

Plautus'un İkizler tragedyasının alt-metninde ise Schiller'in Haydutlar eseri imgeleri de bulunmaktadır. Haydutlar'ın birinci Sahnesi: İhtiyar Moor ve oğlu Franz, kötü ruhlu olan oğlu Karl'ın yaptıklarını duydukça sararıp şaşkınlıktan kekemelik geçirmektedir. Tövbekâr Tobias'ı okumak yerine Jül Cesar'ı, Büyük İskender gibi kararmış kafirleri okumuştur "Üç kere hayasız Karl" der. Tanrının mahkeme günü suçlu olacaktır (Schiller, 1958: 6-7). Tövbe etmesine karşın cinayet işlemiştir. Aynı zamanda Caligari'nin görüldüğü ilk panayır sahnesinde İhtiyar Moor'dur. Panayır alanı ise Leipzig panayırıdır (Schiller, 1958: 8). Lanetli olan sihirli ormanlarla kuşatılmıştır Yaşlı Moor. Orman ise aydınlanmaktadır (Schiller, 1958: 13).

Francis, "arkadaşım Alan" der. Alan bu sahnede Atlas'ın kızı Maia'nın Kyllene Dağı'nda dünyaya getirdiği Hermes'tir. İkinci fraksiyonda Apollon ve odadan çıkarken Artemis'e dönüşür. Truva Savaşı başlamış ve bitmiştir. Ulyesses'in ve Anakarsis'in gezdiği yerleri okumaktadır. Odasında bulunan karanlık bölgedeki sandalyenin alt 3 ayağı ve sandalyenin üst bölgesinin imge anlamları insanlığın üzerine kurdukları hukuksal kanun koyucular olan önce ilk kanun koyucu soylara bağlı olan kanun koyucu "Minos"u imgeler. İkinci basamak "Atina'da Theseus'un kanunlarını, üçüncü basamak Sparta Kralı "Lycurgus"un kanunlarını ve oturma alanı ise Roma'da "Romulus"un koyduğu kanunları imgeler (Vico, 2007: 215). Sandalyenin sırtı 5'li bölümü "bolué"yi imgelemiştir. Atina kent devletinde gizli meclis toplantılarının düzenlendiği 500'ler meclisidir. Karanlıkta bırakılmış ve 5 basamaklıdır. Karanlık bölgedeki sandalye yanında okuduğu kahramanlar ve kanunlar hakkında görüş belirtme alanıdır. Işığın olduğu alanda duran sandalye ise "agora" halk meclisidir (Vico, 2007: 66). Halk meclisinde ise kanunlar sözel olarak aktarılırdı. Alan, söylenen şeylere kulak verir gibi yapar. Alan'nın pencere önündeki beden imgesi Hermes'i imgeler, yıldız zenginliği ve ticareti imgeler. Alan odadan çıkarken Artemis'tir. Bu sahnede Euripides'in Bakkhalar tragedyası mitolojinin altına

yerleştirilmiştir. Euripides'in Bakkhalar'ın Dionysos dinin İncil'i olarak kabul edilmiştir (Euripides, 2016: 1x). Odadan çıkarken "Zeus'un oğlu, Dionysos Thebai" topraklarına yolculuğa karar vermiştir (Euripides, 2016: 3).

Bakkhalar'ın ana konusu Thebai kralı olan Pentheus'un, kuzeni olan Dionysos'un tanrısallığını kabul etmeyişi ve Dionysos kültüne karşı çıkması sebebiyle, Dionysos'un yönünden ne yaptığını bilmeyen, tanrının etkisiyle kendini kaybetmiş mainad haline gelmiş olan kral Kadmos kızları Pentheus'un annesi ve Agaue, teyzelerinin Bakkhalar tarafından öldürülmesidir. Kâhin Teiresias, Pentheus'a kibire kapılmamasını söyler. Dionysos'a bağlanmasını söyler. İnsan ne kadar akıllı ya da güçlü olursa olsun maniad (hasta) akıllara uymaması gerektiğini belirtir. Kadınları Afrodite'ye yönlendirenin Dionysos olmadığını, bunun kadınların doğalarında olduğunu söyler. Kadmos, Kâhin Teiresias'ın iyilik öğütleri verdiğini söyler. Böylece Semele tanrı annesi kabul edilecektir. Soylarına ve Kadmos'a şöhret getirecektir. Pentheus ise kabul etmez ve ellerini üzerinden çekmesini söyler Pentheus'a (Euripides, 2016: 16-17-18). Daha fazla bilgi için bakınız Euripides Bakkhalar.

Odası ise Parnassus Dağı'nı simgelemiştir. Odasına düşen yıldız şaman inancına göre kehanetleri temsil eder. Bu kehanet insancıl duyguları getirecek olan Orpheus'un Jason'un (İason) "Altın Yapağı"nın ışığı yerde yıldız olarak belirir (Vico, 2007: 71). Bu altın yapağı yıldız ile imgelenirken ticareti ve denizciliğin başladığı tarihi simgeler. Pencereye yaklaştığında izlediği şey şaman inancında, şaman uluhiyet biçimine dönüştüğünde gökkuşağı biçiminde gördüğü imgelenir. Apollon, tanrılar çağı için sivil ışığı ve sivil bilgiyi de temsil etmektedir. Mitolojiye göre Herakles, İason'un emrine girmeyi uygun görmüştür. İason ise Gemici Apollon adına iki öküz kurban sunar. Öküzlerden çıkan dumanlar ise göklere yükselirken Orpheus şarkıları eşliğinde şafağın ilk ışıkları birlikte Argonautlar, Lemnos'a doğru gemiyle yola çıktıklarını izler (Graves, 2010: 773).

Hostenwall'ın iç görüntüsü (07: 09) dak. Dionysos Thebai'de görüntüye girer. Siyah giyimli genç çocuk Grek halkına parşömene basılı Fenike karakterli broşür dağıtmaktadır. Thebai kurulmuştur ve Thebai'nin kurucu (Kadmos) Cadmus'tur. Kızı ise İon'dur. Fenike alfabesini Cadmus, Greklere tanıştıran kişidir. Görüntüde geçen kadınlar Dionysos'un kadınları ceylan derisiyle

giydirmiştir ve dağlara sürmektedir (Euripidus, 2016: 4-5). M. Ö 1300’lerde kendi alfabesini oluşturan Fenikeli, M. Ö 750’lerde Yunanlar Fenike alfabesini kullandı. Homer’in İlyada ve Odysseia ise son halini almıştır. Grek halkının henüz kendi yazı karakteri yoktur. Diğer uluslarla temas halinde de olmadıkları için kendi, karanlık çağlarını yaşamaktadır. Ege Denizi iki ev arasında imgelenmiştir. Aynı zamanda Yunanlılar İtalyan sahili olan Cumae’de, Etrusklerle birebir ticaret sağlama olanağı sağlayacak bir yerleşim kurarlar. Şarklaştırma süreci başlamıştır (Freeman, 1996: 659).

Kasabanın karanlık görüntüsünün devamı sahnesinde Aristofanes’in Kurbağalar eseri sahnelenir: Sahneye Dionysos kölesi olan Ksanthos birlikte girerler. Ksanthos ise bir eşeğin üzerindedir. Tarihsel bağlamda Ksanthos ise M. Ö VIII binli yıllarda Fethiye yakınında kurulmuş antik kenttir. Likya’ya başkentlik yapan kenttir. Mitolojiye göre bir nehirdir. Troya’nın kurtuluşunu anlatan mitlere göre, Girit halkını kurtarmak için Prens Skamandros’un liderliğinde koloni kurmak için ülkesinden ayrılmıştır. Göçmenler ise Frigya’ya (Phrygia) ulaştıklarında Ege Denizi’nin kıyısına kamp yaparlar. M. Ö V. Yüzyılda Çanakkale’de bulunan antik kent Hamaksitos kentine İda Dağı yakındır (Kaz Dağları). Gecenin karanlığında Apollon görünür göçmenlere. Apollon, kolonilere kehanette bulunur ve onların hayatını kurtarır. Prens Skamandros ise Apollon adına tapınak inşa ettirir. Apollon’un tapınağını ise sahnedeki abajur şeklindeki ışık imgeler. Tapınağın hemen yanına günümüzde Çanakkale’de bulunan antik Sminthion kentini inşa eder. Sahnedeki büyük siyah kare şeklindeki kaya benzeri nesne Sminthion kentini imgeler. Bebrykialıları’n saldırısını bozguna uğrattıktan sonra kendini prens kendini Ksanthos ırmağına atar. O günden sonra nehrin adı Skamandros yani Kaz Dağlarından doğan Karamenderes Nehri olarak tanımlanmıştır (Graves, 2010: 818).

Kurbağalar oyunu ikinci sahne: Dionysos karakteri olarak Herakles’in evin kapısını çalar. Dionysos’u gören Herakles öylece kalır. Ksanthos’a, Dionysos seslenerek Herakles’in çok korktuğunu söyler. Ksanthos ise bir deliyle uğraşmaktan korktuğunu söyler. Herakles (Francis) kahkahalar ile gülmeye başlamıştır. Demeter aşkına kendisini gülmekten alamamıştır. Dionysos (Alan), Herakles’e yaklaşmasını söyler. Söyleyeceği şeyler vardır. Herakles, Dionysos’un üzerine giydiği kıyafetlere güler. Binlerce deniz savaşına

katıldığını söyler Dionysos (Aristofanes, 2011: 9-10). Tarihsel anlamda ise Alan, Francis'in (Ezop- falb yazarı) evine gelir. Roma kurulmuştur. Tarih burada M. Ö 614-620'dir (07: 31) dak. Francis bu sahnede yedi bilge olarak nitelenen ahlak filozofu Ezop (Aesop) ve Herakles karakterine bürünür. Masasının başında yazacağı kitaplar açıktır (Vico, 2007: 76). Vico'ya Roma kurulmadan önce ilk olarak Herkül tarafından düzenlendiği düşünülen Olimpiyat oyunları, sonrasında ertelendiğini ve dünya yılı ile Nuh Tufanı sonrası 3223'te Isiphilus tarafından yeniden oynandığını belirtir (Vico, 2007: 52).

Caligari, panayır'da gösteri izni için belediye binasına gider. (07: 52) dak. Johann Joachim Winckelmann'ın Antikçağ Sanatı Tarihi eserinde ilk sanat tarihini Mısırlılar, Fenikeliler ve Pers sanatıyla başlatır. Antik Mısır on sekiz Etiyopya kralı tarafından yönetildiğini belirten Winckelmann'a göre Mısır sanatını üç bölüme ayrılır. Hakiki Mısır sanatı ise iki ayrı döneme ayrılır. Birinci dönem "Kambises" olduğunu belirtir. M. Ö 600 doğan ve 580- 559 yılları arasında hüküm süren I. Khamses'in oğlu ve halefi II. Kambises Ahemeniş Hanedanı üyesi ve Pers imparatorudur. Büyük Kiros'un "Kyros" oğlu ve halefidir. Kyros krallığını deviren ise Kroisos (M. Ö 595- 547) yılları arasında yaşamış Lidya kralıdır (Herodot, 2012: 30). Herodot'a göre adı Kambyses'tir. Khamses için "Kyros'tan Astyages'in" öç alma peşindedir. Astyages ise M. Ö 500 yılında yaşamış ve Medya devletinin ise son kralıdır. Hükümdarlığına ise "Kyros" Kiros son vermiştir. Medler ile Lidyalılar arasında çıkan savaş 5 yıl sürdü. Savaşın 6. Yılında Thales'in İyonyalılar'a verdiği bilgiye göre Medler ile Lidyalılar savaşırken gün ortasında gece olduğunu anlayınca savaşa son vererek barış sözleşmesi yapmışlardır (Herodot, 2012: 42-43). II. Khamses (Kambyses) tahtın veliahtlığını beklediği dönemde Babil kralı ilan edildi. M. Ö 530'da babası I. Khamses doğu seferinde öldürülmesiyle şah ilan edildi. I. Khamses'in projesi olan Orta Doğu istilasını tamamladı ve Mısır'ı işgal etti. Caligari'nin belediye binasına girdiğinde tarih M. Ö 600'ler gibidir. Belediye binasının içinin iki duvarından biri Khamses dönemi sanatını ve tarihini anlatır. İkinci duvar ise "yerli halkın" kendi heykeltıraşlık dönemini imgeler. Önce "Pers" daha sonra ise Grek hakimiyetinin olduğu dönemi imgeler.

İkinci duvardaki dönem ise “Hadrian”ın hüküm sürdüğü dönemdir (Winckelmann, 2012: 46).

Belediye sahnesinde tragedya olarak Plautus’un Amphitryon eseri sahnelenir. Plautus sonrası Amphitryon tragedyasını ise Fransız yazar Molière tarafından 1668 yılında tekrar yazılmıştır. Amphitryon tragedya oyunu köklerini ilk aldatılan erkek- koca olan Herakles’ten alır. Alman yazar Heinrich von Kleis’in de Amphitryon eseri de köklerini yine Plautus’un tragedyasından alır. Hesiodos’un Theogonia- İşler ve Günler eserinin Musalara Sesleniş bölümünün Ejderler Soyu başlıklı dizelerinde yer verir: Amphitryon Triyns Kralı olan Alkaios’un oğludur ve yanlışlıkla amcasını öldürmüştür. Yurdundan ceza olarak sürgüne gönderilir. Thaibai’ya yerleşerek kral kızı olan Alkmene ile evlenir. Evlilik sonrası Amphitryon sefere katılır. Sefere gittiği zaman Zeus onun ikizi kılığına bürünerek Alkmene’yi hamile bırakır. Alkmene birer gün arayla önce Herakles’i sonra da İphikles’i dünyaya getirir. Herakles’in gücünü anlatır Hesiodos ve “Zeus ve Amphitryon oğlu” olarak her ikisine de babası olarak söz eder (Hesiodos, 2018: 12-13 v. 315-330). Plautus’un tragedyasında, Thebaililer’in komutanı olan Amphitryon, kölesi (elçisi) Sosios’un, Zeus’un ve Hermes’in diyalogları oluşturur. Komutan Amphitryon’un askerleri Sparta’ya çıkmıştır (Plautus, 1943: 13).

Hermes, Soisos’un yukarı bakan (gökyüzüne) dalgın halinde sormak için yaklaşır. Hermes, Soisos’un korkak olduğunu anlar ve onunla eğlenir. Belediye duvarında bulunan 4 sayısı oyunda belirtilen uyuyan adamları imgeler. Soisos’un (Caligari) elini cebine atması dayak için soyunmasıdır. “Herif dört kişiyi uyuttum”, der ve beşinciye eklemesinden korkar. Hermes yedireceği yumruklar için elini kaldırır. Bir adamı dövüldüğü takdirde yüzünde hayır kalmamalıdır (Plautus, 1943: 18). Soisos, evin efendilerinin adamı olduğunu söyler. Hermes kim olduğunu sorduğunda, kendisini Thebai’de, Soisos’a Davos oğlu Sosios olduğunu “Yün aba” ile geldiğini söyler (Plautus, 1943: 23). Tarihsel bağlamda Solon halkı özgürlüğünü kurmuştur. Miletli Thales, fizik düşüncelerinin meyvesi su kabağı, belediye binasının duvarına imge olarak tarihe adını yazdırmıştır. Yedi bilgeden biri olan Pisagor dik üçgendeki hipotenüs açısı duvarda imge olarak tarihe geçer. Görüntüden geçen iki erkek ve kadın Mısırlıdır. Mısır’da giyim erkeklerde iki parçadan oluşurken, kadınlarda

tek parçadan oluşmaktadır. Duvardaki çizgiler yeken halkalarını imgeler. Mısır'da yelken halkası içten bağlanır. Duvardaki üçgenimsi yazılar çakıl taşıyla hesaplamayı imgeler ve Mısırlılar soldan sağa doğru ellerini kullanmışlardır (Herodot, 2012: 135).

Tarih burada M. Ö 570-495'dir (07:52) dak. Pisagor ile Homer döneminde İbraniler denizaşırı uzak uluslar hakkında bir şey söylemeden yaşamaya devam etmişlerdir. Vico'ya göre, Musa emirlerine göre Yahudilerin uymaları gereken emirler ile yaşamlarının gizlilik dönemidir. Ptolemy Philadelphus ve Yahudi Demetrius, İbraniler hakkında gentillere, onlar hakkında bilgi verenlerin Tanrı tarafından cezalandırıldıklarını söyledi. (08: 12) Caligari ile belediye memuru ile karşılaşır. Şapkasını çıkartır. Memura yetkili ile görüşmek istediğini söyler. Caligari, memura panayı için geldiğini söyler. "İçeri girme, şehir yetkilisi bugün şeytani" der. Yahudiler hakkında bilgi veren memur, önce 'Theodectes' gibi kör olur göremez. Körlük imgesini memur elini gözlerine kapatarak verir. Sonrada Theopompus gibi aklını kaybettiği gibi başını sağa-sola sallayarak aklını kaybeden bir insanın beden dilini imgeler (Vico, 2007: 77). Caligari rüşvet teklif ettiğinde memura: bu konuyu Vico şöyle dile getirir: Yahudiler, deniz kıyısında yaşamaz, ticaret için yabancılarla ticaret yapmaktan zevk almazlar ama memur Helen asimilasyonuna uğradığı düşünülürse: Rüşveti kabul eder. (08:57). Roma'yı M. Ö 21 Nisan 753 yılında kurulduğu kabul edilir. Plutarkhos'a göre ise Roma 22 Nisan'da kurulmuştur. Romulus'un doğum saati ise güneşin doğacağı anda dünyaya geldiği kabul edilir. Sabin Kavminden kadın kaçırma olayı ise Roma kurulmadan 4 ay önce gerçekleşti. Kaçırdığı kadınların sayısının 30 tane olduğunu belirten Plutarkhos, bunun nedenini Romulus'un savaş isteğine bağlandığını fakat bu olasılık karşısında kentin yabancı erkeklerle dolduğu için endişe ederek kız kaçırdığını ve Sabinler ile kaynaşma arzusu olarak niteler. Romulus'un "Consos" (nasihat tanrısı) veya "Atlı Posedion" yerin altına gömülü olduğu düşünülen kurul "consillium" üst statüde görevlilerin yer altına gizlenmiş sunakta yapıldığı düşünülür. Bu sunak ise Hippodrom'un içinde ve sadece at yarışları olduğunda görüldüğü düşünülürdü. Romulus, erguvani (kırmızı ile eflatun arası renk) kıyafetlerini giyerek en ön sırada yer alırdı. Saldırı sinyali ile birlikte elbisesini toplar ve tekrardan üzerine

atmasıdır. Romulus sinyal verdiğinde adamları kılıçları çekerek Sabin kızlarını kapmışlar ve erkeleri oradan kovmuşlardı (Plutarkhos, 2015: 50-51-53).

Sahne de belediye müdürü Romulus için Plutarkhos'un yaptığı tüm beden imgelerini gerçekleştirir. Romulus ve Remus kardeşlerin kardeş cinayetiyle kuruldu. Roma'yı 7 kral yönetmiştir. Bu yedi kral imgesi belediye görevlisinin masasının yanından imge olarak verilmiştir. Yedi sayısının imgesi ise ilk krallık görevini Romulus üstlenmiştir. Bir savaş dönemi sonrası uzlaşa sağlanarak Sabini Titus Tatius ile birlikte yönetmiştir Romulus. İkinci kral bilge olarak tanımlanan M. Ö 753-673 Numa Pompilius'tur. Üçüncü kral zalim M. Ö 710-642 Tullus Hostilius'tur. Dördüncü kral diplomatik yönden ılımlı M. Ö 678-616 Ancus Marcius'tur. Beşinci kral ise Ertürkslü, popülist "hayırsever diktatör" olarak tanımlanan M. Ö 616-578 Tarquinius Priscus'tur. Bir suikast sonucu ölmüştür. Altıncı kral ise Tarquinius Priscus'un Latin mahmisi ıslahatçı M. Ö 578-535 Ertürks Hanedanlığı adına ikinci Roma kralı Servius Tullius'tur. Yedinci ve cumhuriyet öncesi son kral Ertürks kökenli M. Ö 535-510 yılları arasında Tarquinius Superbus ise kendi selefini öldürerek Roma kralı oldu (Faulkner, 2015: 37-38).

Belediye müdürünün yanına geldiğinde Caligari, Roma'da siyasi güç bağlamında Ertürks kenti olan Roma'nın Sabin şefi Appius Claudius'tur. M.Ö 504'lerde, kendisine tabii olan 5000 mahmiyle birlikte Roma'ya göç ettiğinde ise kendisine patrici unvanı verilerek Roma Senatosuna kabul edildiği dönemdir. Caligari, içeri girdiğinde selamladığı, M. Ö 495 gibi erken bir tarih döneminde statü elde eden ve toplamda 28 konsül çıkartan ve beş diktatör komutan, yedi censor ile altı zafer kazanan komutan ünlü aristokrat ailesi Claudii soyu Tiberus'tur. Mahkeme masasının yanında yer alan sayılarda ailenin klan soyunun sayılarını imgeler. Müdürün (Macro) oturduğu yüksek sandalye onun yüksek mahkemesini imgeler. Masasının üzerinde yazılı belgeleri bulunur. Caligari'ye 'warten!' der. Warten kelimesi Almancada "Freler" kelimesinde dünür olmak, bir evliliğe aday olmak anlamında kismet beklemek anlamında kullanır (Steuerwald, 1990: 228). Sabır göstermek anlamında kullanılan "Geduld" kelimesinin anlamında ise ikinci anlam belirtmesinde "beklemek" anlamına gelmektedir (Steuerwald, 1990: 240).

Şaircilik, özentî şair ve müteşair (şiiirleri ile yükselen şair) anlamına gelen “Verseschmied” kelimesi içinde kullanımında birinci kullanımı versetz’den sözcüğü ise sınıf geçirmek, sınıf atlatmak ya da tam tersi bırakmak anlamında kullanıldığı cümle içinde Warten boşuna bekletmek anlamında kullanılır (Steuerwald, 1990: 600). Almanca sözlükte tek başına kullanılmayan Warten sözcüğü cümle içinde kullanımında anlam yapılarına göre değişmekle birlikte genel anlamda istenen bir talebin bekletilmesi, değerlendirmesi anlamında kullanılır. Plautus’un Amphitryon eserinin kullanılma nedeni resmi bir devletlerin ya da liderlerin önderi oldukları yurttaşları için güçlerini birleştirme ya da bu evlilikle diğerinin gücünü yontma olarak evliliği gerçekleştirdiklerini söyleyebiliriz Caligari’nin belediye binasında Thales’in gözü olarak imgelene gözüün iç kısmı ise Mısır’ın sanatında olduğu gibi “yassı ve eğik” çizilmiştir (Winckelmann, 2012: 48).

Masanın kenarında da Pisagor’un matematik denklem imgesi vardır. Üçgen içindeki K harfi İyonya alfabesidir. Küçük e harfi de İyonya alfabesine aittir. M. Ö 600’lerde kral olan Psammeticus, Mısır’ı yabancılara (uyruklar) açtığı imgelenemiştir. Herodot şöyle söz eder: Medler Skythlerle savaş yapmışlar ve yenilmişlerdir. Böylece Skythler Asya’ya yayılmaya başladığını belirtir. Asya’dan da Mısır’a geçmişlerdir. Mısır kralı olan Psammeticus’a hediyeler sunarak ret edilmeyi önlemişlerdir. Buradan da Suriye topraklarına geçmişlerdir. Skythlerden Askalon’un tapınağını yıkarlar ve yağmaladılar. Böylece tanrıçanın gazabına uğrarlar ve bütün erkekler kadına dönüşür (Herodot, 2012: 60-61). Psammeticus’un adil bir kral olduğunu belirten Herodot, tek başına Mısır’ı yönetmesine izin vermek istemeyen taht ya da “kupa” çıkarıcıları kralı ölüme layık görmezler. Sorgulama da yapmazlar. Onu bir bataklık bölgeye sürgüne gönderirler ve Mısır’a dönmesine izin verilmez (Herodot, 2012: 194). Masanın kenarında yer alan eşit kenar üçgen Apollon’un tapınağını imgeler. Herodot’un verdiği ölçüler ve matematiksel denklemde eşdeğerdir. Herodot’un, “oraklin” olarak tanımladığı kahini Caligari imgeler. Mısır tanrılarının adlarını Roma tanrılarına karşılık gelen adlarını tarihe not düşer (Herodot, 2012: 196-197). Masanın yanındaki 8 sayısının bir tanesi Posedion’u imgeler. Sabitliği ve koruyuculuğu sembolize eder (Plutarkhos, 2015: 36). Hermes’in kullandığı alfabede tek S- söğüt, iki SS ise karaçalı

anlamına gelir (Graves, 2010: 234). Helenleşmiş diğer memurlar Caligari'ye izin belgesi verir. Bu memurların dünya görüşleri Platon düşüncesinde olan memurları imgeler. Aynı zamanda belediye binası gelen Tiberius Claudius'tur. Caludius, Apollo'ndan bilgi ve ışık aldığını iddia eden bir kahindir de aynı zamanda.

Panayır sahnesindeki kadın, maymun ve dağ görüntüsü, Euripides'in Bakkhalar oyununa göre görüntüdeki dağ ise Frigya Dağı'dır. Maymun da Kybele'i imgeler (Euripides, 2016: 7). Günümüzde Kütahya'da bulunan Türkmen Dağı olarak bilinen sönmüş volkanlar grubudur. Panayır görüntüsünde dönen atlıkarınca, maymunla oynayan kadın vardır (10:54) dak. Bu sahnede Plautus'un Çömlek eseri oynanır: Euclio'nun, gözleri her tarafı kolaçan eden "çaşı" kadını çıkartmaya çalışmaktadır. Staphyla, neden kovaladığını sorar. Fakir ve zavallı olduğunu söyler. Euclio, "dilerim" zavallı duruma düşmesi dileğinde bulunur. Staphyla'yı kaplumbağa gibi yürüdüğünü söyler, evden çıkarmaya çalışır (Plautus, 1958: 17). Euclio'nun korkusu ise sakladığı altınları yaşlı Staphyla'nın burnunun koku almasından, arkasında olan gözüyle görmesinden korku duymaktadır (Plautus, 1958: 18). Üç erkeğin geçtiği sahnede ise Megadoros, "Ah, ne iyi kadın ver elini" der. Staphyla, onun evlenmesi gerektiğini söylediğinde beyninden vurulduğunu söyler ve başına taş düşmüş gibi olduğunu söyler (Plautus, 1958: 23). Euclio, altın bulduğunu kocakarının söylediğini düşünür. Euclio duyduğu demir sesiyle koşarak evine kaçır (Plautus, 1958: 28). Maymun sahnesi Çömlek oyununda tercih edilmesi oyunun ana kurgusu Ocak Tanrısı olarak görülmesidir.

Kadın görüntüsünden sonra sahneye giren maymun ve adamın görüntüsündeki maymunun oturduğu çarkı çeviren Herodot'un anlatısına göre Peloponezlilerden duyduğu kadarıyla İskit "Skyth" kralı İdanthysus Yunanistan'daki bir okula Anakharsis'i rapor tutsun diye göndermiştir (Herodot, 2012: 326-77). Vico'ya göre, maymun, kendini Apollo'ya şarkı söylemek için adayın Hesoides madalya kazanmak için Helecon'da pikap ve çarkını çeviren adam ile imgelenir. Sol açıldaki atlıkarınca sola, sağ açıldaki atlıkarınca sağa dönüş yaptıkça Homeros'un koşan atlara benzettiği Akhilleus ve Myrmidonlar'ın da katıldığı Troya Savaşı'ndaki başarı, Troya Savaşları böylece atlıkarınca ile imgelenmiştir (Vico, 2007: 313). Görüntüye maymun ve onun çarkını çeviren (10: 58) dak.

Herodot'a göre İskitya Kralı Idanthysus'un gönderdiği İskitli filozof Anakhsarsis'tir. M. Ö 800 ile 300 arasında hüküm süren İskitler'i imgeler. İskitya Kralı Idanthysus'un kendisine savaş açmakla tehdit eden Büyük Darius'a beş sözcük ile cevap vermiştir. Bu sözcükler, fare, kuş, saban demiri, ok atabilmek için yay'dır. Fare toprağın içinde yaşar, maymun fareyi saklayan topraktır. Herodot, "fare de insan gibi toprak" içinde yaşayıp insanların beslendikleriyle beslendiğini belirtir. Kurbağa ise suda yaşar, ama bunun karşısında toprakta da yaşar. Kuş ise aynı ata benzer. Oklar ise Herodot'a göre teslim etmediklerini imgeler. Darius bu sözcüklerin ne anlama geldikleri bulmaları için danışma meclisini topladığı imgenmiştir (Herodot, 2012: 348-132).

Maymun için Alman düşünür Alfred Weber Felsefenin Tarihi adlı eserinde insanın maymun soyundan geldiğini kabul etmediğini ifade eder. İnsan için mükemmelleşmiş hayvan olduğuna göre, gökten düşmediğini belirtir. Weber'in felsefesiyle bakıldığında maymun insan soyunu imgelerken, Herodot'un anlatısıyla maymundan yani toprağa muhtaç olan fare, at, kuş, kurbağa iktisadi anlamda milletleri ve insan sınıflarını imgeler (Weber, 1998: 288). Panayır alanı M. Ö Avrupa ve Asya imgenmiştir. Vico'ya göre, İskitler medeniyeti, şaman (Zerdüşt) inancını başlatan uygarlıktır. İskitler bıçağı toprağa saplayarak tanrılara tapınırlardı. Bıçağı toprağa saplayarak ölümleri haklı kılmak istemişlerdir. 'Vahşi' din inançlıları Diodorus Siculus ve Justin, tüm insani olan ahlaksal sivil değerleri başlattır. Platon'un Timaios eserinde Nil Nehrinin iki yakasında birinde "Saitikos" adlı bir ülke olduğunu belirtir. Saitikos'un en büyük şehri Saist'ir. Kenti Neith adında bir tanrıçanın kurmuş olduğunu ve tanrıçanın adını vermiştir. Neith adının Yunanlarda karşılığı Tanrıça Athena'dır. Mısırlılar ile Yunanlılar bu nedenle akraba olduklarını düşündüklerini belirtir. M. Ö 650'de yaşayan Atinalı şair ve devlet adamı Solon, Mısır'a ilk geldiğinde hoş karşılanmıştır. Sonrada Mısır'ın en bilge rahibiyle görüşmesinde "ne kendisinin ne Yunanlının" kendi tarihleri hakkında bir şey bilmediklerini, söylediklerini belirtir. Ülkede yaşlı olup olmadığını sorduktan sonra "Siz Yunanlılar çocuksunuz" eleştirisi getirir. Görüntüye giren elinde bayrak sallayan üçlü çocuk grubu uzun boylu olan ilk insan olduğu kabul edilen "Phoroneos"tur. Orta boylu olan "Deukalion"dur. En küçük çocuk ise

“Pyrra”nın imgesidir. Yunanlılar bu sahnede çocuk olarak imgelenmiştir (Platon, 2015: 31-22).

Phoroneos aynı zamanda ilk pazar (panayır) alanı kurucusu olarak kabul edilir. Tanrılardan ateşi çalan Prometheus’un ateşini kullanmış olan ilk insandır. Peloponnesos’u (Mora Yarımadası) egemenliği altına almıştır. İktisadi bağlamda metanın (madde) ilk değerini belirleyendir. Phoroneus’un eşi olan “Kerdo” adı ise Demeter’e atfedilir ve kazanç veya sanat anlamında kullanılır (Graves, 2010: 248). Kelt mitolojisine göre ise Kuzgun olan Tanrı ise Bran veya Vron olarak nitelenir. Phoroneos ise yılan- kuyrukludur. Vico’ya göre Grekler çocuktur. Panayır sahnesinde geçen üç çocuk Grekleri imgeler en uzun boylu çocuk Phoroneos’u imgeler, çocuk adım attıkça bir tarafa kuyruk atarcasına yürümektedir. Deukalion ise Prometheus’un oğludur ve karısı Pyrrha ile birlikte Zeus dünyayı sulara gömdüğünde ceza alan ikilidir. Mitolojiye göre Atina Kent Devletinin kurucusu kabul edilen Theseus’tur. Theseus, Deukalion ve adamlarını öldürdükten sonra Girit Adası’nı ele geçirerek Atina’ya bağlamıştır. Girit’in tahtına Ariadne geçtikten sonra Theseus ile evlenen prenses Atinalı kölelere özgürlük bahşetmiştir (Graves, 2010: 464-465). Çocuklardan sonra görüntüye giren üç adamdan en öndeki parmağını bıçak gibi tutarak maymuna (toprak) saplar. Bu ölüm işareti ve imgesidir. İskityalılar’ı Yunan kanunları yönetmek isteyen Herodot’un da Tarih eserinde söz ettiği İskit rahibi (kâhin) Abaris’tir (Herodot, 2012: 308-36). Abaris’i, erkek kardeşi Caduidas’ın kararını verdiği ölüm fermanını imzaladığı imgelenir (Vico, 2007: 81).

Maymun, toprak ve ekilen arazi imgesi olarak kullanılır. İnsan ırkının maymundan geldiği imgelenmiştir. Yunanlılarda ‘altın tahıldan’ değerlidir. İnsanlar sürekli maymuna tahıl yiyecek vererek toprağı ektikleri imgelenir. Görüntüye giren (11:13) dak. boynunda fular, başında şapka olan adam tarihçi Herodot’u imgeler. Arkasından gelen orta boylu ise Thucydides genç adam olarak imgelenir. Yunanistan için bu döneme altın çağ denilebilir. (11:28) dak. Artık On İki Levha Kanunları’nın oluştuğu zamandır. İkinci cüce Siegfried’in cücesi Alberich’i imgeler. Caligari, eğilerek akan bir nehir seyrederek suya bakış imgesi yapar. Platon’un Sofist eserinde belirttiği avcı Sofist olarak bir nehir kenarında duruyormuşçasına balık avı yapmaktadır. Buna karşın da çayırdaki otlayanlar daha iyi avdır (Platon, 2015: 43-222B). Diğer yandan Platon

Phaidon eserinde Sokrates'i şöyle konuşturur: Güneş tutulmasını izleyenlerin başına gelen felaketlerden sakındığını belirtir. Güneşe bakanların daha sonra suya ya da yansıtıcı bir şeye baktıklarında görememeleri nedeniyle kör olduklarını ve böylece ruhun körleştiğini ifade eder (Platon, 2015: 104- 100E).

Caligari sonrası sahneye giren kavimler göçünü imgeleyen düzensiz kalabalıklar M. Ö 431 ile 404 yılları arasında yapılan Peloponez Savaşı imgelenir. Atina devletinin güçlenmesini tehdit olarak gören Sparta'nın silahlanma yarışıyla başlayan savaştır. Hellas'tan, Troya Savaşı sonrası çeşitli göçler yaşanmıştır. Hellenler anakarayı değişikliğe uğratmışlardır. Troya Savaşı'na da katılmış olan sonrası Dorlar ile Kadmeialılar Peloponnesos'u 80 yıl sonra ele geçirmişlerdi. Hellas'ta barışın gerçekleşmesi için uzun zaman gereklidir. Barış sonrası koloniler kuruldu. Atinalılar İonia koloni kurarken, Peloponnesoslular da Sicilya ile İtalya'da koloni kurmuşlardı (Thukydides, 2017: 12-XII). Bu sahnede Hellas'ın zenginliği artmıştır. Thukydides'in aktardığı gibi savaş alanı kalabalık olduğu için savaş denizden çok karada yaşanmıştır. Aristeos komutasındaki ordu Potideialılar ile Peloponnesoslular Olynthos kıstağında ordunun karargahını kurmuşlardır. Kentin dışında ise bir pazar yeri kurulmuştur. Atinalılar ise Kallias ile diğer strategoslarla küçük atlı birliği ile birlikte Philippos'u Makedonyalı atlılar ile beraber Olynthos'a göndermişlerdir (Thukydides, 2017: 32-33- LXXII).

Aristeos düşmanı kovaladıktan sonra ise ordusunun kalanının yenilgiye uğramasına şaşkınlık yaşamıştır. İki kent arası düzlük alandır. Gelenler bayrakları görüyordur. Makedonyalılar ile Atinalılar arasında yaşanan savaşta Atinalılar kazandı. Bu savaşta ise atlar kullanılmaz. Atinalılar zafer anıtı dikerken, Potideialılar'ın savaşta 300'den fazla ölen adamlarını toplamalarına izin vermişlerdir (Thukydides, 2017: 33-LXIII). Ellerinde sopalarla ilk geçen çocuklar (12:05) dak. Aristeos'un komuta ettiği atlı orduyu imgeler. Arkasından araba sürücüsü savaşta ölenleri taşımaktadır. Cücenin elindeki pankart (12: 23)dak. ise Atinalılar'ın zafer anıtını imgeler.

Panayır alanındaki insan kalabalıkları (12: 32) dak. sahnesinde Aiskyhlos'un Persler tragedyası sahnelenir. Persler oyunu, Pers kralı olan Serhas'ın M. Ö 480 yılında Salamis Savaşı'nda aldığı yenilgiyi anlatır. Persliler altın dolu olan sarayın önünde sarayı beklemektedir. Krallarının dönüşünü beklerler. Altın

pusatlı (kılıçlı) ordunun dönmesi beklenmektedir (Aiskyhlos, 1997: 25). Dört atlı şeklinde arabaları göndermişlerdir. “Ne ürkütücü görünümdü o!” Asya’nın kucağından kopup gelmişlerdir. Gözlerinde kanlı ejder vardır. Sayısız savaşçılar ve sayısız gemi seferdedir, Suriye ise arabasını sürüp gitmektedir (Aiskyhlos, 1997: 26-27). Darius’un ruhu göğe çekilir. Serhas’a, koro onun yaşlı anası olarak saraya dönüp oğlunun parça parça etmiştir elbiselerini, onu avutmak için saraydadır (Aiskyhlos, 1997: 53). Serhas, görüyor musunuz, savaştan ne kaldı elimde, der. Elinde sadece okluk kalmıştır (Aiskyhlos, 1997: 58). Serhas, girin saraya hıçkırarak. Hıçkırıklarla halk saraya girmeye hazırlanır (Aiskyhlos, 1997: 61-62).

Persliler oyununda birinci bölümde Yaşlılar Korosu ve Baş (Ece) Kraliçe Atossa Susa kentinde kötü duygularla dolu olarak sarayın önünde yer alırlar. İkinci bölümde haberci, Pers deniz filosunun Salamis’te batışını haber verir. Üçüncü bölümde Darius’un gölgesi yükselerek, Perslerin geçmişi ile bugünü ve geleceğini üç konuşma şeklinde yapar. Dördüncü bölümde yenilmiş Serhas sahneye girer ve Persliler için ağıtlar yükselir. Caligari bu sahnede Serhas’tır ve elindeki çingırağı çalması konuşmadır. (12:36) dak. Caligari karakteri fraksiyonu ile (Pers) Serhas soyunu imgeler ve şaman inançlarına göre elindeki yumurtamsı çingırağını çalar. Perslilerin üç dönemlerini kehanet biçiminde anlatır. Susa kenti Büyük İskender, III. Artakserkses’in kızı Parysatis II ile evlendikleri kenttir. Serhas soyu (Kserkses) döneminde Trakya ve İstanbul Boğazı, Hellen Adaları, Küçük Asya’nın deniz kıyısındaki kentler Pers egemenliği altına girdiği imgelenmiştir (Droysen, 2007: 74).

Büyük İskender’in hocası Aristoteles ile çıktığı doğu seferinde Persler egemenliğine son veren savaş Gaugamela (savaş yapılan alan deve hörgücüne benzemektedir) Makedonya adına resmi devlet tarihçisi Aristo’nun yeğeni başında giydiği Kallisthenes ve Aristo’nun da katıldığı savaştır. Winckelmann’ın eserinin kronolojisine göre Persler’in sanatı imgelenmiştir. Fenikeliler sanat alanında buluşlarıyla ünlüdür. Süleyman’ın Fenikeli ustalara tapınak ve saraylar inşa ettirmiştir. Romalılar ise ağaç türevi işçiliklerin en iyi araçlarını ise Kartacalılar’a yaptırmıştır (Winckelmann, 2012: 70). Persliler’in saçlarını uzattığını ifade eden Winckelmann, Ertüksler’in de saçlarını uzatarak örgü veya sicim (belik) şeklinde uzattığını belirtir. Başlarını ise çepeçevre saran

bir bezle sardıklarını belirtir. Savaş durumunda ise giydikleri şapkalar silindirik biçiminde veya kule şeklinde serpuş giydiklerini ifade eder. Kürk şapkalarında ise yukarı doğru kıvrımları olan giydiklerini belirtir. Bu sahnede Caligari'nin, Ceaser'in tanıttığı Persler'in güneş tanrısı Mihtra'yı imgeler. Pers yapıları, Romalılardan yüksek yapılıdır ve boş çemberler vardır, bunlar ise üç parmak genişliğindedir (Winckelmann, 2012: 74). Filmde uzun saçlı ve örgülü kişiler Ertürksler'i imgeler. Caligari'nin sahneye çıkmasıyla birlikte Persliler'in, Romalılar'a karşın yüksek yapılı gösterişli binasıdır çadırı. Perslilerin ise dört köşe kesilmiş üst cepkenleri ekose pelerin ile imgelenmiştir. Boş çemberleri ise Caligari'nin çadırının üzerindeki halkalar ile imgelenmiştir.

Tarihsel bağlam çadıra girerken Caligari, Sabinler'in lideri Roma senatosuna kabul edilen M. Ö 340-273 Appius Claudius'tur. Orta cumhuriyet dönemi yaşanmaktadır. O dönemde halk basit olarak görülmez, onlara vaaz ederek egemenlik altında tutulurdu. Yurttaşlar pohpohlanarak kıymetlendirilirdi (Faulkner, 2015: 77). Burada şunu da belirtmek gerekir, Platon Sofist eserinde hayvan türlerini ikiye ayırarak insanında evcil bir hayvan olduğunu belirtir. Yine evcil hayvanları iki kısma ayırarak, birinci kısımdakiler zoraki hükmederek köle avcılığıdır yani hırsızlık avıdır. İkinci kısımda olanlar ise açık alanda ya da mahkeme gibi kurumlarda yapılan konuşma “ikna” sanatıdır. İkna sanatını da iki kısımda ele alır ve kişiye yönelik olan ile halka yönelik olanıdır (Platon, 2015: 44-222CD). Tüccarlığın tanımlanmasında ise kentler dolaşılırken sırta yüklenen sanatsal değeri olan resim olsun, müzik olsun, büyü olsun eğlenme adına da olsa ruha hitap eden şeyler olması nedeniyle ticarettir. Yiyecek gibi içecek gibi bilgi satanlarda tüccar olarak belirtir. Bilgi satıcılığında tüccarları iki kısma ayırarak “erdemli” ve “sofist” olarak tanımlar (Platon, 2015: 47-224EBC). Sofistin üçüncü türüne ise erdem satıcısını “tüccar” olarak tanımlar. Ticari olarak yapılan sofistlik ise ilkel olarak üretim satması ya da ikinci el bilgi olarak satması “ders” vermesi tüccar sofisttir (Platon, 2015: 48-224DE). Appius Claudius Caecus'un lakabı kördür. “Seri cinayetlerin ilki işlendi”ğinde ise M. Ö 197'de Tiberius Sempronius Gracchus ve oğlu olan Tiberius Sempronius Gracchus “meclisin babası” Appius Claudius Puleber'in damadıdır. Takipçileri ve kendisi dahil dövülerek öldürülmüştür. Bu dönem Roma için başarısız devrim olarak nitelenir (Faulkner, 2015: 133).

Filmin birinci bölümü bittiğinde artık çağlar bağlamında tanrılar dönemi bitmiştir. Karanlık çağlar başlamıştır.

4.10.5 Filmin ikinci bölümü

Belediye müdürünün öldüğü sahne ise Jül Caesar'ın (M. Ö 100-44) suikast sonucu ölümü sonrasında düzenlenen cenaze merasimi imgelenmiştir. Roma İmparatorluğu cumhuriyet yönetimi son cesur ve iyi imparatorunu kaybetmiştir. Suetonius, cenaze merasimini şöyle aktarır: Ölüm töreni günü Mars alanında Lulia'nın (Jül Sezar'ın eşi Cornelia Cinna'dan olan tek kızı ve Büyük Pompey'in dördüncü eşidir. M. Ö 76-54) gömütünün yanına hazırlanan odun yığınları yığılmıştır. Genus Genetrix ise tapınağa benzer olacak şekilde katafalk (ahşaptan yapılmış yüksekçe üzerine örtü serilmiş yüksekçe platform) yerleştirmiştir. Katafalkın üzerine altından işlenmiş olan güvez kumaştan yapılarak örtülmüş yatak konmuştur. Başucuna da öldürüldüğü anda üzerindeki kıyafetler konmuştur (Suetonius, 2017: 58-LXXXIV).

Camdaki imgeler ise İmparator'un doğumunu Augustus'u imgeler. İmparator Augustus Janus'un kapılarını yani savaşın kapılarını açan imparator olmuştur. Augustus imparatorluğu döneminde bir arılanma ayini esnasında bir kartal başının üzerinde uçmuştur. Tapınaktaki Agrippa'nın isminin ilk harfine konmuştu. Arılanma ayinlerini ise Tiberius düzenlemiştir. Augustus, levhalarda ise her şeyi görmek istemektedir. Augustus'un yontusunun üzerine yıldırım düştüğünde Ceaser unvanının baş harfi düştüğünü belirtir Suetonius. C harfi, imparatorun "tanrının sözü" olarak kabul edilerek yüz gün yaşayacak ve o da tanrılar arasına katılacaktır. Suetonius, C harfi çıktığında geriye kalan "aeser" sözcüğünün ise Ertürks dilinde tanrı anlamına geldiğini belirtir (Suetonius, 2017: 111-XCVII). Camdaki kuşlar Augustus adını alacağı üç halini kuşlarla imgelenmiştir. Augustus'un gerçek adı Gaius Octavius Thurinus'tur. Claudii soyundan gelen Augustus'un evlatlığı Germania fatihi melankolik M. Ö 42- 37 Tiberius dönemidir. Tiberius'un soyunu Suetonius şöyle açıklar: Roma yeni kurulduğu dönemde Romulus ile birlikte yönetime ortak olan Titus Tatius'un ile farklı kaynaklara göre krallar kovulunca M. Ö 504 yılında Atta Claudius'un liderliğinde yanaşma takımı ile Roma'ya göç eden Sabin kentinden Regili kökenli olduğunu belirtir. Claudius soyu zamanla 28 consul'lük, 5 dictator'luk,

7 censor'luk elde etmiştir. 6 büyük yengi töreni hak ederken, çeşitli takma adlar ile tanınmıştır. Lucius adını taşıyan Claudius soyunun, Lucius adını da taşıyan her iki üyesinin de biri soygunda öteki ise kıyıda (katliam) suçlu bulunmuştu. Sabin köklerine uygun biçimde yürekli ile cesur anlamına gelen Nero takma adlarını benimsemişlerdir (Suetonius, 2017: 115-I). Daha fazla bilgi için Suetonius'un, Tiberius başlıklı bölümüne bakınız.

Panayır sahnesi M. Ö 27 ile 14 tarihlerinde imparator olan Agustus'un dönemini imgelerken evlatlığı Tiberius'un da yaşamını imgeler. Panayır sahnesindeki maymun İmparator Agustus'u imgeler. Yontusuna değen yıldırım ile düşen C harfinin sonucunda "aeser" yani Ertürksler'in tanrısını imgelenmiştir. Agustus'un evlatlık edindiği Tiberius'un babası, Gaius Caesar Alexandria (İskenderiye) Savaşı'nda donanmada komutandır. Roma'ya döndüğünde bir erkek çocuk dünyaya getiren eşi Livia Drusilla'yı onu isteyen Agustus'a vermiştir. Drusilla kısa süre sonra öldüğünde arkasında Tiberius ile Drusus Nero adında iki erkek evlat bırakarak hayata veda etmiştir (Suetonius, 2017: 117-IV). Cicero'nun mektuplaştığı Romalı Atlı Caecilius Atticus'un torunu olan Agrippina'yla evlendi. Agrippina'dan Drusus adında oğlu olduktan sonra Agustus'un kızı olan Lulia ile evlenmiştir (Suetonius, 2017: 119-VII). Bu sahnede Cicero'nun göz kırpması imgesini kullanan Tiberius'tur. Cicero, Yasalar Üzerine eserinde çocuk haklarından söz eder. On İki Levha Kanunları'nın doğasının uygun olan ve olmayanlarını belirtir. Cenaze işleriyle ölümlerin nasıl gömülmesi üzerine düşüncelerini dile getirir (Cicero, 2016: 63). Görüntüye giren Vesta Bakireleri ise Roma'da devletin ocağıdır. Vesta Tapınağının ise ateşini sürekli korumakla görevlidirler (Cicero, 2016: 107). Kucağında çocuk olan kadın ise M. S 10-54 yılları arasında yaşayan Caligula'nın Kelt kökenli amcası Tiberius Claudius Caesar Augustus Germanicus. Claudius, İtaly dışında Lugdunum (Galya bölgesi, günümüzde Lyon kenti- Fransa) doğmuş ilk imparatorudur (Suetonius, 2017:190-II).

Germen ırkı kavimler halinde yaşarken ormanlarda ibadet ederlerdi. Bunun nedeni ormanda yaşamalarıdır. Ormanlar ve ağaçlık alanları kutsal addetmişlerdir. Ormanlık alanda, kutsal kabul edilen beyaz at yetiştiriciliği de yapmışlardır. Germen atları tek tarafa dönüş yapabilen atlardır. Kuşlardan haber ya da kehanet bilgisi aldıkları gibi atlardan da gelecekle ilgili uyarı kehaneti

alırlardı (Tacitus, 2006: 37). Ev işlerinin de (yönetim) kendi içinde ayrıldığını belirten Platon. Yöneticinin ayırma sanatı için, ayrı bölmeler olduğunu ve bunları tıpkı “iyi” veya “kötü” şeyleri ve birbirine benzemeyen şeyleri ayırmak için kullanıldığını ifade eder. İyi olanı tercih edip kötü olanı atma işlemine “arındırma” olarak tanımlanır (Platon, 2015: 52-226DE). Almanya’yı fetheden M. S 8- 33 yılları arasında yaşayan Germanius’un öz oğlu, Tiberius’un evlatlığı Drusus’un Caesar’ın oğlu Gaius Caligula Augustus’un soyu devam edecektir. German kavimlerin ilk bilgi tutanakları her ne kadar Jül Sezar döneminde kayıtlara düşmüş olsa da, geniş ve ayrıntılı bilgileri M. Ö Tiberius ve Drusus döneminde German adı duyulmuştur. Roma İmparatorluğu Germanler ile diplomatik ilişki kurmaları ise M. S Neron döneminde başlamıştır. İmparator Vespasianus ise Neron’a güvenmeyip M. S 69’da yapılan iç savaşta yardım teklifini reddetmiştir. German kökenli Sarmatis kavmi M. S 70’de Roma İmparatorluğu ile aralarındaki nehri geçerek saldırı yapmışlardı (Tacitus, 2006: 95-96). Germanleri M. S 4 yılında Tiberius kontrol altına alan Sezar olmuştur (Tacitus, 2006: 107). Aristoteles’in Nikomakhos’a Etik eserinde bu sahne, Büyük İskender ile Doğuya yaptığı yolculukta Persler’in yönetim anlayışı ve akrabalık ilişkilerinin soy bağlarını ve kralların yönetimde bulunurken onları tıpkı Homer’de olduğu gibi çobanlara benzetir (Aristoteles, 2014: 185-1161).

Panayır alanında (14:53) dak. kadrajda sağ tarafta yer alan atlıkarınca tekrar birlikte döner. Bu dönüşler Germanler ile Romalılar’ın yaptığı savaşlarını imgeler. Alan (Dionysos) ve Francis (Herakles) girer. Bu sahnede Aristofanes’in Kurbağa eseri sahnelenir. Kurbağalar’da Dionysos alık ve şaşkın olarak betimlenmiştir. Önce çömlekçiler çarşısına girer ikisi de. Dionysos, kölesi Ksantos’un kılığına girmiştir. Kharon, Dionysos’a parasını ödediği sürece geçip gidebileceğini söyler, “Hey, dur hey! Bırak kürekleri. Çık öde geçit parasını” Dionysos iki obolos geçit parasını öder cimri Kharon’a. O dönem Atina halkından Kleophon savaş vergisi koymuştur. Dionysos, bu nedenle iki obolos ödeme yapmıştır. Obolosun (para) gücüne bak der Dionysos (Aristofanes, 2011: 13-14). Dionysos, kurban verilen mart ayının sembolüdür. Tragedya da Kharon’u selamlamak için Herakles ve Dionysos göle doğru eğilir. Gölde bir sandal görürüler. Kharon, Ksantos’a gölü dolaşarak “bedbahtlar taşı”nın yanında beklemelerini söyler (Aristofanes, 2011: 16).

Kurbağa oyununun kullanılışının diğer etkeni de iktisadi bağlamda bankerlerin faizlerine karşı 12 Levha Kanunları ile faizlerin kısıtlanmasıdır. Faiz kötü para olduğu için iyi parayı üretimi kovmuştur. M. Ö 384 ile 348'e kadar bankerlerin borç ve faiz uygulamaları nedeniyle plep halk zorluklar yaşamıştır. Roma kentlerinde “mensarius” bürokratik mesleğini uygulayanlar devlet adına bankerlik yapmışlardır. Roma'da mensarius uygulaması M. Ö 400'lerde (384) oluşan borç krizi meydana geldiğinde ve aynı süreçte II. Pön Savaşları'nda da önem taşımıştır. Mensarius, ticaret yapan banker anlamında kullanılır ve para ticaretini yaptıkları masaya ise Mensa olarak tanımlanır (İldız, 2013: 236). Maymunun altında duran tekerlekli masa ya da araba sarraflar ile bankerlerin diğer anlamda dönemin bankerlerin mesleğini de imgelenmiştir.

Platon, antik dönem için Phaidon eserinde “Karıncaların ile kurbağaların küçük bir gölün etrafında yaşaması gibi biz de Phasis'ten (Karadeniz) ve Herakles Sütunları'na (Cebelitarık Boğazı) kadar olan bir denizin” çevresinin bir kısmında yaşandığını belirtir (Platon, 2015: 118- 109B). Aristofanes'in gölü aslında Platon'un ifade ettiği gibidir ve panayır Platon'un ifade ettiği toprakları temsil eder. Bu noktada Germenlerin ekonomik bağlamda ilk tanışmaları iktisadi ilişkilerin başladığı imgelenir. Aynı zamanda Tacitus'un Germania eserine göre, Germenlerin tanrıçaları kutsal saydıkları gölde yıkanırken ona köleler hizmet eder. Hizmet eden köleleri gölün suyu yutar ve bunu ancak ölüme yazgılı olanlar, insanlar görebilir (Tacitus, 2006: 81). Genç kızlar maymunun (toprak- Kybele) etrafında hareket etmeleri Roma tanrılarına kurban edilen, su- ateş ve kızıl buğdayı imgeler. Küçük yaştan itibaren Apollo'ya adanmış altı kız Vesta Bakireleri'ni imgeler. Bu sahnede Plautus'un Buğday Kurdu eseri oynanır (17: 00) dak. Zeus'a verilen kurbanlardan söz eder Plautus Buğday Kurdu eserinde. İlk kurbanların yabancı ya da misafir olan zayıflardan, kimsesizlerden seçilirdi. Phaedromus, Venüs'ün hem kendisini hem Palirunus'u ve izleyicileri yemesini diler. Buğday Kurdu, kadın erkek arasındaki aşkın ekonomik ilişkilerini anlatan tragedyadır. Borç ilişkilerinde ise para bulunduğu takdirde Venüs'e adak adama vardır. Buradaki adak Afrodite'i sembolü Venüs kadını sembolize eder (Plautus, 1964: 8).

Parasız erkeklerin cinsel duyguları kapı metaforu kullanılarak açıklanmıştır. Palinurus, kendilerine kötülük yapılmadığı sürece kimseye kötülük

yapılmayacağını söyler. Palinurus, Phaedromus'un Venüs'ü (maymun) baykuş gibi baktığını söylediğinde ise Phaedromus, Venüs'üne dil uzatanı dininin hakkı için döveceğini ve haddini bildireceğini söyler (Plautus, 1964: 18-19). Planeseum, parayı bulmasını ve kendisini azat ettirmesini söyler, "beni satın alırsan, artık karşına çıkan olmaz" bir yandan yediği dayaktan bıkmıştır Planeseum (Plautus, 1964: 20). Roma'da kadınların toprak gibi para karşılığı satın alınabilen ve güç gösterisi olarak kullanılan eşya niteliği olduğu nitelenir tragedyada. Germenler ise kızlarını çabuk evlendirmede, akraba ilişkilerinin bağlılığı da imgenmiştir.

M. Ö III. yılında Ertürks kökenli aileden doğan Seneca'nın hayatı sürgünlerle geçmiştir. M. S 31'de Roma'ya tekrar dönüş yapan Seneca, eğitim almış bir Romalı gibi mahkemede savunma avukatlığı yapmıştır. Seneca, quaestor'luk statüsüne kadar yükseldiğinde ise başarısında ilk tepkiyi Gaius Caligula'nın öfkesini üzerine çekmiştir. Seneca'nın dostları araya girerek Caligula'nın verdiği ölüm cezasından onu kurtardı. Gaius'un suikast ile ölümü sonrası ise Claudius'un sarayında adı aşk entrika dedikodularına karıştı. Claudius'un ilk karısı genç Messallina'nın iktidar arzusu nedeniyle M. S 41'de Korsika'ya sürgüne gönderildi. Neron'un annesi Agrippianna'nın isteğiyle Roma'ya M. S 54 yılında tekrar döndü. Filmde dönüşüm bağlamlarında Adonis kimlikli kişi Seneca'nın hayatını da imgeler. Seneca, Bilginin Sarsılmazlığı Üzerine- İnziva Üzerine eserinde Caligula'dan söz eder. Tarihler yaklaşık olarak M. S 41'den önce yazıldığı kabul edilen eserinde Caligula'nın çirkinliğini betimler. Yemek şöleninde yaptığı çirkinlikleri, sözleri alaya alındığı takdirde, gülen kişilerin ölüme mahkum ettirdiğini belirtir. "Deliliğinin göstergesi" der, Caligula için, "o solgun yüzü ne kadar çirkindi, kırışık alnının altındaki gözleri ne kadar korkutucuydu, o kel kafası, üzerine serpilmiş birkaç zayıf saç teliyle ne kadar biçimsizdi" ifadesi kullanır. Boynunun etrafının sert tüylerle kaplı olduğunu ve bacaklarının ince olduğunu, buna karşın ise kocaman ayaklarının olduğunu belirtir.

Caligula lakabı için öfkelenildiğini, "Yunan Çizmesi" anlamına geldiği için hakaret edildiğini düşündüğünü belirtir Seneca (Seneca, 2018: 26-27).

Tacitus'un Germania eserinde belirttiği gibi Drusus ile Tiberius'un Germen Kavimlere M. Ö ilk söz ederek M. Ö 15'te Alplerde yaşayan Ertürks kökenli

olduğu kabul edilen “Raeti” kavmine karşı ilk akınları düzenlemişlerdir. Bu sahnede belediye görevlisi öldürülmüştür. Tarih M. S 37’dir. Tiberius’u yastıkla boğduran Caligula üvey babasının ölüm sahnesi seyretmiştir. Caligula’nın babası Germanicus’un yeğeni olan Tiberius M. S 17’de Caligula’nın babasını zehirleyerek öldürmüştür. Tiberius’u öldüren ise Praetorian Muhafız Birliğinin Başkanlığını yapan Naevius Sutorius’tur. Macro, Tiberius’u zindan muhafız görevlilerine yastık ile boğdurtmuştur. Şaman Caligari, topluluğu çadır içine alır.

Burada Claudius’un Roma İmparatoru olmadan önce Caligula’yı el altından ya da perde arkasından yönetimi ve kanunları başlamıştır. Yan imge olarak da Şaman ya da Kelt inanç kültürüyle ilk defa karşılaşan Romalılar şaşkınlıkla (kötülükler krizi bu tarihte başlar) izler. Bu sahnede Plautus’un Palavracı Asker eseri oynanır. Tragedyada Palavracı Asker’in verdiği sözler ve onu dinleyenlerin kibirli taleplerine uymadığı gibi yeterli gelmez. Kendi vaatlerini korumak için istekli olmadıkları gibi tartışmalara, kavgalara ve cinayetlere karışmamaları için doğal hukuk yolu düşüncesini, egemenin adalet fikrini benimsemeleri gerektiğidir. Tragedya doğal eşitliği normalleştiren yapıdadır. Oyun, Pyrgopolinices’in parlak kalkanına yaptığı övgüyle güneşin altında parıldaması üzerinedir. Caligula’nın en önemli arzusu güneş arabasını kullanan Phaeton olmaktır. Adı parlayan anlamına gelir. Eline kamasını alır ve cephelelerde savaş esnasında düşmanların gözlerini kamaştırmalıdır. Artotpogus, gözü pek olan kralın yanındakinin de Mars (Ares) olduğunu söyler. Ar: Gördüğü kişinin Akhillus mu olup olmadığını sorar (Plautus, 1964: 4). Doğal hukuk anlaşmasını, çatıda maymun, kedi ne varsa vurulabileceğini söyler. Efendisinin derisi hakkı içindir yapılacak olanlar. Caligula’nın imparatorluğu da bir kedi ayı olan M. S 37’nin 28 Mart’ıdır. Aynı süreçte Lilius Sezar’ın da ölüm tarihi 15 Mart’tır. Tiberius’un ölüm tarihi ise 16 Mart’tır.

Grekler (Yunanlılar) yine çocuk olarak imgelenmiştir. Sivül ışık Tanrısı Apollo (Alan) ve Phaidon (Francis) zorlayarak gösteriyi izlemek için çadıra girerler. Bu sahne Sokrates’in de yargılandığı yerdir. Platon hastadır, orada değildir. Apollodoros dışında Atinalı yurttaş, Hermogenes, Epigenes vardır. Alınan karara karşı Sokrates’in birazdan öleceği duygusu içinde ağlamışlardır. Önceki gün ise geminin Delos’tan döndüğü haberi gelmiştir (Platon, 2015: 45-59B, 46-

60B). Sokrates'in özgür düşüncesi sivil ışık ve bilgiydi. Aynı süreçte “şafaktan önce” sözü İsa'nın gece yarısı uydurulmuş mahkeme ile yargılanmasını da imgeler. Diğer yandan şafaktan önce sözü Tiberius'un M. Ö 4 yılında kontrol altına aldığı Germenleri de imgeler. Gaius Caligula'nın Phaeton olma merakıdır. Onun istediği güneşin arabasını sürmektir ve gökteki ayı eline almaktır. Caligula'nın hayatına dikkat edildiğinde kız kardeşi Drussilla öldüğü için yas ilan ederek Roma yurttaşlarına yemesi, banyo yapması ve gülmelerini yasaklatmıştır. Aynı şekilde yaşlı bir kadın ile evlenmiştir. Caligula atları için özel mecliste yaptırmıştır. Atlara karşı aşırı sevgisi vardır. Caligula'nın hayatını 1945 yılında tiyatro oyununa aktaran Fransız yazar Albert Camus'un eseri de önemlidir.

Caligari, şaman davulunun kapısına tahta kılıçla vurarak kötü ruhları kovarak davulu açar ve Cesare ekstaz halindedir. Caligari çadırın önünde Cesare'nin resmini açtığı yerde Aristofanes'in Eşek Arıları tragedyasında sahnedir. Devletin beklenen gemisi dönmüştür. Ksantias'ın uykusu vardır. Bekçilik yapmak canına yetmiştir. Sosias canın dayak istiyor senin Ksantias, der. Sosias, kartal gördüğünü söyler, “dev gibi bir kartal” süzülüvermiştir meydana Tunçtan kakılı olan bir kalkanı pençesiyle kaptığı gibi uçuvermiştir “göklere.” Kalkanı atan “Kleonymps”tur (Aristophanes, 2016: 5-6). Oyundaki Theoros Cesare'dir. Theoros'un anlamı Yunanca seyretmedir. Theoros, insan gibi yaşarken kuzgun (Minevra) olmuştur. Düş yorumlaması istenmektedir (Aristophanes, 2016: 7). Tragedya'da yargıçlık hastalığına tutulduğu söylenen kişi Cesare, Caligari (Claudius) ve Caligula'dır. Tiberius'un kurdurduğu, Macro mahkemeleri yargıçlık hastalığının ironisidir Eşek Arıları tragedyası. Caligari, çadır önünde konuşurken kalabalığa Eşek Arıları'na göre, oğlu uyumaktadır. Onu önce eve kapatmıştır. Oğlu yargıçlık yapmasını istemez, can yakılmasını istememektedir. Oğlunun dediğini yaparsa “kuş sütüyle” besleyecektir. Koro, oğul için vay adalet düşmanı...O da birlik olmuştur...Devlete kundak kuranlar ile birlikte. Korosu, yargıcın dışarı çıkması için beklerler ve kılık değiştiren “Kurnaz Odysseus” gibi olmasını isterler (Aristophanes, 2016: 18-19). Beline bir ip bağlar Philokleon. Mahkemenin en yaşlı jürisidir Philokleon perde olarak imgelenmiştir. Cesare, burada İmparator Hermes'tir. Diğer adıyla Caligula'dır. Tarihte de kendisini Caligula, Phaeton olarak tanımlamıştır. Almanya ile

savaşında galibiyet almayan Cumhuriyetçi muhafızı tarafından suikast sonucu ölüp, cenaze töreni düzenlenmediği için ruhu gezmektedir. Felsefi bağlamda diyaloglarda bu sahnede Platon'nun Gorgias eseri sahnelenir: Her işin ya da yapıtın bir sanatı ve sanatçısı vardır. Retorik sanatı diğer sanatlara benzemez. Görgü kuralları da sanata dahildir. Sokrates, hatip olduğunu düşünen Gorgias'a sorulan sorulara kısa cevaplar vermesi ister. Gorgias'ta bir konuda en kısa cevabı kendisinin vereceğini ifade eder (Platon, 2011: 48-449ABC).

Bütün sanatlar amaçlarına retorikle ulaşır. Matematik gibi şans oyunları, hesap gerektiren diğer el emeği gerektirmeyen bütün sanatlar için sözler önemlidir. Dahası yüksek olasılıkla “Tek silahları sözdür” (Platon, 2011: 50-450E). Mahkemeler de yargıçların, mecliste ise meclis üyelerinin yurttaş sözlerle kandırması iyidir...Sarraf ise kendinden çok başkası adına konuşandır (Platon, 2011: 53-452E). Bunun yanında aritmetikçilerde retorikte ustadır. Aritmetikçinin ikna sanatı onu “insan işçi”liği sanatçı yapar (Platon, 2011: 55-454A). Öğretmenlerin öğrettiği bilgi karşısında onu kötüye kullanan öğrenci sorumludur. Öğrenci kötüye kullandığında cezayı alacak olanda kendisidir (Platon, 2011: 59-457ABC). Kalabalıklara herşey öğretilmez, onlar ikna edilirler. Hatip ya da Sofist olarak eğitim alacak kişiye iyiyi ve kötüyü öğretmek gerekmektedir. Her mesleği öğrenirken onu uygulamanın kişinin karakterine bağlı olduğu ifade edilir ve “adaleti öğrenen adildir” adil olanlar adil olmayan işleri yapmayacaklardır (Platon, 2011: 64-460BC). Retorik aynı bağlamda gelenek-görenek işi değildir ve zevk vermek retoriktir. Yemek yapmak, pişirmek sanat değildir, zevk verme geleneğidir (Platon, 2011: 68-462E). İnsanlar sağlıklı görünse de bu onların sağlıklı olduğu anlamına gelmez. Sağlıklı olup olmadıklarını ise “beden öğretmeni” ya da bir “hekim” anlayabilir. Ruh için yapılan siyaset olduğunu ifade eder. Beden eğitiminde ise idmanı yasalara, tıp bilimini ise yargıya aittir. Dalkavukluk ise düşünerek elde edilmiş bilgi değildir (Platon, 2011: 70-464CD). Sofist ile retorikçi aynı bilgi ve erdeme sahip kişiler değildir. Retorik ise övünün bir parçasıdır (Platon, 2011: 72-466B).

Retorikçiler, kentlerden vahşi insanlar gibi istediğini öldürebilen, istediğini kentten süren kişilerdir (Platon, 2011: 73-466DE). Vahşi bir insan ya da hatip insanları öldürdüğünde veya onları kentten sürdüğünde ve onların mallarına el

koyduğunda iyi iş yaptığını düşünebilir. Kötülük yapmış olsa da arzu ettiğini yapmıştır. Devlette iktidar olmak ile güçlü olsa da arzu ettiği doğru bildiğini yapmak isteyecektir. İktidarda olan insanları sürgün ettiğinde, öldürdüğünde ya da mallarına el koyduğunda gücünü kullananın kullanması nedeniyle kışkanılacaktır (Platon, 2011: 78-468E). Haksız yere insan öldürenler kışkanılmaz, onlara acınır. Kendisini öldürenler, öldürenlerden daha acınasıdır. En büyük kötülük ise haksızlığa uğramaktır. Böyle bir durumda haksızlık yapmak yerine haksızlığa uğramak daha iyidir. Agora gibi bir alanda insanlar toplanmış olsa, şayet bir zalim gibi güç elde edenin insanların kafası parçalasa, elbisesi yırtılacak ise yırtılacaktır. Güce sahip olan bir “evi” ya da gemi tersanelerini yakabilir. Ama arzu ettiğini yapabilmek güce sahip olduğu anlamına gelmeyecektir (Platon, 2011: 79-469E).

Şamanın inancına göre ise davulunda deri olarak kullandığı Caligula’dır (Vico, 2007: 331). Davul yan anlamlarda Troya atıdır. Pandora Kutusu olarak Janus’un savaş kapısını imgeler. İki başlı tanrı Janus tarihsel olarak Remulus’u öldüren, Romulus’tur. Augustus soyunun kardeş katli dönemidir. Davulun içinden çıkan Caligula’dır. Caesare’ler, Roma’nın kötülükte en çılgın olan ve Germen kavimleri topraklarından sürmeye çalışarak onların mallarına el koyan mekanik darbe Sezarlarıdır. Tacitus’a göre Caligula’nın düzenlediği bütün seferler “fiyasko” ile sonuçlanmıştır. Roma’nın iç savaşlarına neden olan dönem de Caligula döneminde başladığını ifade eder Tacitus. Gallia’daki egemenliklerine de Caligula döneminde göz dikmiştir Germenler (Tacitus, 2006: 77). Roma, Claudius’un yönetiminde Caligula, evlatlık edindiği Neron sonrası Roma tahtına çıkan Domitianus gibi kadınlar tarafından yönetilen mekanik sezarlardır. Bu noktada Claudius’un doğduğu yer olan Fransa için eleştiri vardır.

Bu sahnede mitolojik bağlamda şaman inancına göre Caesar’e imgesi kötü ruhlu Ahriman kullanılmıştır. Esmer tenli ve gülümsemesi kötüdür. Ahriman kötü ruhları Mazda’ya saldırması için sürekli yönlendirir. Apollo (Bilge Bey) sivil bilgi ve ışık Tanrısı olduğu için Cesare’ye ne kadar yaşayacağına karşı sorduğu soru karşısında “şafaktan önce” cevabı alır. Bu noktada Thomas Hobbes’in Yurttaşlık Felsefesinin Temelleri’nde ağustos böceği olarak gördüğü halk ile tanrı arasındaki sözleşmede Hakaret yasalarının geçerliliğini vurgulanır. Bu yasaya göre, hiç kimse bir hareketle, sözle, jestle veya gülererek karşındakine

nefret veya küçümseme” gösterilemeyeceğini belirtir. Bu yasanın tahkir edilmesi ise hakarettir. Güçlü olanın güçsüz olanla alay etmesi veya hakimler ya da yargıçlar gibi hukuk organlarının suçlu kişilere adi biri gibi davranmasının bayağı olmayacağını belirtir. Bu davranışları ise küstahlık olarak nitelenmiştir (Hobbes, 2007: 54).

Platon, Sofistler için yasa yapıcılar ve devletin idari işlerine insan yetiştirdiğini belirtir. Rekabet sanatının özellikleri her durumda münakaşaya hazır olmalarıdır. Yaşlıların gözleri keskin değildir bu nedenle gençlerin keskin gözlerine ihtiyaçları vardır (Platon, 2015: 63-233E). Şamanlar ölümü ve geleceği yıldızlara bakarak tahminde bulunurlar. Apollo verilen cevap karşısında alaycı bir gülümseme yapar. Bu Şamana kam etmektir ve kötü ruhlar tarafından cezalandırılır. (22:53) Apollo (Alan) ve (Francis) kümülatif biçimde yapılandırılmış kasabanın iç görüntüsü gelir. Kasabanın ışığını yakan Olympos’un en çirkini olarak nitelenen total ve demirci Tanrısı Hephaistos’tur. Aynı zamanda yaktığı ışık yapay ışıktır. Doğal ve sivil ışık olan Alan (Apollon) ölmeden önce Ortaçağ’a girildiği imgelenmiştir. Ayrıca Hepshaistos’un yaktığı ışık İsa’nın ölümünü imgeler. Germen krallar ise Roma imparatorlarını istedikleri gibi tahtan indirip- bindirme gücünü elde etmişlerdi. Ortaçağ’ın başlangıcı kabul edilen tarih ise Batı Roma’nın yıkılışı Vizgotlar’ın kralı Odoacer, Germenlerin desteğini alarak Roma’nın son imparatoru Romulus Augustus’u M. S 475-476 tahtından indirerek İtalya’nın yeni kralı olduğunu ilan etmiştir (Faulkner, 2015: 328). Mitolojik bağlamda anlamı ise Apollon tapınağının yıkılışını da imgeler. Tanrılar dönemi kapanmıştır ve artık Kahramanlar çağına başladığı imgelenmiştir. Hephaistos’un yaktığı ışık aynı zamanda Hobbes’in yurttaşlık hakları için düşündüğü ağustos böceği imgelenmiştir. Devlet kendini her daim var edecektir, yurttaşlar ise ağustos böcekleri gibidir (Vico, 2007: 136). Roma ağustos böceği gibi öterek toprakları fethetmiştir, Germenler ise karınca gibi çalışmışlardır.

Holstenwall Kasabası’nın iç görüntüsüne geçişte Winckelmann’ın eserine göre Ertüks ve Grek sanatları dönemine girilmiştir. Germen (Alman) Tarihine göre ışığın dairesi içine alınan yıldız Alpler bölgesinden başlayıp Schleswig-Holstein’in ve Yukan Bavyera gölleridir. Duvardaki ağaç formu kara ormanlardır. İki ev arasındaki nehir Ruhr Ormanları ile nehirleridir. Mitolojiye

göre, kasabanın içinde yerde bulunan yıldızdaki dairesel Suriye kökenli Ay Tanrıçası Selene'nin imgesidir (Graves, 2010: 269). Kudüs'ü imgeler. Mitolojiye göre ise Ares'i, Eos'un ile birlikte gördüğü için Afrodite sonsuza dek aşk içinde yanmasını dilemiştir. Ay Tanrıçası Selene, Eos erkek kardeşidir. Yıldız aynı zamanda Eos'un "Şafağın bakire Tanrıçası"dır. Birçok ölümlüyü kendine aşık eden tanrıça Eos, en son aşık ettiği ise Ganymedes ve Tithonos'tur. Tithonos için ölümsüzlüğü isterken yaşlanmaması üzerine istekte bulunmaz ve yaşlanan aşkını odasına kapatmak zorunda kalır ve Tithonos kapatıldığı odada bir Ağustos Böceğine dönüşür. Altın ağustos böceği kültü Apollon'a atfedilir (Graves, 2010: 188-189).

Alman mitolojisine göre de yıldız meleklerin gözüdür. Homeros'un İlyada'sının tarihsel olarak 1090'lara denk düşmektir. Mitolojiye göre Kudüs imgesi Haçlı Seferlerini imgeler. Homeros'un İlyada'sı uluslararası ilişkilerin ilk diplomatik ilişki ve iletişim dönemini anlatır. İlyada, "aşiretler arası anlaşma" metni olarak kabul edilir (Tokatlı, 2009: 35). İlyada, Tanrı Hephaitos'un ışık yakma sahnesinde başlangıç gösterir. İlyada'ya göre yerdeki yıldız ve bulutlar Zeus ve Hera'yı imgeler. Zeus, Hera'ya "Kur bakalım, alık kadın (Hera) gizli kalmasın hiçbir şeyim, tek kazancın benden uzaklaşmak olacak sonunda" Zeus'un sözleri üzerine inek gözlü Hera ürkmüştür. Söze Hera'dan yana olan Hephaitos girer ve "ölümlüler" için gürültü-tartışma yapanın tanrılar arasında belalı işlerin ortaya çıkacağını söyler (Homeros i, 2008: 90 v. 560-575).

İlyada'nın birinci bölümü Olympos'da huzur ve barış içinde sona erer. Zeus ise Thetis'e ne cevap vereceğini düşünür. Akhileus'un yokluğunu Akhalılar'a hissettirme yolunu düşünür. Akhalılar'a yumruk indirdiği salınan salgını önlemesini ister ve "Phoibos Apollon da" (Apollon'a verilen diğer ad Phoibos'tur ve anlamı parlak- ışık saçan) dinler (Homeros i, 2008: 87 v. 430-460). Hephaitos'un konuşması mitolojide Apollon'a adanan tapınağın ışığı yakmasıyla imgelenir. Sahneden geçen iki adam ise Agamemnon'un gördüğü rüya sonrası toplantıya çağırdığı ordu komutanlarını imgeler. Bu sahnede İlyada'nın İkinci Bölümü oynanır. Agamemnon'un gördüğü lanetli rüyada Gül Parmaklı Nestor'u kılığında görmüştür (Homeros ii, 2008: 92 v. 5-25). Şafak Tanrısı yürümektedir Olympos'a doğru. Agamemnon gördüğü rüyada Tanrısal

Nestor'a benzemektedir, Zeus Agamemnon'un acılarını dindirecektir (Homeros ii, 2008: 93 v. 30-60).

Francis ile Alan sahneye girdiğinde İlyada'ya göre Francis Odysseus, Alan ise Diomedes'tir. Diomedes Akhalı bir kahramandır. Gül naralı Diomedes, korkusuzların en korkusuz ve cesurudur. Troya Savaşı'nda Tanrı Ares ile Tanrıça Afrodite'i yaralamıştır. Tanrıça Athena'yı dinlemeyerek saygısızlık yapmıştır. Odysseus (Francis) ve Diomedes (Alan) sahneye girer: Homer, Odysseus'u çok akıllı ve kurnaz olarak tanımlar. Atları iyi kullanan Troyalılar'a karşı Ares'i uyaran tanrılara rağmen, Odysseus gevşediklerini söylemiştir. Kral Agamemnon önce öfkeli olmasına karşın gülümser Odysseus'a (Homeros iv, 2008: 141 v. 350-355). Cin fikirli Odysseus'u sözlerini söyledikten sonra bırakır Agamemnon, Odysseus'u. Tydeus'un şaşkın oğlu Diomedes'e seslenir Agamemnon (Homeros iv, 2008: 142 v. 365-390). Cesurların cesuru Diomedes ve Odysseus Skyros'a (İskiri, Ege Denizi'nde Şeytan Adaları içinde yer alır) gelmişlerdir. Diomedes (Alan) Francis'i (Odysseus) Ares'i imgeleyen kalkanını duvarda gördüğünde çeker: "Kimini Ares" kışkırtıyordur, "gök gözlü Athena" kışkırtıyordur kimini de (Homeros iv, 2008: 144 v. 435-460).

Bu sahnede tanrılar kapışıyordur. Diomedes, Truva yağma edilirken Tanrıça Athena'ya saygısızlığı nedeniyle bu sahnede lanetlenmiştir ve ülkesine döndükten sonra halkı onu kovulan savaşçı ilan edecektir. Pallas Athena, Tydeus'un oğlu Diomedes'e güç vererek atılğan yapar. Athena, Argoslular arasında sadece Diomedes'in parmakla gösterilmesini istemektedir. Duvardaki kalkanın üzerindeki el imgesi Athena'nın imgesidir (Homeros v, 2008: 148 v. 5-25). Bu sahnede arka iki ev arasındaki nehir imgesi Zeus'un yağdırdığı yağmurlardan kabaran nehir Skamandrios'tur (Homeros v, 2008: 150 v. 75-90). Athena, Zeus'un kızı geldiği takdirde onu vurmasını söyler Diomedes'e. "Dinleme vur kargınla" der (Homeros v, 2008: 152 v. 130). Sahnede Jane (Helen) görünür. Aineias, Zeus'un kızı Tanrıça Afrodite ve Troyalı Prens Ankhises'in oğullarıdır. Bu sahnede Francis Arkadya Kralı Lykaon'a dönüşür. Aineias ile Lykaon, Diomedes'in yiğitliği hakkında konuşurlar (Homeros v, 2008: 153 v. 185-195). Francis ile Jane'nin el tutuşması atların dizginlerini Aineias'a verir Lykaon'un alımlı oğlu (Homeros v, 2008: 154 v. 230). Francis, Jane ve Alan'ın gezdikleri yerler atlıları sürmeleri sahnelenir (Homeros v, 2008:

156 v. 270-300). Gül naralı Diomedes can alan kargısıyla Afrodit'i kovalamaktadır (Homeros v, 2008: 157 v. 330). Ulu canlı olan Diomedes öne atılarak sivri kargısıyla elinin ayasından vurmuştur (Homeros v, 2008: 158 v. 335-365).

Jül Caesar ile Agustus'un soyu Aineias soyundan gelmekle övünmüşlerdi (Graves, 2010: 921). Dante İlahi Komedyâ'da ise Jül caesar'ı, Agustus'u ve Aineias'ı Cehennem'in Birinci katına yerleştirir (Dante i, 2011: 36 v. 61-73). Yine, Aineias'a övgü yaparak "Silvius" babası Aineias ölümler diyarına diri diri girdiğini ifade eder (Dante ii, 2011: 40 v. 13). Truva atına atıf yaparak, At hilesine Odysseus ve Diomedes ceza çekmektedirler. "at hilesine gözyaşı dökmekteler, Romalıların soylu tohumunun filiz verdiği kapıyı açmıştı at hilesi" (Dante xxvi, 2011: 217 v. 55-58).

Duvarda ölümün haberini veren gazete Tanrı Ares'in kalkanını imgeler. Aynı zamanda duvardaki gazete ilanı Atina kent devletinde resmi evraktır. Frünikhos'un Milet'in fethedilişini tragedya orkestrada oynatması üzerine aldığı "1000 MK" drahmi para cezasıdır. Aynı zamanda 1000 MK imgesi Aiskhylos'un elyazmalarına bağlantı içerir. Aiskhylos'un el yazması eserleri M. S M yılında gün ışığına çıkmıştır. Aiskhylos, Sopokhles ve Rodoslu olan Apollonios'un Argonautika adlı eseri 1453 yılında İstanbul'un fethiyle İtalya'nın Floransa kentinin Medici (kütüphane) kitaplığına Giovanni Aurispa tarafından getirilmiştir. Günümüzde de Mecidi Kütüphanesi'ndedir (Latacz, 2006: 149). Tarih burada matematiksel denklemlerle M. S 1000'li yıllara geçiş yapar. Tanrı Ares, kaosun, ölümün ve savaşın temsilcisidir. Bu noktada Grek kökenli komutanlar bir savaşa girdiklerinde kullandıkları kalkanları ise boyarlardı, ki boyanmamış kalkan fakirlik işareti sayılırdı. Bu gelenek Germanler de Roma'ya yardım eden kitleler de kullanmıştır. Boyalı kalkanları dünyanın batısını fetheden Germanler kullanırdı (Hobbes, 2007: 74).

Bu geleneği, Fransızlar, İspanyollar ve İtalyanlarda kullanmıştır. Alan ile Francis'in arkadaşlık tanım kavramı köklerini ise "Kont" ya da "Comite" kavramında bulur. Arkadaşlık bağlarından genel bir dostluk oluşturan fethedilen yerleri ve disiplin altına alınması gereken yerlerin yönetimini yapacak; görev alacak kimseler adına kullanılan tanımdır (Hobbes, 2007: 75). Aynı zamanda Germanler ise Bu noktada Hugo Grotius'un Savaş ve Barış Hukuku eseri

önemlidir. Dağınık kavimler halinde yaşayan Germanler devlet sistemi kurumlarını Atina kent devleti sisteminde ve Roma Hukukunda halklar veya imparatorlar arasında yaşanan anlaşmazlıklar çoğu kez ancak Ares'i temsil eden Mars'ın hakemliğiyle çözüme kavuşmaktadır. Savaş yapılan taraftan üstün olduğunda ve işler iyi giderken barış yapmak, düşmana karşı üstünlük ve barışı sağlayan üstün tarafın ve üstünlüğünü sergilemek isteyeninin şanındandır. Savaş tanrısı Ares (Mars) savaşan iki tarafa da destek vermektedir (Grotius, 1967: 307).

1000 MK yazısı aynı zamanda Ortaçağda Germanlerin kurduğu imparatorluğun yıkılışı ve bitişinin ideolojisini taşır. M. S 910'da Saksonya Dükü olan Heinrich'in imparatorluk tahtına çıkışı ve III. Heinrich'in ölümüyle birlikte Ortaçağ Alman sınırlarında Saksonlar ya da Otto ve Sal Hanedanlarının aristokrasinin egemen olduğu yıllar ideolojik olarak imgelenmiştir. Bu sahne M. S 1100'lü yıllarda Roland destanını da imgeler. Alan ve Francis yıldızın üzerine geldiklerinde bu Büyük Hakan Karl'ın beyaz ipekten döşegidir (Roland Destanı, 2005: 19 v. 270). Siyah gölge biçiminde evin duvarında duran adam figürü Karl'ı imgeler. Francis bu sahnede Roland, Alan ise Oliver'dir. Duvardaki Ares'in kalkanı Ganelon'u imgeler. Kalkanın hemen üstündeki eldiven imgesi Ganelon'a Büyük Hakan Karl'ın uzattığı ve Ganelon'un yere düşürdüğü eldiveni imgeler. "Hakan ona uzattı özel eldivenlerden sağ eldiven tekini" ama Ganelon eldiveni düşürdüğü için Frank Beyleri bunu uğursuz sayarlar. Ganelon, elçilik esasını da eldiveni de Roland'a verilmesi gerektiğini söyler Hakan'a (Roland Destanı, 2005: 21 v. 320, 330).

Roland destanına göre Caligari Ganelon'dur. Caesar ise kafir'dir. Caligari'nin arabası Munigre Hisarıdır. Yarışma oyunları düzenlenen bu yere yağmur yağmaz, bu kişinin geldiği ülkesinde hiç güneş parlamaz. Buğdaylar büyümez. Taşlar bile kapkaradır. Şeytanların vatanıdır. Chernubles, Kılıcının belinde asılı olduğunu söyler. Rencesvals ise Roland'ı ve Franklar'ı "ben onu kıpkızıl" edeceğini söyler. Yiğit Roland yolları üzerine düşecektir. Rencesvals, Roland'a saldırmaz ise adının yalancıya çıkmasını diler. Durendal'i yenecek, kılıç belindedir. "Can verecek Franklar, böylece Frank yurdu korumasız kalacak" (Roland Destanı, 2005: 49 v. 980). Alan ve Francis'in evin önünde ayrılık sahnelerinde Roland, Ganelon'un ne kadar hain olduğunu söyler. Olivier,

Ganelon'un üvey babası olduğunu söyler. Hakkında hiçbir şey duymak istemediğini söyler (Roland Destanı, 2005: 50-1021). Olivier bir tepenin üzerine çıkmıştır ve İspanya'yı görmektedir (Roland Destanı, 2005: 51-1030). Bu arada "Night" gece olmuştur (24:47) dak. Alan ve Francis ayrılır ve gece olur. (25: 54) dak. Bu sahnede tekrar

Roland destanı oynanır. Kont Roland ve Olivier yürümektedir. Artçılar birliğini arkalarında bırakmışlardır.

Kısaca destan Ortaçağ'ın Frank destanın anlatısıdır. Roland, Frankların kahramanıdır. Az sayıdaki arkadaşıyla (şövalye) birlikte Müslüman Araplara (İspanya) karşı verdiği mücadeleyi anlatır. Destan, İspanya'da ve Frank imparatoru Charlemagne döneminde yaşanır. Yazıya alınışı 1100-1200'lerdir. Destanın ana kurgusu iki dinin İslam ile Hristiyanlık inancının çekişmesidir. Haçlı Savaşlarının nedenini öyküleştirebilir. Ganelon, Kont Roland'ın ölmesini istemektedir. Roland Destanına göre Francis ile Alan'ın ayrılık sahnesinde, Olivier'in ölüm sahnesi oynanır: Franklar'ın az kalmasıyla birlikte düşman saldırır ve Olivier'in giydiği beyaz zırhlı gömleği delerek mızrağı saplar sırtına (Roland Destanı, 2005: 91 v. 1950). Olivier'in yaralandığında bakar Roland sapsarı kesilmiş yüzüne. At sırtında bayılır Roland. Olivier ise ölümcül yara almıştır. Olivier aldığı yara ile körlük yaşar ve ona yaklaşan Roland'ı kılıçla yaralar. "Onların birbirine ne büyüktü sevgisi" (Roland Destanı, 2005: 93 v. 1990,2000). Olivier, tanrıya yakararak kendisini kabul etmesi için dua eder. Yiğit Roland, Olivier'in öldüğünü görür. Roland, Olivier'in ölümüne üzülür. Roland, "Veillantif" adlı atın üzerindedir, atın üzerinde bir yana kaysa da düşmez atından (Roland Destanı, 2005: 94 v. 2010-2020-2030).

Alan ile Francis kendi aralarında ölüm haberini (ilanı) konuşurken (23: 46) dak. Jane gelir. Bu sahnede Almanların Nibelung Destanı oynanır. İki bölümden oluşan destanın ilk bölümünde yakışıklı olan ve olağanüstü güçlere sahip olan Siegfried'in öldürülmesi konusu işlenir. Siegfried Ren Nehri boyundaki Worms Kentini baskent edinen Burgund Hanları'nın kız kardeşi olan dillere destan güzel Han'ın kızı Kriemhild ile tanışarak evlenir. Kriemhild'in yengesi ise erkek kardeşleri ile ortak hüküm süren 3 Han'dan en büyüğü olan Gunther'in, Siegfried ile beraberce hileye başvurarak İzlanda'da getirdikleri gelin Brünhild ile sözlü düellosunda kadınımsı çekişme yaşamıştır. Bu durumu küçük düşme

olarak algılayan Gunther ile birlikte Siegfried kaynakta su içtiği sırada Burgund Beyler'inden olan Hagen, Gunter Han hareket ederek Siegfried'i Hagen sırtından mızrakla vurarak öldürür. Francis, Alan ve Jane'nin birlikte konuştukları sahne sözlü düello çekişmesini imgeler. Jane'nin boynundaki tüylü şal onun beslediği ve iki kartal pençesi tarafından öldürülen şahinini imgeler (Nibelung, 2001: 21-13). Gördüğü rüyayı anlattığı annesi Ute'ye, annesi sevda yaşayacağını söylemiştir. Hiçbir yiğide sevdalanmayacağını söyler Kriemhild (Nibelung, 2001: 22 v. 15). Mitolojik olarak Roma Tanrıçası Hestia, bakirelik tanrıçası olarak imgelenmesi bu nedenledir. Siegfried'in kılıç kullanmada ustalığı vardır (Nibelung, 2001: 25 v. 23). Bu sahnede Alan'ın, Jane ile yürüyüş sahnesinde kılıcını kabzasında dururken tutuşu beden diliyle imgelenmiştir. Yedi gün süren kutlamalar sonrasında Varsıl Siegl Siegfried (Francis) ise üzerine düşen olgunlukla kızıl kızıl altınları çıkarmıştır Siegfried'i halka sevdirmek için (Nibelung, 2001: 28 v. 42). Jane'nin elinden tuttuğu anda Francis, Siegfried ile tanışmalarındır. Brünhild Sultan, Siegfried'e "hoş gelmişsin" der. Ne için geldiği öğrenmek ister (Nibelung, 2001: 102 v. 431). Gunther Han'ın tek dileği vardır Brünhild Sultanı almaktır (Nibelung, 2001: 103 v. 434). Gunther Han ise Alan'dır. Ayrıntılı bilgi ve imge incelemesi için Nibelung Destanı'nın Yedinci Bölümüne bakınız.

Mitolojiye göre gelen Tanrıça Eos'tur. Francis (Ganymedes) olur. Alan ise (Tithonos) Eos, her ikisini de evlilik teklifini geri çevirir. Bu sahnede Terentius'un Hadım tragedyası oynanır. Hadım oyununda ise Jane, Phaedria, Francis Parmeno, Alan ise Thais'tir. Oyunun birinci perdesi ve bir ve ikinci sahnesi üzerine kurgulanır. Phaedria ile Thais arasındaki aşk ve bu aşka dahil olan Parmeno, köle pazarına getirilen kız için Thais'in kıyafet değiştirerek köle kıza ulaşması için plan yapar. Köle kızın Attika'dan getirilen kız kardeşi olduğunu söyler. Askerin yanında olduğunda ise ondan uzak olmasını, gece gündüz onu sevmesini ister. Rüyanda beni gör, beni iste (um), huzuru bende bul. Daim benimle ol ki, benim canım nasıl seninse senin canında benim olsun! (Terentius, 1946: 13).

Francis, "Alan, biz birbirimizi seviyoruz. Bırakalım da kararını kendi versin. Ama kararı ne olursa olsun arkadaş kalacağız," sözleştikleri sahnede Hadım oyunun İkinci Perdesi 1. Sahnesi oynanır. Parmeno, üç günden fazla ayrı

kalamayacağını söyler. Bunun üzerine Phaedria, Theis'ten “üç günden” fazla ayrı kalabileceğini söyler ve silkinir (Terenteus, 1946: 16). Parmeno (Alan) köye gitmek için ayrılır. Platon'un Phaidon eserinde Platon'a göre, eşit şeyleri ilk defa görüldüğünde onlar eşit gibi algılanacaktır. Bir kişi bir diğerine benziyorsa önceden bu bilginin edinilmiş olması gerektiğini belirtir. Eşitlik durumunu ise dokunarak ya da görerek kazanılır (Platon, 2015: 68-75E). Ölüm halinde ise insanların ruhları ise Hades'e giderek, yeraltında bir süre kalarak tekrar yeryüzüne döndüğünü belirtir. Yaşayan insanlar ise ölümlerden tekrar doğanlar olduğunu ifade etmiştir (Platon, 2015: 61-70D). Küçük olan şeylerin büyük olan şeyler ile büyüyeceği metaforunda Platon, biri küçük ise diğeri büyük ise birbirlerinden etkilenererek büyüme ve küçülme olacağını belirtir (Platon, 2015: 62- 71B). Küçük olan, büyük olandan etki alarak kendini büyütecektir. Bunu Alan'ın öldürülme sahnesinde gölgelerde Cesare'nin gölgesi büyük olarak verilmiştir. Uyku metaforunda ise, yaşamdan ölüm doğacağını, ölümden ise yaşamdan doğacağını belirtir. Çünkü ölümün karşıtı yaşamaktır (Platon, 2015: 63-72E). Alan'ı, yani sivil ışık ve bilgi olan Apollon'u öldüren Cesare (Gaius-Caligula) kendi döneminin İmparatoru Tiberius'u öldürerek ölümden yaşam elde etmiştir. Burada yine Platon'un metaforu devreye girer; ruh görünmeyen şeydir, beden ise görünür olan şeydir. Ruh ağırlaşma yaparak çekilme yaptığını ve kötü ruhların sürekli dolaşarak kendilerine yeni bir beden aradıklarını ifade eder. Bu beden hayvan da olabilir, insanda. Haksızlık yapanların kuş veya yabani kurt olarak tekrar dünyaya geleceklerini belirtir. Bilge olmayanların ise ancak bilgi ile tanrılar bölümüne yasaklıdır (Platon, 2015: 79-82E, 80-82C).

Şamanın obadan uzakta olması gereken arabadan evi görüntüye girer. Bu sahnede Terentius'un Hadım tragedyasındaki Parmeno'nun sözünü ettiği köy olarak kurgulanmıştır. Hadım oyunun İkinci Perdesinin 2. Sahnesi ve yaşlı adam Caligari burada Gnatho'dur. (24:55). dak. Şaman kulübesine girer. Şaman inancında, onlar evlerini yanlarında taşırlar. Gnatho, halkın içinde itibarını, varını yoğunluğunu kaybetmiş yaşlıdır. Malıyla birlikte aklını kaybetmiş adam olduğunu düşünür. Gnatho'nun eline kimi verseler budalaya çeviren bir adamdır (Terenteus, 1946: 17-18). Caligari bu sahnede araba evinden çıkar ve etrafına bakınır. Caligari bu sahnede Gunther Han'dır. Bu sahnede Nibelung destanına

göre 5 bölüm oynanır. Nibelung destanına göre Caligari Oertwein'dir. Gunther Han'ın sarayına beyler giriş yapıp çıkmaktadır. Sarayın orta geniş boşluk alanında mutluluk sesleri vardır. Oertwein ve Hagen büyük işler yapmaya başlamıştır. Saray şamatalı mutludur. Beylerin hepsi birden Gunther Han, yaralı olan bu sarayına gelenleri tanımış olur (Nibelung, 2001: 80 v. 310-312). Homeros'un İlyada'sına göre Nestor: Akhaların en yaşlı lideri olan Nestor, Troyalılar'ın kampına gözcü gönderilmesini haber verir. Bu görev ise Odysseus'la Diomedes verilir. Caligari (Nestor) araba evinden çıktığı sahnede savaşa katılacak olan atlıları, yayaları düzenlemektedir (Homeros iv, 2008: 140 v. 290-320).

Alan tekrar Apollon olur ve odasında uyumaktadır. Euripides'in Alkestis tragedyası sahnelenir. Apollo ile Ecel arasında geçen diyaloglar kullanılır. Ecel, Alkestis'i öldürmeye gelmiştir. Apollo'u ölümleri geciktirmekle suçlar. Apollo elindeki yayla Pelias'ın kızını koruyordur. Apollo, Ecel'e kendi hakları dışına çıkmak gibi bir niyeti olmadığını söyler (Ecel, hakka tecavüz etmediğini söyler ve "elindeki yay niçin" cevabına, Apollo yayı üstünde taşımanın adet olduğunu söyler. Ecel, haksız şekilde eve yardım etmenin adeti olduğunu söyler. Apollo, meselenin felaketinin bir dosta ait olduğunu söyler. Ecel, ikinci cesetten de onu mahrum edeceğini söyler. Diğerini de zorla kendisi almadığını söyler Apollo. Ecel, yerin altında olması gerekenin üstünde nasıl olduğunu sorgular (Euripides, 1943: 6-7). Apollon, Ecel'e "yerine almaya geldiğin karısını" koyduğunu söyler. Ecel, kadını cehenneme götüreceğini söyler. Alkestis'in yaşlılığa erişmesini ister Apollon. Fanilerin Ecel'den nefret ettiğini, tanrıların da iğrendiğini söyler (Euripides, 1943: 8-9). Alkestis, güzelliği ile dillere destan bir kraliçe olduğu için onu Apollo'nun ışığı ile imgelenmiştir. Boğuşma esnasında duvardaki gölgeler de Apollo'nun beş (5) liri ve bedenindeki Aryan (ağaç) kökleri parmaklarının gölgesi çalıya dönüşür. Duvarda beliren üç eşitsizlik tahta parçası işareti ve üçgen işareti ise mitolojide, İsis'in hocası Hermes'in sesleri üçgenleştirmesi ve Yunanistan'dan, Mısır'a götürmesidir. Üçlü tahta imgesi ise üçlü kader tanrıçaları Klotho, Laekthesis, Atropos'u imgeler. Beyaz kaftan giyinmiş olan Fatalar, Artemis'in de imgesi olan Klotho, Lakthesis ve Atropos olarak bilinen Üç Fatalar'dır. Erebus ile Gece'nin birlikteliğinden doğmuşlardır. En dehşet salan ise en küçükleri olan Atropos'tur. Klotho iplik

eğiren, Lakheisis ölçendir. Atropos ise kaçınılmayacak ve geri dönüşü olamayan şeylerin kaderini sembolize eder. Üç Fataalar mitolojisi yeni doğacak çocuğun kundağına işlenmesi toplumsal yaşamda klanlara karşı kendine yer edinmesine dayanır (Graves, 2010: 55-56).

Platon'a göre felsefenin ruhunu anlayınca kadar bilge ya da filozofların "mahkûm" olduklarını belirtir. Hakiki filozoflar dünya arzularından kaçınır. Zevk ve tutkulardan dolayı ortaya çıkacak olan korkularda uzak kalmayı bilmesi gerektiğini belirtir. Çeşitli biçimde ortaya çıkan aşırılıklarda ise bu kötülüğün ise başka türde kötülüklere sebep olduğunu bilmesi gerektiğini belirtir. Her mutluluk veren veya acı veren şeylerin bir çivisi olduğunu belirtir. Ruh ise bedene benzediğinde ise arınma olmadan Hades'e gidemeyecek ruhu başka bedene geçerek kök salacaktır (Platon, 2015: 81-83CDE).

Kont Roland'ın yiğitliği, Olivier ise zekasıyla tanımlanır Roland Destanında. Ganelon ise Araplara satmıştır Franklar'ı. Roland ona verilen boruyu birçok kez ötürmesine rağmen Hakan Karl'a, Ganelon yaşlı olduğu için boru sesi duyduğunu söyler. Roland, ağzından (ciğerlerinden) kan gelinceye kadar öttürür boruyu (Roland Destanı, 2005: 84-1790). Alan'ın ölüm sahnesinde, Roland destanına göre üzerine beyaz gömlek giyen Olivier saldırıya uğrar. Sırtından aldığı mızrak yarası aldığında "beyaz örmeli zırhı" delinir (Roland Destanı, 2005: 91-1950). Olivier anlar ki aldığı yara ölümcüldür. Elleriyle Marganice'in altından, tepesi sipsivri olan togasından çalar. Kılıcıyla vurur ve düşmanı canından eder (Roland Destanı, 2005: 91-1960).

İlyada'ya göre, Diomedes'in peşine düşüp öfkesinden çıldıran Sthelenos'tur. Diomedes, can alan kargısıyla Afrodit'i kovalıyordur. Duvardaki dairesel ve üçgen işlenmiş bez parçası Diomedes'in, Afrodit'e vurduğunda "Kharitlerin işlediği rubayı" imgeler (Homeross v, 2008: 158 v. 335). Gül naralı Diomedes, Afrodit'e kızar. Savaştan çekilmesini söyler ve "kadıncıkları kandırmak yetmez mi sana?" İris, Afrodit'in atlarının dizgini alır ve uçurur sarp Olympos'a. Diomedes, Afrodit'i bileğinden yaraladığından ince bir öz akar Tanrıçadan. Ölüm Diomedes böylece Zeus'a savaş açmış olur (Homeross v, 2008: 158 v. 340-365). Diodemes biliyordur ki, tanrılar ile savaşan ölümlü çok yaşamayacaktır. Savaştan, korkunç dövüşlerden dönmüş olursa olsun evine yaşamayacaktır. Afrodit adına savaşa bu kez Ares ile Athena katılacaktır.

Diomedes'ten alacaklardır öçlerini. Diomedes, Aineias'a Apollon el uzatmasına dayanamaz ve Aineias'ı öldürmek için saldırır. Üç kere saldırdıktan sonra dördüncüde Apollon, Diomedes'e çekilmesini söyler (Homerov, 2008: 160 v. 410-440). Apollon çekip alır Aineias'ı kalabalıktan. Onu Leto'nun tapınağına götürmüştür (Homerov, 2008: 161 v. 445-460).

Alan'ın boğuşma sahnesinde odaya gelen İlyada'ya göre Afrodite'tir. Diomedes, Afrodite'i yaraladığında ölümsüz olan tanrı ya da tanrıçaların tenleri kararma yapar. Bu kararmayı ise dışavurumcu gölge sanatıyla yansıtır bu sahne. Pandoros'un açtığı ok yarasıyla yaralanır Diomedes. Athena, peşinden takip ederek onu Kadmoslar'ın sarayına getirir (Homerov, 2008: 171 v. 790-820). Athena, Diomedes'e ne Ares'ten korkmasını söyler ne bir başka ölümsüzden korkmaması gerektiğini söyler. Athena, Sthenelos'u iterek arabadan aşağı yuvarlar. Athena ve Diomedes dışbudak ağacından yapılmış arabaya atlarlar dingil ağırlıklarından gıcırdar. Athena, Hades başlığı (görünmez) geçirerek Ares'e görünmemek içindir. Athena, Ares'ten korumak için Diomedes'i yerine Periphas'ı koymuştur. Ares, oracıkta Periphas'ı öldürmüştür (Homerov, 2008: 172 v. 825-855). Mitolojiye göre, Periphas (Periphetes) Theseus'un başladığı ilk yolculuk Epidauros'ta öldürdüğü canavardır. Periphetes'in elindeki gürz-ü ele geçirmiştir. Theseus ise savaşma tekniklerinde Herakles'i örnek aldığı düşünülür (Graves, 2010: 445).

4.10.6 Filmin üçüncü bölümü

Alan'ın (Apollo) ölümünü haber vermeye gelen hizmetçi, Tanrıça Artemis'tir. Sarayın kapısından çıkar. Tragedyaya göre, Alkestis ölmüş de olabilir ölmemiş de olabilir haberini getirir (Euripides, 1943: 13). Alan'ın öldüğünü haber verir. Kötü haber vericisi baykuş gibi siyah giyinmiştir. Başındaki ve yüzündeki ifadesi arıyı imgeler. Davranışları yarı keçi gibidir. Antik Yunanda mahkeme film yazılı olarak imgelenen yazılar ise ölüm haberi haç işareti içinde Fatahar'ı imgeleyerek verilmiştir. Francis, Kraliçe Alkestis'in kocası Admetos ise Orpheus boyutuna geçmiştir. Hizmetçi haberi verdikten sonra Alkestis ile Admetos diyaloglarında, kocasının çocuklarına üvey bir anne getirmemesi için söz alır. Üvey annenin çocuklarına musallat olacağını kötü davranacağını söyler. "Orpheus'un güzel sesi bende olsaydı" Tanrıça Demeter'in kızı ve onun

kocasını teşhir etmek için ve Alkestis'i Hades'ten kurtarmak için oraya gideceğini söyler (Euripides, 1943: 21-25). Bu sahnede René Descartes'in Aklın Yönetimi İçin Kurallar eserinin metaforu vardır. Bilme yetisinin üç duyumu vardır. "İmgelem, duyular ve bellektir." Bu üç yetiye karşı zamanın koyduğu engeller olduğunu belirtir (Descartes, 1986: 44). Francis'in (Herakles) yatağın başında ağlama sahnesi İlyada'ya Hera ile Zeus'un konuşmasıdır. Hera, Herakles için tuzak kurma peşindedir. Yatağın üzerinde yorgan bulutları imgeler (Homeros xiv, 2008: 335 v. 320-350).

Apollon'un ölüm sahnesinde üçlü çubuk, görme nedeniyle bellekte olanı tazelemektir. Çubuğun biri bedene dokunmaktır, ki bedene dokunmak onu parçalamak ya da ondan çalmaktır. Üçüncü çubuk ise koklamayı, kurt gibi koku almayı imgeler. Francis, Alan'ın ölümü sonrası dikkat edilirse hiç dokunmaz. Dokunmak bir şey çalmaktır. Mitolojiye göre Admetos, Pherai Kralıdır. Alkestis'e aşıktır. Onunla evlenmek istemektedir. Yeryüzünde krala bir yıl süresince hizmette bulunmak için görev verilmiş ola Apollon'a gitmiştir. Apollon, Admetos'un sürülerini çift olarak doğurmasını sağlamıştır. Herakles ise Admetos'a vahşi doğal hayvanlara bir dokunmada uysallaştırma gücü vermiştir. Alkestis ile evlenen Admetos süslenerek odaya girer ve karısının yılanlarla dolu odasını gördüğünde hatasını anlamıştır. Artemis'e kurban sunan Admetos affedilir. Üç Fatalar (kader tanrıçaları) Admetos'un ölüm zamanı geldiğinde onun yerine ölümü, onun yerine kabul edecek yakını olursa Admetos sonsuza dek yaşayacaktır. Ölüm zamanı geldiğinde ise Apollon, Fatalar'ı sarhoş ederek Admetos'a yardım gönderir. Sabahın ilk ışığı ile birlikte Hermes odasına gelir. Yaşlılıklarına rağmen ise anne ve babası Admetos yerine ölümü kabul etmezler. Bu durumu kabullenmeyen Alkestis ise Admetos yerine ölümü kabul eder ve Hermes ile birlikte Tartoras'a götürülür. Persephone ise Alkestis'i tekrar yeryüzüne gönderir. Alkestis'in öldüğünü duyan Herakles ise onu kurtarmak için Tartoras'a kurtarmak için gider ve kurtarır (Graves, 2010: 291-292).

Bu sahnede İlyada'nın tekrar ikinci bölümü Admetos'un sevgili oğlu Eumelos'un doğurmuştur Pelias kızlarının en güzeli Alkestis'i (Homeros ii, 2008: 112 v. 710-715). Artemis'in görüldüğü sahnede iki erkek ise Pelasos'u ve Agamemnon'a dargın olan disk atan Atreus oğlu'dur. Zeus'un hiddetinden toprak inlemektedir. Arimos dağlarında hiddetlenmiştir Typhos'a (Typhon).

Troyalılar'a ise yel gibi haber getirmiştir İris. Priamoas'un oğlu olan Polites'e benzeterek gelmiştir. Aisyetes'in mezarının başında duran Polites' Akhaların saldırısını haber verecektir (Homeros ii, 2008: 114 v. 770-795). Çetin bir savaş kopmuştur. İris'in getirdiği ve Aisyetes'e benzeterek kendini Hektor'a "yap yapacağını" der (Homeros ii, 2008: 115 v. 800-830).

Mitolojiye göre, Herakles'e verilen ikinci görevdir. Hera'nın büyüttüğü, Zeus'un oğlu Herakles'i tehdit eden, Typhon ile Ekhidna'dan meydana gelen ejderhayı öldürmektir (Graves, 2010: 628). İlyada'ya göre Athena, Herakles'in nasıl ağlayıp sızladığını göklere doğru. Argos Kralı Sthenelos'un oğlu olan Perseus'un torunu Eurystheus Hades'in kapıları kapalıyken Hades'in köpeğini getirmek için Erebus'a gönderir (Homeros viii, 2008: 217 v. 365). Herakles'i Styks nehrindeki akıntılardan onu Athena kurtarır (Homeros viii, 2008: 218 v. 370-400). Herakles (Francis), ölümlülerin gitmekten korktuğu Tartros'a gider. Koro, ülkenin sahibi Admetos'un saraydan çıktığını söyler (28: 34) dak. Başına vurarak hatırlamaya çalıştığı şeyler vardır Tanrının. Bu noktada şölen Tanrısı Dionysus boyutuna geçer. Aynı zamanda Descartes'in "düşün ve gör" kartezyen bağıntıları vermektedir. Bu noktada Francis Bacon'un Yeni Atlantis eseri devreye girer. Tartoras'a çıkmak için kullandığı merdiven imgesi, öncesi yürüdüğü yol denizdir. Bu noktada Bacon'un Yeni Atlantis eserinde anlattığı Peru yolculuğudur. Azgın dalgalar arasında yaptığı yolculukta "düşünerek" kıyıya yanaştığını ifade eder. Kıyıya çıkacağı an sopalı kişilerin yolunu kestiğini söyler. Peru'da bulunan "Süleyman'ın Evi" dünya üzerinde görülmeyen eşsiz değerde mabettir (Bacon, 2012: 56).

Bacon'un anlattığı ifadede sandaldan inip karaya ulaştıklarında Peru halkı yüksek medeniyeti kurmuştur. Elleri bükülebilen parşömen kağıtlar uzatmışlardır. Vico'nun ifade ettiği gibi Peru tapınakları üçgen sunak şeklinde inşa edilirdi (Vico, 2007: 206). Üçgen sunağı ise Bacon "sayvan" olarak nitelemiştir. Konuk evlerinin pencereleri ise bir kısmı camdan, bir kısmı yağa benzer birşeye batırılmış kumaşla kaplanmıştır (Bacon, 2012: 34). Salonun yüksekçe yerinin ortasında duvara doğru masa ve sandalye vardır. Sandalye üzerinde yine sayvan vardır. Yere bir de halı serilmiştir (Bacon, 2012: 61). Euripides'in Alkestis oyununa göre ise Tanrı Herakles ile Admetos diyalogları geçer. Zeus'un ve Perseus'un kanından olan oğlu Herakles'e selam verir.

Herakles ise Admetos’u Tesalyalılar’ın efendisi olarak selamlar. Karısı Alkestis için yaşayıp yaşamadığına dair diyaloglar devam eder (Euripides, 1943: 32-33). (28:45) dak.

Mitolojiye göre Dionysus, adına inşa edilen tapınaktır merdivenler. Ölüm diyarının Kharon, Kerberos ve Mahşerin Üç Yargıcı’na ulaşmaya çalışır. Merdivenin yüksek ve dik olarak imgelenmesi Ausgustinus’un Tanrı varlığının doldurduğu zaman üzerine düşüncelerini imgeler. Mekânın ölçüsünü kim belirleyebilir ya da ölçebilir? Tanrı bir “sürahi” değildir ki, “dökülsün” ya da “dökülmeden” tutmak mümkün olabilsin. Tanrı formu için “üzerimize” dökülmüş olsa “bile akıp gitmiyorsun”, aksine “bizi kendine çekiyorsun; dağılmıyorsun”, aksine “bizi bir araya getiriyorsun” düşüncesinin imgelenmiş halidir merdiven diğer haliyle (Augsustinus, 2010: 382). Nehir ya da denizin merdiven imgesiyle verilmesi Dante’nin Cehennem’inin imgesidir. Dante’nin Cennet ve Cehennem bölümlerinden oluşan İlahi Komedyası eserini yazdığı tarih 1300’lerdir. Merdivenler sevdiği kadın Beatrice’ye ulaşmak için cennete çıktığı merdivenleri de imgeler. Bu sahnede Nibelung Destanı’nın 8. Bölümü oynanır: Siegfried, cüce Alberich’ten aldığı “Görünmezlik Hırkasını” giyerek kumsala gider. Bir kayık bulur ve Siegmund Han küreklere asılır. Kayıkçı ortada görünmüyordur. Kayığı uçurur Siegmund Han. Hızlı bir rüzgâr değildir kayığı götüren, Sieglind’in oğludur götüren (Nibelung, 2001: 115 v. 496-497). Bir gün bir gece süren yolculuk sonrası Nibelung’ların ülkesine varmıştır Siegfried (Nibelung, 2001: 116-498). Cüce Alberich saldırır topuzuyla Siegfried’e. Siegfried, güçlü elleriyle saldırır Alberich’e ve cüce bağırır. Onu öldürmemesini ister. Beyine ant içmiştir. Ant içtiği Bey’e karşı kimseye boyun eğmeyeceğini söyler (Nibelung, 2001: 118-512). Geniş bilgi için Nibelung Destanı’nın sekizinci bölümüne bakınız “Siegfried Kendine Bağımlı Nibelung Yiğitlerini Nasıl Getirdi.”

İlyada’ya göre, Herakles, Hera, Zeus’un uykusuna, Skyts suyunun üzerine ant içtirir: ona tanrıça Kharit’i teklif eder. Francis’i (Herakles) Tartoras’a giden nehirdeki kötülüklerden Zeus korumuştur (Homeros xiv, 2008: 333 v. 250-280). Bu noktada önemli olan Francis’in merdivenden çıkarken ellerini duvardan tutması Zeus’un koruması altındadır. İlyon’dan Kos Adasına kaçtırmıştır Hera. Bu sahnede merdivenden çıkmadan önce Troyalılar’ın kentini alt-üst etmiştir.

Yukarı çıktığında Francis, iki polisten birinin uyuklaması ise İlyada'ya göre, Zeus'un uykusunu imgeler. Francis'in merdivenden inişi ise Hera, Herakles'i ekin vermeyen denizlere yollamıştır, kandırmıştır. Kos kentine sürdüğünde tekrar Argos'a Zeus getirmiştir (Homeros xv, 2008: 341 v. 5-25). Zeus, Hera'ya oğlu Herakles için kandırmaktan vazgeçmesini söyler. Mitolojiye göre, Orpheus kimliği yansıtan Francis'in merdivenlerin kenarından çıkması nehir akıntısını imgeler. Bu noktada, Orpheus mitinde önemli olan Phaethon Protogenos'a eşit bir biçimde yer alır. Phanes ise Orpheusçular için aydınlanmanın sembolü kabul ettikleri Güneş'i temsil eder. Phanes'in önemi ise transandantal nitelik taşımasıdır (Graves, 2010: 32). Yine mitolojiye göre polislerin oturduğu Tarorostaki taburler “unutkanlık” tabureleridir. Bu taburelere oturanlar unutkanlaşmaktadırlar (Kohlmeier, 1998: 82). Merdivenlere yansıyan güneşin süzme ışıklarıdır. Duvarlardaki gölgeler köpek Kerberos'un pençeleri imgelenmiştir. (28: 51) dak. Tartros'a vardığında iki yargıç öylece otururlar. Karakoldaki iki polisin biri annesi biri babasıdır. Sahneye giren üçüncü kişi ise Pheres'tir. Yapılan yargılamada Admetos, Pheres'e iradesinin korkak olduğunu ve bir erkeğe yakışmadığını söyler. Pheres, Alkestis'i deli ilan eder (Euripides, 1943: 44-45). Koro, ilk zevcesini kaybeden Admetos'a düşmanları onlar için darbelerini muhtelif biçimde gizlediklerini söyler (Euripides, 1943: 54-55).

Yerdeki kağıtlar ise On İki Levha Kanunlarını, Petelyan Kanunları, hakkında verilen hükümleri imgeler. Ellerini bir lir çalarcasına parmaklarına şekil aldırır Orpheus. Apollon'u tekrar almaya gelmiştir. Üçüncü yargıçta gelir ve dinler üzülür. Nehir boyunca tekrar merdivenden aşağı inen Orpheus yıkılmıştır. Bu sahnede tekrar Aristofanes'in Kurbağalar eseri imgelenir. Francis'in karnı kurbağa gibi şiştir ve beden dili pozisyonu kurbağa gibidir. Tanrı Zeus'un kararı ve Hades'in Apollo'nun ruhunu geri vermeyeceğini anlamıştır. (30:48) dak. sağ elini kaldırır ve ıslak saçlarını silme imgesi yapar. Bu sahne Aisopos'un öykülerinden Kurbağalar Kral İstiyor imgelerini Francis beden diliyle imgeler: Kurbağalar düzensiz yaşamaktadırlar ve kendilerine Zeus'tan bir kral isterler. Zeus, kurbağalar için dereye tahta parçası atar. Kurbağalar bir süre suyun dibine dalar çıkarlar. Kralın sırtına binip karşıya geçmek için kralı kullanırlar. Tahta parçasından kral mı olur diye Zeus'a tekrar giderler ve kralın

değişmesini isterler. Zeus tahta kralı değiştirip yerine yılan kral yollamıştır başlarına kurbağaların. Yılan kral ise kurbağaları yutmuştur (Aisopos, 1974: 49-50). Kurbağa özellikle Germenlerde önemli hayvandır. Tarihsel bağlamda Ortaçağ'ın sonları imgelenir. 1200'lerden sonra ortaya çıkan şövalye kültürü, kentleşmenin başlama sürecidir. Bu süreç 1138'de III. Konrad'ın tahta çıkmasıyla birlikte "Hohenstaufen Hanedanı" dönemi başladı. Papalık ile mücadele dönemidir. 1152 ile 1190 arasında I. Friedrich'in "Kutsal Roma-Germen"i Almanlar için unvanı kullanmaya başladı. 1183'te ise Friedrich'in papa ve Lombard kentleri arasındaki kriz ile birlikte "Konstanz Barış" sözleşmesinin imzalanması sonrası Friedrich'in hükümleri altında İtalya ile Almanya ayrıldı. 1245 tarihinde ise Lyon Kilisesi tarafından II. Friedrich'in Papa IV. Innocentius'un azletti (Roberts, 2015: 175). 1254 tarihinde Hohenstaufen Hanedanının prensi IV. Konrad'ın ölümüyle hanedanlık sona ermiştir (Fulbrook, 2011: 49). İlyada'ya göre Herakles, Elis kentini istila etmeye gitmiştir, bu seferden başarı elde edemediği gibi hastalanmıştır. Elis'in istilasını Herakles'in görevleri arasında beşinci sıradadır (Homeros xi, 2008: 280 v. 690-720).

Herakles (Francis). (31: 03) dak. Jane'nin evinin bahçesine gelir. Evin duvarlarında kullanılan çiçek figürleri 1277 yılında Fransa'da saray çevresini anlatan Gülün Romanı resim gravür imgelerini taşır. Fransız Golyat (şair) Pierre Abélard ile Heloise'nin aşkının anlatıldığı düzyazı bir eserdir. Gülün Romanı adlı eseri kaleme alan Jean de Meung, Golyat ve mantıkçı Abelard'ın aşkına dikkat çekerken, Abelard (Alan) Francis ise "Saygın Pierre"dir. Pierre, Abelard'ın her daim yardımcısı olmuştur. Pierre ile Abelard'ın bağlamı, Herakles'in silah arkadaşları ile arasında bağların güçlü oluşuna dikkat çeker.

Bu sahnedeki iki sandalye ise İtalya'daki Papalığı ve Alman imparatorluklarını imgeler. Ortaçağ da Alman İmparatorlar, ikili siyaset gütmek zorundadır. İmparatorları göreve papalar atardı. 1024 ile 1125 arasında Burgonya'yı (Güney Fransa) topraklarına dahil eden İmparatorluk üç ayrı krallık biçiminde hüküm sürüyordu. Alman kralları devamlı sınırlarını savunmak ve iç huzursuzlukları bastırma mücadelelerinin olduğu dönemdir. Sehpa ve üzerinde duran çiçekli vazo yeni kazanılan toprakları ve kralı imgeler. Bu sahnede Jane, Francis'i iter ve Francis krallık koltuğuna oturur. Üç ayaklı sehpa aynı zamanda Şair

Hesiodes'in Dionysos şölen yarışmasında kazandığı üç ayaklı sehpayı imgeler (Erhat & Eyüboğlu, 1977: 6). Alkestis Tragedyasına göre, Herakles, Ademetos'a kızar tragedyada ve kadını ona emanet ettiğini söyler. Ademetos'a, bistonların kralını yenip Trakya atları ile beraber döneceğini söyler. Kadını güreş oyununda kazandığını, kolay müsabaka yapanların atlar kazandığını, zor müsabakayı kazananların ise sığır kazandığını tasdik etmesini ister (Euripides, 1943: 58-59). Herakles (Francis) Mitolojiye göre Jane (Demeter) olmuştur. Kısırak gibi saçlarını yana indirerek ve bir kısırak gibi eğilerek Demeter imgelenmiştir. Yine Demeter'in imgesi gelincik çiçeği, bereketli topraklarda yetiştikten çiçek masanın üzerinde vazoda yer alır. Diğer taraftan Ovidus'un Dönüşümler eserinde Oebalus'un kaderi Francis'in beden dilinde imgelenir. Ovidius, "Tutamadı kendini, düştü omuzlarına, boynuda, Batıyorsun Oebalus'un oğlu, bu gençlik çağında" (Ovidius, 1994: 239 v. 190,195). Mitolojiye göre ise Oebalus (Aiolos) Hellen'in Orseus ile evliliği sonrası tahta çıkan en büyük oğludur. En küçük oğlu olan Doros ise Yunanistan'da bulunan Parnassos Dağı'na göç etmiş ve Dor Kavmini kurmuştur. Diğer oğlu Ksuthos ise kardeşlerinin iftirası sonucu hırsızlık ile suçlandığı için Atina'ya kaçır. Krallık tahtı boş kalmıştır (Graves, 2010: 199). İlyada'ya göre Francis'in, Jane'nin yanına gelişinde Athena'nın Herakles "Troyalılarla yapmıştır" beklediği duvarı. Deniz canavarından kaçarak sığınması içindir. Deniz canavarı kovalıyordur Herakles'i. Zeus ise savaş emrini vermiştir (Homeros xx, 2008: 443 v. 140-170).

Apollo'nun (Alan) ölüm haber verince Herakles (Francis), Demeter bir kısırak gibi çılgılık atar. (32: 10) dak. Tanrıça Demeter'i imgeleyen yeni ay, tavandan sarkıtılan ışık ile imgelenir. Bu sahnede Herakles'e verilen sekizinci görev Diomedes'in azgın atları getirme görevi sahnesidir. Tanrıça Demeter hayata küstüğünde kıtlık olur. Mitolojiye göre burada Kral Kheiron kızı olan Aiolos Artemis'in avcılarından Thetis ile birlikte olur ve hamile kalır. Babasından korkan Thetis'i bir süreliğine Posedion iyilik yaparak Euipe (kelebek) isminde kısrağa dönüştürür. Odanın tavanında bulunan ışık Euipe'nin dünyaya getirdiği at takım yıldızı Thea'yı imgeler. Aiolos ise kızın adını değiştirerek Arne yapar ve sonra Desmontes'e verir (Graves, 2010: 200). İlyada'ya göre Herakles, Akhillus'un yiğitliğinin kendi çıkarına olduğunu söyler. Akhillus'u Phthie'den

Agamemnon'a yollanmıştır. Herakles, Peleus'un düzenli sarayına gelmiştir (Homeros xi, 2008: 283 v. 755-785).

Jane'nin odası Rönesans'ın başlangıcı imgelenmiştir. Demeter ile toprak verimini kaybedeceği imgelenmiştir. Demeter'in odasındaki vazo ise Almanların liderlerine veya elçilerine armağanları gümüş vazoları imgeler (Tacitus, 2006: 31). Ortaçağ Almanya'sının şatoları daha görünür değildir. Germenler imparatorluk kurduklarında, prenslik devletlerinden oluşan sınırların baş yöneticisi imparatorudur. Demeter'in kocası Tanrı Posedion çıkar gelir. Herakles (Paris) Demeter'in hayata küsmüştür. Zeus'a güvenmeyip, Posedion'a güvenen Demeter için bu felakettir ve bereketsizliktir (32: 35) dak. İlyada'ya göre Herakles Diomedes'in atlarını ister fakat kalkanlı Zeus'un oğlu Herakles 'Laomedon'dan atları için istemesine karşın Lykialıların lideri Sarpedon azarlamıştır. Laomedon, ona iyiliği dokunan Herakles'i azarlar ve atları vermez (Homeros v, 2008: 166 v. 630-650).

Tarihsel bağlamda 1348-1350 yılları arasındaki "hıyar-cacıklı veba" dönemidir, tarımsal faaliyetler azalmıştır. Köylüler köyden kente taşındığı yıllar imgelenmiştir. 13. Yüzyılda IV. Konrad'ın ölümüyle Hohenstaufen Hanedanlık sona erer. Otorite boşluğunda ise 1273'te Avusturya- Steiermark- Karian üçlemesinden oluşan Habsburg Hanedanlığı 1918'e kadar devam ettirecektir. 1438'den yılından 1806 yılına kadar Roma-Germen İmparatorluğunu Habsburglar yönetiminde başlanmış ve son bulmuştur. İlk bağımsız şövalyeler bu tarihlerde ortaya çıkar. Odadaki koltuklar şato dönemini yansıtır. Bunun yanında IV. Karl'ın kurduğu ve Altın Ferman olarak nitelenen dönemdir. Prag Üniversitesi kurulmuştur. Almanlarda o dönemde iki katmanlı politika vardır. Birinci katmanda, imparator olan prensler ile kilise yönetiminde olanlar, bağımsız olan şövalyeler ve kent meclislerini imparatorluk adına "diet" Reichstage'ler bulunurdu (Fulbrook, 2011: 48-49). Burada Francis ile yönetici konumunda olan prens IV. Karl imgelenmiştir. Tragedyaya göre, Francis (Herakles)'in verdiği öğütlere karşın nasihat vermenin imtihana dayanmaktan zor olmadığını söyler. Herakles, daima ağlayarak hiçbir şey kazanılmayacağını söyler. Herakles, kadın kaybetmenin zor olduğunu söyler (Euripides, 1943: 60-61).

Karısına bağı olan Admetos hiçbir zaman başka kadınla birlikte olmayacağını söyler. (33: 09) dak. Bu sahnede pembe tonlar hakimdir. Sehpanın üzerindeki dört katlı vazo içindeki çiçek Güller Savaşı'nı imgelerken, Rönesansı, kuş figürleri ise Güller Savaşını imgeler. 1442'de Yorkçular'ın tahtını kısa süreliğine alan IV. Edward sonrası çatışmalar imgelenmiştir. 1483'te ölen Edward sonrası savaşı soylu III. Richard sürdürecektir. Edward'ın iki oğlunu katleden Richard ise Güller Savaşı bitmeden kısa süre önce öldü. Yorkçular ve Lancaster Hanedanlıkları bir evlilik ile birleştiren Tudor'un egemenliği ile burjuva krallık otoritesine yenilmesi sonrasında VII. Henry ile bakanlıklarının egemenliklerini arttırdıkları güçler imgelenir (Bookchin, 2012: 104-105). Sahnede pembe tonlar ve kelebeği andıran kuş figürleri yeni bir yönetim anlayışını ve Güller Savaşı'nın imge ideolojisini taşır. İlyada'ya göre, Herakles'in kurtlardan kaçan ormana saklanan kuşları temizleme görevidir (Homeros xv, 2008: 359 v. 650-685). Bu sahnede aynı zamanda Troya Savaşı'ndaki Ankhises'in oğlu olan Aineias ile Hektor'un başında olduğu alakargalar ve sığırcık sürüsünü izlemektedirler (Homeros xvii, 2008: 407 v. 740-760).

Kasabanın kaustik tek ışıklı karanlık görüntüsünde mitolojiye göre Suriye Kralı Theias, kutsallaşan adıyla Adonis görünür. (33: 44) dak. Adonis'in arkasındaki ışık Media'nın gözleridir ve mitolojide bir tek özelliği ile vurgulanır. O da parlak gözleridir. Neron'un entelektüel danışmanı Seneca, Phaedra eserinde de Media'dan söz eder. Başkasına gerek olmadığını, fitne adına olması gerekir. Ki Medea büyücüdür, "tek Medea yeter, şu Aegeus'un karısı"dır (Seneca, 2007: 72 v. 156). Hepsinin Afrodit'in yularını taktığını ifade eder. Roma'nın kurucusu Romulus'tur. Atina'nın kurucusu da Thessus için ise "o soyun tek oğlu"dur (Seneca, 2007: 73-160). Mitolojiye göre, Adonis, bilmeden seviştiği kişinin kızı olduğunu öğrendiğinde, kızını öldürmeye gelmiştir. Camdan bağırان kadın kızıdan sorumlu dadıdır. Bu sahnede ise Euripides'in Medea tragedyası canlandırılır. Süt Nine ile Lala arasında geçen diyaloglarda Medea, kocası İsion'un onu aldattığı için alacağı intikam üzerine konuşurlar. Lala ve Süt Nine köledir. Kente açılan kapıdan Kral Kreon girmiştir. Süt Nine, Medea'nın çocukları hançerlemesinden korkmaktadır. Sessizce gelin ve damadın odasına girerek onları hançerlemesinden korkar, kral ile damadını öldürerek başına iş

açacağını düşünür Medea'nın (Euripides, 2014: 2). Kreon ise Medea'ya çocukları da alıp ülkeden ayrılması istemektedir. Medea'yı ülkeyi terk ettirmeden sarayına dönmeyeceğini söyler. Başına bir bela gelmeden kendini korumaya almaya gelmiştir. Medea, bilge olduğu halde zayıf olduğu için güçlülere yenildiği için susacağını söyler (Euripides, 2014: 11-12). Kreon, Medea'yı uyarır, ertesi sabah çocuklarıyla birlikte Medea'nın üzerine güneş doğarsa öleceklerini söyler ve çıkar (Euripides, 2014: 14).

Medea, iki oğlunu öldürür. Bunu haber alan İason oğullarını görmek için önce kölelerin kapıyı açmasını bekler. İçeri girdikten sonra cinayetle karşılaşır. İason, içeri girerken Medea çocukları da alıp kanatlı yılanların çektiği arabayla uçmuştur. Mitolojiye göre Tanrı Apollo, yabandomuzu kılığına girerek Adonis'i öldürür ve intikam alır. Adonis'in yeryüzündeki temsilcisi olarak görünen ve altından olan dişlere sahip kişi bir yabandomuzu kılığına girerse şayet, kendisini takip edecek olanları atlatırsa Tanrı Apollon'un kardeşi Tanrıça Artemis'in tapınağına sığınabilirse hayatı bağışlanacaktır (Graves, 2010: 730). Adonis kılığına giren kişi oyundaki koro ekibi tarafından yakalanır ve Tartaros'ta yargılanacaktır. Giritli Zeus, Adonis tarihteki çağlarında krallarıdır ve yabandomuzları tarafından öldürülmeleridir (Graves, 2010: 787).

Afrodit, Adonis dünyaya geldiğinde onu Persephone'ye Ölüler Diyarına diyarına bırakmıştır. Güzel bir çocuk olan Adonis'i tekrar Afrodit yanına almak için Tartaros'a döner. Zeus'a, Adonis'i tekrar almak istediğini söyler. Mitolojide Medea'yı Atina'da koruyan Aegeus onu eş olarak almıştır. Thessus'un ülkesine ajan olarak girdiği yalanları uyduran Medea, Thessus'un oğlu Medos'un tahta çıkamamasından endişe duyduğu için Thessus'u Apollon tapınağında verilen akşam yemeğinde zehirler. Thessus ise yanında getirdiği kılıçtan babası Aegeus tanıyarak şarabı içmesine engel olur. Thessus tahta geçecek varis olarak atanmıştır (Graves, 2010: 453). Mitolojinin kökünden hareketle yeni kurulacak olan Alman İmparatorluğunun ideolojisini taşımaktadır. Ulusların Döngüsü başlığında Vico, Thessus adının daha sonraları, takas ya da tahsis etme "kiralama" anlamında thesis olarak kullanılır olduğunu belirtmektedir (Vico, 2007: 462). Tarihsel bağlamda Adonis kimliği köylülüğü ve Ortadoğulu kimliği imgelemektedir. 1524 ile 1526 arasında ayaklanan köylülerdir. 1476 tarihinde baş gösteren köylü ayaklanmasını bastıran Würzburg

Piskoposu ile isyanı başlatan Niklashausenli Kavalcı olarak bilinen ve kendini peygamber gibi gören çobanı da imgeler. 1514 yılında “Yoksul Konrad”ın başlattığı isyan ve 1513 ile 1517 arasında baş gösteren köylü isyanın ideolojik imgeleridir. Yine Adonis kimliği Ressam ve heykeltıraş Michelangelo Buonarroti’nin imgelerini taşır. Tarihsel bağlamda arkasında mitolojiye göre Medea’nın gözleri olarak imgelenen ı ışık Rönesans’ı imgeler. Mitolojiye göre Thessus’un kaya metaforu ile Michelangelo’nun hançerleri tanınmaları açısında özdeşlik taşır. Thessus, kılıcıyla krallık tahtına oturur. Michelangelo’da elindeki taş yontucuyla sanat alanın heykeltıraşlık kentinin tahtına oturur.

Medea tragedyasında olduğu gibi, Michelangelo’nun altı yaşında annesi öldüğünde onu kocası bir taş ustası olan süt nine tarafından büyütölür. 1475 yılında İtalya’nın Toscana sınırları içinde Arezzo Kasabasının Caprese Köyünde yoksul bir köylü çocuk olarak dünyaya geldi. Michelangelo’nun hayat sürecinde ise Almanya’da köylü savaşları da başlamıştır. Hitler, siyasete atılmamış olsaydı, örnek aldığı tek mimar olarak Michelangelo’yu örnek almak istediğini dile getirdiğı belirtilir. Michelangelo’nun çocukluğu taş yontma aracı çekicilerle geçmiştir. On üç yaşına geldiğinde Frekso sanatında iyi olduğunu düşünür. Filmde süt ninenin camdan bağırma sahnesi, Michelangelo’nun ne zaman resimden bahsetse babasının onu dövdiğünü dile getirmiştir (Stone, 2015: 18). Peşinden koşanlar ise onu sanat alanına kazandırmak için çalışan Ghirlandaio, Granacci ve diğerleridir. Tarihsel bağlamın paralellik esasına göre Martin Luther’in Wittenberg Saray’ına 1517’de astığı 95 tezini de imge ideolojisini de taşır. İlyada’ya göre, Eurystheus’in Herakles’e verdiği görevlerdendir. Çoban, metal Tanrısı Hephaistos’un oğlu Periphetes’tir ve Herakles’in yakalaması gerekmektedir. Mitolojiye göre Theseus’un yolculuğuna başladığında öldürdüğü ejderha canavarıdır (Homeros xv, 2008: 358 v. 645).

Caligari (34:12) dak. Cesare’ye yemek hazırlamaktadır. Yan imgesi olarak hayata küsen Tanrıça Demeter’in toprağı ekilmez ve bereketsizlik geldiğini imgeler. Davul, şaman inanışına göre evin (arabası) baş köşesinde durmaktadır. Büyü ya da şifa bitkisi de olabilir. (34: 54) dak. Bu sahnede Terentius’un Hortlak tragedyası oynanır. Grumio, Thecuropides’in kapısını çalar. “Aç be hınzır” kapıyı der. Thecuropides’in dışarı çıkmasını ister. Mutfakta çömlekle kapla uğraşan Tranio (Caligari), Gramio (Cesare)dir. Tranio kapıyı açar

Grumio'ya, çenesi pıtırdı, nedir bu gürültü diye söylenir. Tranio, Gramio'yu döver. Gramio “ay öldüm. Ne diye dövüyorsun beni?” der. Tranio ise ona “yaşamının cezası” için olduğunu söyler. Gramio, efendileri için ihtiyar gelsin. İhtiyarı yiyip bitirdiğini söyler (Terentius, 1964: 5). Gramio, bakır şehirli uşağa, “bana dağlar ayısı diyorsun” tarlada çalıştığı için alay ediyorsun, sen tarlaya değil değirmene sürüleceğini söyler Tranio'ya. “Efendinin malını harca harcayabildiğin kadar neyine gerek. Altından gir, üstünden çık! Efendinin oğlunu da baştan çıkarmak için uğraşmaktadır Tranio (Terentius, 1964: 6). Tranio, Gramio'ya leş gibi sarımsak koktuğunu söyler. Gramio'da ona lavanta kokmadığını, yeryüzünde nerede lavanta varsa sürüdüğünü söyler. Tranio'dan sarımsağını kendisine bırakmasını ister. Sen zenginsin ben ise fakir. Tranio, tanrılar beni öküzlere bakmam için yaratmış, seni ise sürünesin diye (Terentius, 1964: 7). Gramio, sığırlarının aç kaldığını söyler. Ya hayvanların yemini ya da yem parasını vermesini söyler. Tranio, Gramio'ya dini hakkı için saçmalıklarını dinlemeyeceğini söyler. Tranio çıkar gider (Terentius, 1964: 8-9).

Bu sahnede tarihsel bağlamda Willam Shakespeare'nin Venedik Taciri eserinin Birinci Perde İkinci Sahnesi sahnelenmektedir. Portia'nın odasıdır. Portia ve Nerissa evlilik üzerine sohbet etmektedir. Portia bedenin yorgunluğundan söz eder. Nerissa, bolluk içinde yaşayıp tıkananlar kadar, darlık içinde aç kalanlar da hasta olduğunu söyler. İyi olanı bilmek ve onu yapmanın kolay olmadığını söyler Portia (Shakespeare, 2013: 24). Nerissa, Portia'nın babasının erdeminden söz eder. Babasının Partia için talipler hazırladığını ve bu talipler “biri altından, biri gümüşten, biri de kuşundan” yapılmış üç sandık arasından doğru tercihi yapan Portia'yı kazanacaktır ve ilk sırada Napoli Prensi yer alır. Sonrasında Palatine Kontu gelmektedir (Shakespeare, 2013: 25-30).

Portia, Palatine Kontu için ciddi olduğunu ve ister al beni ister alma havasında olduğunu, hiç gülmediğini söyler. Fransız beyefendisi içinde erkekliğinin güçlü olduğunu ama ardıç kuşu gibi olduğunu, duyduğu her sese oynadığını söyler. Kendi gölgesiyle kılıç çarpıştıran kişiliği vardır. İngiliz baron için yabancı bir dil bilmediğini söyler (Shakespeare, 2013: 26). İngiliz baron için, cepkenini İtalya, boru paça pantolonu Fransa, şapkasını ise Almanya'dan aldığını söyler. Saksonya Dükü'nün yeğeni Alman delikanlı için başına kalmaması için dua eder. Alman delikanlı için hayvandan biraz iyi olduğunu söyler. Fakat doğru

sandığı kim seçerse onunla evlenecektir Portia (Shakespeare, 2013: 27). Nerissa ve Portia'nın konuşmaları devam ederken hizmetkar içeri girer. Pers prensinin geleceğini haber verir. Oyunun üçüncü sahnesinde Venedik'te bir sokaktır. Bassino ve Yahudi Shylock sahneye girer: Bassino, Yahudi Shylock'tan faizli borç para alacaktır. Antonio'da Bassino'ya kefil olmaktadır. Antonio faizle asla iş yapmak istememektedir (Antonio Hristiyan'dır). Antonio gelerek ve Bassino adına bir defaya mahsus faize alacaktır. Shylock ise vereceği 3000 dukayı 3 ay içinde istediğini söyler (Shakespeare, 2013: 34 v.100). Beraber notere gidip; ödemezse senette Antonio'nun kendi bedeninden yarım kilo et vereceği taahhüt edilir.

Bu noktada Miguel Cervantes'in Don Kişot eseri alt-metinlerde yer alır. Caligari ve Cesare'nin şaman yaşamına uygun hayatı vardır Cervantes'in. Cervantes'in babası bir tıp doktordur. Hayatları babasının mesleğinden dolayı kent kent dolaşarak iş aramakla geçirirler. Cervantes, 1568 ile 1569 yılları arasında İspanya'da (Madrid) eğitim aldıktan sonra Roma'da yaşamıştır. Lepanto Deniz Savaşına katılan Cervantes, bu savaşta sakatlanır ve Türklere esir düşmüştür. Esir olarak Cezayir'de yaşayıp fidye bedellerini ödedikten sonra İspanya'ya dönüş yapmıştır (Cervantes, 1982: 6). Don Quijote ile seyisi Sancho'nun yemek sahnesi sahnelenir. Sancho, Don Quijote'ye yemek vaktinin geldiğini söyler. Kendi karnı tok olduğu için Sancho'ya yemesini söyler. Sancho eşeğine binerek yemeğini yer (Cervantes, 1982: 87). Bu sahnede dolap Sancho'nun eşeği görevini imgeler. Cervantes'in Don Kişot eserinin temel niteliği köylülük üzerinedir. İktisadi bağlamda açlık çeken İspanyol köylülerinin dramları dile getirilmiştir. Caligari ve Cesare'nin yanına gelen Francis'in, Cesare'yi inceleme sahnesi ise Cervantes'in kaldığı hanı betimlemesinde şöyledir: Katırcı hayvanları gözden geçirmiştir. Her tarafı merhemle kaplı olan Sancho ise uyuyamamıştır. Don Quijote'nin gözleri ise avlanacak gibi tetikte bekleyen “tavşan” gibidir. Handa ses seda yoktur. Büyük kapısının üzerine asılan fener ışığından başka ışıktadır (Cervantes, 1982: 154). İlyada'ya göre, Ceaser bir Troya atıdır. Bir at nasıl beslenmişse, arpayla beslenmektedir (Homeros xv, 2008: 348 v. 255-290).

Francis (Herakles) ve Jane'nin babası Caligari'nin arabasına gelir. Arabaya almak istemediği Francis'i önce engellemeye çalışır. Resmi belge gösterilince

izin vermek zorunda kalır. (35: 55) dak. Bu sahnede Euripides'in İphigeneia Aulis'te tragedyası sahnelenir. Agamemnon'a çadırından çıkmasını söyler İhtiyar. İhtiyar, Agamemnon'a çadırından neden fırladığını sorar. Agamemnon, İhtiyarı kışkırttığını söyler. İnsanlar arasında ünsüz ve huzurla geçirdiği, şeref içinde hayatını geçirenleri kıskanmadığını söyler. İhtiyar, şerefın hayata güzellik verdiğini söyler. Elinde tuttuğu mektubu göstererek, mektubu yazıp sonra tekrar sildiği için deli olduğuna hükmedileceğini söyler İhtiyar (Euripides, 1944: 3-4-5).

İphigeneia'da, Helen'in, Menalus'u seçmesine rağmen Paris'in onu kaçırmayı üzerine savaşımaya gelmiştir Agamemnon. Paris'i, üzeri süslü elbiseler ile gelen "barbar" olarak niteler. Tanrı sözcüsü Kalkhas'ın, Artemis için İphigeneia'nın Aulis topraklarında kurban edilmesini istediğini söyler. Mektupta ise karısı için kışkırttığı bölümde Alkhilus'u evlendirmek için kızının gönderilmesini istemiştir (Euripides, 1944: 6-7). Cesare'nin incelenme sahnesinde Shakespeare'n Venedik Taciri'nin İkinci Perdesinin Birinci Sahnesi oynanır. Buradaki tarihsel bağlam 1524'ten itibaren köylü ayaklanmasının kara ormanlara dek ulaşması ve prenslerin ayaklanmayı bastırmak için V. Karl'a yardım etmesidir. İsyanı başlatanlar ise yoksul köylüler değil varlıklı köylülerdir. Ruhban sınıfına ait köylülerin liderleri vardır. Ayaklanmaya destek verenlerin ise bir kısmı meslek sahibi ve kentin alt nüfusundadır (Fulbrook, 2011: 65). İlyada'ya göre, Caligari'nin arabası "cılalı araba"dır. İhtiyar kendini yetiştirmiştir ahırda. Hekabe gelmiştir. Sağ elinde şarap sağrağı vardır, sunu yapılacaktır. Hektor'un ölüsünü kurtarmak içindir. Zeus çıkar gelir. İda dağından tüm Troya'yı görmüştür. Francis ile Jane'nin babası kuştur. Zeus, en sevdiği ve en güçlü kuşu kartalı (Francis- Herakles- kartaldır) gösterirmiştir (Homeros xxiv, 2008: 523 v. 270-300).

Adonis ise Tartoros'a doğru nehir yolculuğu başlamıştır. Süleyman'ın Evi'nde üç yargıcın yargılama odasında ölümlüler için karar almaktadırlar. Oturdukları sandalye yükseklik makamlarını- statülerini imgeler. Diğer tanrılar şikayetlerini aktarırlar. (36: 48) dak. Euripides'in Medea oyunu devam eder. Koro konuşur: "Gerisin geri, dağlara doğru akar oldu kutsal nehirler, tersine döndü adalet" derler. Erkeklerin yeminlerine inanılmaması, tanrılara inancın kalmadığını söylerler. Baba ocağından vazgeçen, yaban ellerde tek başına kalan Medea

sürgüne gönderilecektir (Euripides, 2014: 16-17). Bu sahne Rönesans sonrası Reform hareketlerinin başlangıcını imgeler. Bu sahnede Adonis, Martin Luther'e dönüşür. Yargılanma sahnesinde konuşanlar Luther'in Wittenberg Kilisesine astığı tezin ilk pasajında yer alan sözleri yargılama sahnesinde imgesi verilir: Luther, 95 Tez'inin ilk pasajındaki savunma metnine benzeyen ifadelerdir. "Wittenberg'de, Augustinus'un Keşişi, Sanat ve Kutsal Teoloji Üstadı ve aynı yerde kadrolu hocalık yapan...Luther'le birlikte tartışılacaktır. Bu yüzden burada hazır bulunup bizimle tartışmaya katılamayacak kişilerin, bunu uzaktan da olsa, mektup yoluyla yapmalarını rica etmektedir. Rabbimiz İsa Mesih'in adıyla, Amen." (Luther, 2018: 8).

Onun, reform hareketlerinin kışkırtıcı olan yönüne dikkat çekmişlerdir. Luther ise Köylü ayaklanmasına karşı asi köylülere karşı ağızları burunlarını kanatırcasına "yumruklarla" cevap verilmesi gerektiğini dile getirmiştir. Luther'i eleştirenler ise onu "Herkese, köylülere kudurmuş bir köpeğe yapıldığı gibi hançerlemeleri, boğazlamaları ve öldürmeleri için izin verin" Aktaran (Wiener, 2002: 75- Luther, E24, 294). Adonis kimliğindeki Luther'in hançeri ise 95 kilise kapısına astığı 95 tezini imgelerken, aynı zamanda Alman burjuvasına 1520'de yazdığı Roma ile bağları koparmak üzerine olan düşüncesini de imgeler. Yerdeki, duvardaki mektuplar Luther'i eleştirmek ve yargıda bulunmak için gönderilmiş mektupları imgeler. Almanya'da prenslerin egemenliği arttıkça burjuvanın otoritesi azalmıştır. Böylece baronlar ile şövalyeler arasında oluşan bir kriz meydana gelmiştir. Luther'in takipçisi olan Ulrich von Hutten'de Roma'yı kötülüklerin kaynağı olarak görmüştür (Bookchin, 2012: 75). Köylü ayaklanmalarının özelliği devletin egemenliğinin sona ermesi ve imparatorluğu parçalamaya hazırlık sürecidir.

Francis (Paris) ve ihtiyar manyağı inceler. Caesera ekstaz halinde olduğu sahnede Terentius'un Hortlak oyunun II. sahnesi sahnelenir. Caesare'yi bir ev, bir yapı gibi inceler. "Hayata yeni girmiş adam acaba neye benzer? En fazla neyi andırır? Bakın ne buldum. Yeni doğmuş bir kişi yeni bir yapıya benzer." Herkesin böyle bir evim olsa diye içinden geçirdiğini, kesenin ağzını açacağını söyler. Bu eve düşünmeyen, tembel birinin oturduğunda evin çatısının akacağını, evi nem kaplayacağını, evin ise ne kadar sağlam yapıldı olursa olsun, evden hayır gelmeyeceğini çürüyüp gideceğini söyler (Terentius, 1965: 10-11).

Hortlak tragedyasının karakterlerinden biri de adı verilmeyen hortlak olarak görülen tefeci karakteridir. Tefeci, Tranio'dan (Caligari) sürekli parasını ister. Tefeci karakteri görüntüde yer almaz. Cervantes, Don Kişot eserinin ikinci bölümü bu sahnede alt-metin olarak oynanır. İnsan soylarında bahseden Cervantes, soyları dört bölüme ayırır. Basit bir soydan gelmiş olduğu halde yükselen Osmanlılar, atadan gelen soylarıyla Mısırlılar, Yunanlılar, Romalı Caesarlar, Persler, Asurlular...Ancak dilini kötülükten saklayan, kendini sevdirmeyi bilen, cömert erdemli şövalyelerin yardımseverliği en önemli olduğunu belirtir (Cervantes, 1982: 74-75).

Alman Prens Casimir'ın babasına düzenlediği kale içi darbesi imgelenir. Babasının aldığı borçlar sonrası devleti zora sokmasıyla prensin darbesi anlatılmıştır. Bu darbenin özelliği iktisadi bir darbe olmasıdır. Tarihsel bağlamda Cesare'nin incelenmesi sahnesinde Kitzingen kentinde bastırılan ayaklanmayı bastıran Casimir, “80 kesilen baş, 69 oyulan göz ya da parmak”, Luther'in takipçisi Hutten'den de alınan bakiye sahnesi imgelenir. Sandıkta uyuyan Caesar'e ise “deli prens” olarak nitelenen Casimir'dır ve diğer özelliği ise eğlenceye düşkün olmasıdır (Graeber, 2015: 339). Hortlak tragedyası ekonomik bağlamda ve sosyal bağlamda bu özelliktedir. Cesare'nin incelemesi sonrası Francis'e yazılı bir belge getirir elçi. Cinayeti işleyen katilin bulunduğu yazılıdır. Tragedya oyunu olarak Shakespear'ın Venedik Taciri'nin II. Perdenin birinci sahnesi tekrar oynanır. Portia'ya babasının vasiyeti üzerine gelen taliplerine üç sandık sunulmasıdır. Doğruyu sandığı seçen aday ise Portia ile evlenmeyi hak edecektir. Fas Prensi de Portia'nın taliplerinden biridir ve kutu seçmek için odaya girer. Shakespear'ın oyununa göre, sandıktaki Cesare bu kez Portia'dır. Fas Prensi, Portia'ya: “Sizi kazanmak uğruna sayın bayan, Hem İran Şahının, hem de, Sultan Süleyman'a karşı üç meydan savaşı kazanmış İranlı Şehzadenin hakkından gelmiş şu pala hakkı için, Dünyanın gelmiş geçmiş en sert bakışlı gözlerinden daha sert bakabilir” (Shakespear, 2013: 39 v. 309).

İlyada'ya göre, Caesar (Laomedon, Ganymedes'in babasıdır, Ganymedes ise yaşayan ölümlüler arasında en güzeldir ve Zeus'a saki olarak seçilmiştir. Ganymedes ise Zeus tekrar krallık vereceği kartaldır) Troya kentinin kralı olan Tros'un oğludur. Güneş altındaki en iyi atlardandır. Homer, erlerin başbuğu (en iyisi) Ankhises'te iki kısarak çalarak çiftleştirmiştir Laomedon'dan gizli olarak.

Bu sahnede Caligari, Trakya kralı Diomedes'tir. Diomedes, Ares'i kanla doyurmadan vazgeçmeyecektir (Homeros v, 2008: 156 v. 270-300). Ganymedes hakkında geniş bilgi için bakınız (Graves, 2010: 142-144). Filmin son sahnesinde Aristophanes'in sahnelenen Barış oyunlarında ise Ganydemes (Caesar) "tezek böceği" (osurgan) Kantharos, hayvan dışkısıyla beslenen böcek olarak nitelenmiştir. Mitolojiye göre ve eski Ahit'ie göre Ankhises ile Priamos kardeştir ve Yaratılış bölümünde ise anne rahimindeyken ikizler birbirleriyle çekişmişlerdir (Graves, 2010: 839). Yine mitolojiye göre Ankhises'in oğlu olan Aineias ise Paris'in Helen'i kaçırmaya göz yumarak Troya Savaşı'nda tarafsız kalmıştır ve Troyalılar'ın güven veren cesurluğun sembolüdür Aineias (Graves, 2010: 866).

4.10.7 Filmin dördüncü bölümü

(38: 45) dak. Jane, Hindu mitolojisinin de yer alan Upanişadlar'da Pracapati'nin anlatımıyla Şafak tanrıçası Usha ya da Purusha romantizm ışığı veren olarak imgelenir. Purusha, gözleriyle her şeyi görür ve uçan arabası sürekli gökyüzündedir. Odanın duvarındaki kuş figürleri uçan arabasını imgeleri Purusha'nın imgeleridir. Odasındaki "Yacurveda" çiçeği ise nilüfer (lotus) çiçeği sembollerinden biridir (Upanişadlar iii, 2008: 114 v. I, II). Güneşin batı ışıkları ise "Çiçek Semaveda"dır. Bu çiçekten abı-hayat sonsuz yaşam damlar. Şarkı ezgisi gibidir. Güneşin kuzey ışıkları ise "Atharvanlar" ile "Angiraslar" Semaveda'nın arılarıdır. Onunla güneş tazelenmektedir (Upanişadlar iii, 2008: 115 v. III). Hint mitolojisine göre nilüfer çiçeği toprak ya da toprak tanrıçasını simgeler (Zimmer, 2004: 64). Ayrıca nilüfer çiçeği Hint mitolojisine göre, zenginliği ve serveti simgeler. Ganeşa, farenin üzerine oturan (Başlangıç Tanrısıdır). Fare tıpkı insanlar gibi topraktan beslenen canlıdır. Fareler, toprak altında yaşar. Ganeşa ise balta girmeyen ormanlara girdiğinde ve savaşlarda iyi bir binektir. İktisadi bağlamda fillerin dişleri değerlidir. İş gücü bağlamında ise filler en fazla ağırlığı taşıyan yük hayvanı ve ihtişamın hayvanıdır. Filler, Nilüfer Tanrıçası ile özdeştir (Zimmer, 2004: 118).

Yine aynı biçimde masasının üzerinde duran vazo dört katlıdır. Vazonun dört kat olması şaman inancında ise Merkür'ü ve demiri sembolize eder. Duvardaki kuşların bir diğer anlamı kurulan devlet ya da devlet evliliklerini imgeler. Bu

sahne, Euripides'in İphigenia Aulis'te tragedyasının II. Epesiodion'u sahnelenir. İphigenia gelin olarak getirdiği kızının düğününü kutlayacaktır Klytaimnestra. Duvardaki kuş figürleri arabalardır. Çeyiz eşyaları iniyordur. Kızına da arabadan nazikçe inmesini ister. Atlarla konuşulmadığında gözleri korkar der, atların dizginlerini tutturur. Agamemnon'u selamlamaya dururlar (Euripides, 1945: 29-30). Evlilik akdi iki kişi arasında olabildiği gibi devletlerin bir araya gelerek birleşmesi, sözleşme yapması da evlilik akdine benzer. Bu sahne aynı zamanda Venedik Taciri'nin II. Perdesinin beşinci sahnesi sahnelenir. Shylock'un evinin önüdür. Bu sahne Jane, Launcelot olur. Shylock'un kızı Jessica ile Bassanio'nun hakimiyeti altına giren Launcelot'un vedalaşmasıdır. Jessica ise Lorenzo'yu sevmektedir. Lancelot ayrılırken Lorenzo'ya bir mektup vermek ister. Shylock kızı Jessica'ya seslenir. "Akşama yemeğe davetli" olduğunu söyleyen Shylock, anahtarları Jessica'ya uzatır. Gitmek istemediğini belirtir. Onu sevdikleri için yaltaklanmak için davet ettiklerini dile getirir (Shakespeare, 2013: 54 v. 15). Duvardaki kuş figürleri Venedik Taciri'ne göre pencereleri imgeler. Tarihler bu noktada 1600'lerdir. Karl Marx'ın, Das Kapital'in Birinci Cildinde ifade ettiği gibi köklerini Ortaçağ'dan alan Cenova ve Venedik'ten alan kamu kredileri ve kamusal (devlet) borçları ile deniz ticaretlerinin neden olduğu sömürge dönemi imge ideolojisi taşır (Marx, 2003: 650). Dönem itibarıyla en yoksul ülke Hollanda'dır. Avrupa'nın sömürgecilik dönemidir.

(39: 11) dak. Adonis üç yargıç tarafından yargılanmaya devam etmektedir. Adonis, "cinayetle hiçbir ilgim yok, yemin ederim. Tanrım yardım et!" der. "Yaşlı kadını öldürmeye çalıştığım doğru ve yine gizemli katili suçlayacaklarını düşündüm" der. (40: 35) dak. Medea'nın çocuklarını analarına öldürtür. Süt Nine ise mitolojiye göre İason'un işlediği kardeş cinayetini de Medea'ya yükler. Haberci, haberi verir: Kral Kreon ile kızı ise Medea'nın onlara vermiş olduğu zehirle ölmüşlerdir (Euripides, 2014: 43) Medea'nın tek suçu Hades'in yanındaki İason ile evlenmektir. İason, Medea'nın Argo gemisine binmeden önce ocağın başında öldürdüğü kardeşinin kan bedelini tanrılara ödetirler (Euripides, 2014: 50). Tanrıça Demeter Erinys, mitolojiye göre "Kızgın Demeter" den ayrı olarak "Demeter Saranyu"yu imgeler. Bunun nedeni çatışan iki kültür arasında bir uzlaşma çabası vardır. Pelasglara göre ise Demeter devamlı

haksızlığa uğramıştır. Süreç hiç değişmemiştir (Graves, 2010: 75). Herakles'e verilen görev gibi, İason'da iki boğayı evcilleştirmesi ve onları arabaya koşturması gerekmektedir ve bakımsız olan bir tepeyi temizliğini yaptıktan sonra sürüp ekecek ve bir günün içinde ektiği başakların yetiştirmesi beklenmektedir. Bunların hepsi bir ülkenin ya da ulusun başına krallığına talip olanlardan arzu edilen taleplerdir (Graves, 2010: 640). İlyada'ya göre, İason'un oğlu olan Euneos şarap göndermektedir. Bunun karşılığında ise gür saçları olan Akhalar ise yerine tunç, demir, sığır, deri ve köle vermektedirler (Homeros vii, 2008: 206 v. 470-480). İktisadi bağlamda şaraplarıyla ünlü olan İtalya ve Fransa'dır.

Boğa kültü Avrupa için önemlidir. Burada önemli olan bağlantı Yunan mitlerine göre boğa Zeus'u, Roma mitlerine göre ise Jüpiter (Jove) sembolize etmesinin kültürel inanç birlikteliğinin tekliğini vurgulanma imge ideolojisi olabilir. Yunan mitlerine göre Jove'nin, boğa biçimindeki (Europe) kaçırması sonrası Anadolu'nun batısı, Trakya Avrupa olarak adlandırılmıştır. Bu sahnede Luther'in 1517 başlayan 1521 yılına kadar süren yargılanma sahnesidir. Francis, bu sahnede Luther'in en büyük destekçisi ve hamisi olan Hesse Prensi Philip'tir. İkinci evlilik için Luther'den vaaz alır ve bu vaaz 1539 yılında resmileşir. O dönem ikinci evlilik yapanlar bu evlilikleri gizlemek zorundadır. Korku içinde yaşayan Philip için hukukun satirik şiir manzumesine göre "Caroline"ye göre ise ikinci evlilik ölüm cezası gerektirmektedir. Luther'de, Philip de bu konuyu bilmemektedir. Bunun üzerine Philip yıkılmıştır, Luther ise düşüncelere daldığı ifade edilir. Bu evlilik onayı sonrası Luther'in Katolik Kilisede keşiş olmasını sağladığı düşünülür (Wiener, 2002: 63-65).

Jane (Purusha) panayır alanına gelir. Homeros'un merdivenlerinden aşağı iner ve geçmişe seyahat etmiş olur. Purusha'nın imgesi inehtir. Aynı zamanda Tanrıça Hera'nında sembolü inehtir. Her ikisi olma ihtimali yüksektir. Gözleri inek gözleri olarak imgelenmiştir. Sığır, Almanlar için mülktür. Zenginlik ve geçim kaynaklarıdır. Caligari'ye, "Babam mı, Dr?" der. Roma mitolojisine göre Tanrıça Hera'dır. İki fraksiyon mitsel bölünme vardır. Cesare'yi görünce dehşete düşerek kaçır. Bu sahnede Euripides'in İphigeneia Aulis'te tragedyası oynanır. Agamemnon, kızı İphigeneia'yı Alkhilus ile evlendirmeyi planlamıştır. Agamemnon'un karısı kızını gönderdiği mektup üzerine getirmiştir. Uzun

zaman sonra kavuştuğu babasına “Ah babacığım beni bırakıp yine uzaklara mı gideceksin” diye sorar. Agamemnon, kızını çadıra davet eder (Euripides, 1945: 32). İçerde Troya Atı içinde Alkhilus’u uyandırır. İphigeneia’yı kurban edecektir. Bu nedenle imge olarak inek figürü kullanılır. Babasına, onu vakitsiz öldürmemesi için yalvarır. “Paris ile Helena’nın evliliği”yle ilgilenmediğini söyler. Refah içinde ölmektense, sefalet içinde yaşamamanın iyi olduğunu dile getirir. Şayet tanrı Kalkhas’ın emiri olanı kızını kurban etmezse Troya’nın temellerini- duvarlarını yıkmanın mümkün olmadığını söyler. İstese de istemese de Hellas’a kurban vermesi gerekiyordur (Euripides, 1945: 62-64).

Mitolojiye göre, Titanlar ile süren 10 yıllık savaş sonrası Toprak Ana (Tanrıça) torunu olan Zeus’a, Kronos’un bir dönem Tartaros’a hapsedtiği yüz kolu olan canavarları serbest bıraktığı zaman ve onlardan yardım istediği takdirde babası Kronos’u yeneceği kehanetinde bulunmuştur. Canavarı serbest bırakan Zeus’a yıldırım silah olarak verilir, Zeus onları özel- kutsal olan yiyecekler ile besler. Hades’e görünmezlik miğferini verir. Posedion’a üç dişi olan yabası verilir. Yüz kollu canavarı Zeus Titanlara fırlatır. Savaşta yenilen Kronos’u, Atlas’ı ve bütün Titanları Hellas’ı rahatsız etmemeleri için Yüz Kolu olan Devlerin nöbet tuttuğu yere batıya İngiliz adasına sürülerek Tartoros’a hapsedilirler. Atlas daha sonra dünyayı başı üzerinde taşıma cezası verir (Graves, 2010: 45). Bu sahnede Venedik Taciri’nin II. Perdesinin dördüncü sahnesi sahnelenir. Gratiano, balkonun altında beklemesini söylemiştir. Saati de geçmiştir. Gratiano, aşıkların saatlerden hızlı olduğunu söyler (Shakespeare, 2013: 57 v. 5). Hangi at, zoraki öğrendiği adımları, ilk günlerde olduğu gibi şevkle atacaktır (Shakespeare, 2013: 58 v. 10-20). Jena, panayırın merdivenlerinden inerken at imgesi taşır. Sırtındaki at yelesi ve ayakkabısı at ayakları gibidir. Lorenzo (Caligari) seslenir: “Gelin Yahudi babam burada oturuyor” der. Jessica (Caesare) ise erkek çocuğu şeklinde pencereye çıkar. “Kim o sesin bana yabancı değil, ama söyle de emin olayım” (Shakespeare, 2013: 58-25:30). Jessica, aşkın gözünün kör olduğunu söyler. Aşıklar birbirlerinin kusurlarını görmezden gelebileceklerini söyler. Cupid, onu “oğlan kılığında” görmüş olsa utanacağını söyler. Lorenzo, Jessica’ya, onun meşalesini taşıyıcısı olacağını söyler. Jessica, ayıplarına mum ışığı tutmak olacağını, oysa gizli kalması gerektiğini söyler. Lorenzo, “bu şirin oğlan çocuğu kılığıyla” tatlı olduğunu söyler (Shakespeare, 2013: 59-50).

Jessica biraz daha altın takınıp geleceğini söyler. Graniato, Jessica'nın Yahudi olmadığını soylu bir kadın olduğunu söyler (Shakespeare, 2013: 60 v. 60). Shakespeare'nin oyununda yer verdiği Kupid mitolojiye göre, kızgın babanın, kendisinden öç almaya çalıştığında kurtulan Zeus'un Oinone adında bir adaya getirilişi sonrası bir kartal veya ateş topu şeklinde birliktelikte oldu. İki sevgili ise birliktelikleri süresince "Kupidler"e dönüşerek sonsuz aşkı öğretirler. Bu aşktan Aigina Zeus'a Aiakos adında bir erkek çocuk verdi. Aiakos, büyüdüğünde Tanrıça Hera erkek çocuğunu fark eder ve adada yaşayan tüm canlıların öldürmek için ant içer. Adaya önce ejderha gönderir. Ejderha yumurtlayıp çocukları oldukça adanın suları kirlenir, tarlalar verimsizleşir kıtlık ve bereketsizlik olur (Graves, 2010: 226-227).

Bu sahnede Caligari'nin beden dili imgesi arı gibidir. İlyada'ya göre, oklar Troyalılar'a değirmen taşı gibi atmaktadır Akhalılar. "Ne de severmiş Zeus Baba" Akhalılar'ı. Akhalar eşekarılarına benzetilir. Aynı biçimde bal arılarına benzetir Homer (Homeros xii, 2008: 291 v. 160-190). Bu sahnede Bernard Mandeville'nin Arılar fablı oynanır iktisadi bağlamda. Arılar çalışkandır. Kanunlarla yönetilirler. Arılar kentinde cümpe giyenlerde vardır, elinde kılıç olanlarda vardır (Mandeville, 2011: 4 /18). Sanatlar için doktorların şifa vermediğini, avukatların sahtekar olduğunu belirtir fabl oyununda Mandeville (Mandeville, 2011: 6/18). Mandeville, Hollanda kökenli, eğitimini İngiltere'de yapan doktordur. Aynı zamanda siyaset hicivcisidir. Arılar fablı siyasetçilerin, kibirli insanlar ile alay eder. Mandeville kısaca fablında bir insanın (devletin) öz-bencilliğinin kötücül değildir fakat kötücül erdemsizlikleri şayet kamunun (halkın) iyiliğine ve iktisadi bağlamda ilerleme adına erdeme dönüştürmedir. Erdemli gösterilmeye çalışılan duyguların çıkar ilişkilerini anlatır Arılar fablı kısaca. Bu sahne Adam Smiht'in "iğne" fabrikası işçileri fikrini de imgeler. Caligari İngiltere sembolüdür. Francis Almanya. Caesar İtalya. Adonis ise Fransa.

Filmde cenaze sahnesi İnsani (duygular) Çağının başladığı tarihtir. İphigeneia, Oreste'nin sahte cenaze merasimi sonrasıdır (43: 58) dak. İphigeneia, Oreste'nin ölümünü görmekten üzgündür. Babası Agamemnon ise kaçmıştır (Euripides, 1945: 64). Bu sahne tarihsel bağlamda Martin Luther'in, laiklik altında reform hareketlerinde Anabaptistler (Radikal Reform isteyen Hristiyanlardır.

Avrupa’da Amişler, Hutteritler ile Mennonitler üçlü grubu oluşturmaktadır. Yüzük kullanmazlar, ant içmek, devlette memuriyet görevini ret ederler) adına düzenlenen cenaze töreni imgelenir (Wiener, 2002: 79). Edmund Burke’ye göre, Münster Anabaptistler’i, Almanya’da eşitliği sağlamak adına “vahşi” fikirler ortaya sürmüşlerdir. Bu fikirler sonrası Avrupa’ya korkularını salmışlardı (Burke, 2016: 213). İlyada’ya göre bu sahne Hektor’un cenaze törenidir (Homeros xxiv, 2008: 538 v. 780-800). Hektor’un cenaze töreniyle birlikte İlyada burada sonlanır. Homeros’un Odysssea eseri başlar.

Francis, Caligari’nin evinde gece gözetlemeye gider. (44: 48) dak. Caesare ve Caligari uyumaktadır. (44: 54) dak. Jane (Purusha) uyumaktadır. Bu sahnede Sophokles’in Aias tragedyası sahnelenir. Odeysseus, yere doğru eğilerek Aias’ın çadırını aramaktadır. Etrafta birçok çadır daha vardır. Athena, Odeysseus’a uzun zamandan beri Aias’ın gemicilerinin çadırları etrafında dolaştığını söyler. Ayak izlerini ölçtüğünü, Lakonya köpeği gibi burnunun iyi koku aldığını söyler (Sophokles, 2018: 1). Lakonya köpeği mitolojide, Hermes’ten kaçan ve Thesprotia’daki Aomum geçitlerinde Tartaros’a ulaşamayan kişilerin beklediği nehri bekleyen köpeklerdir. Üç ya da elli başlı Kerberos, Styx adındaki Nehri’n öbür tarafında durarak Ölüler Diyarı’ndan çıkmak isteyen ve girmeye çalışan ölüleri avlamak için bekleyen köpektir (Graves, 2010: 148). Athena, Odeysseus’u avda korumak için peşindedir. Aias, Alkhilus’un silahları nedeniyle öfkeye kapıldığını söyler Athena. Athena, hırsla öküz sürüsünü çadırına getirip işkence eden, düşmanlarının ellerini arkalarından bağlayan Aias’ın çadırından çıkması için seslenir “Çadırının önüne çık”, Odeysseus durmasını söyler. Çadırda kalması yeterlidir. Athena, çıldıran kahramanı görmekten korku mu duyuyorsun, der (Sophokles, 2018: 2-5). Cesare, üstü açık uyumaktadır. Bu sahnede Homer’in Odeysseus’un “bol ağaçlı bir ada”dır. Kara yürekli olan Atlas’ın kızını seyretmektedir ve ülkesi için endişe yalamaktadır.

Agamemnon’u ise Orestes öldürmüştür (Homeros i, 2008: 44 v. 30-55). İlyada’yı okuduğunuzda Alkhilus’un öfkeli ve hızlı olması, onu acımasız karakteri ile gücün tamamını kendine mal etmeye çalışması fark edilir. Odeyssia’nın baş kahramanı Ulysses’in ise daha çok uyanık, sabırlı, duygularını gizleyen, kurnaz olması gerektiği durumlarda düşmanlara karşı hile yapmak ve

konuşma düzeninde değişimleri, Grekleri uyanık duruma getirmek için çalışmıştır. Tacitus'a göre de Ulysses (Odysseus) Germania topraklarına ulaşmıştır. Rhenus Nehrine yakın 'Asciburgium' kurduğu ve ona adını verdiğini belirtir. Ulysses adına adanmış olan üzerinde de babası Laertes'in adının yazılı olduğu bir sunağın Germania ve Raetia sınırları arasında Grekçe yazılı anıt ile höyüklerin olduğunu ifade etmiştir (Tacitus, 2006: 27-29). Bu sahnede uluslar adına döngüsel dönüşüm vardır. İlyada'nın kahramanı Alkhilus ile Odysseia'nın kahramanı Odeysseus diğer tanımlanmasıyla Ulysses'in aynı anda sahnelenmesidir. Bu sahnede Shakespeare'in Venedik Taciri'nin III. Perdesinin birinci sahnesi tekrarlanır. Antonio'nun Trablus'ta gemisi batmıştır. Diğer tefeci Tubal ise bu haberi Shylock'a getirir. Shylock ise Antonio ile yaptığı anlaşma (yarım kilo et) gerçekleşmesi için can atmaktadır. Bu süreçte her yerde kızı Jessica kaybolmuştur ve her yerde aratır. Kızı yüzüğünü ise bir maymun karşılığında sattığı bilgisini alır Shylock. "Kızının ölüsünün tabutta yatmış olsa da mücevherlerin üstünde olmasını ister" (Shakespaere, 2012: 77-80).

Odysseia'ya göre bu sahnede Odeysseus ormandan dal kopararak çıkmıştır. Bedenini örtmüştür. Sığırlara ve koyunlara saldırmaya gidiyordur. Ormanda kızlar gördüğünde tuzlu suda bozulmuş erkek bedeni gibidir. Bütün kızlar kaçar ve sadece Alkinoos'un kızı kalmıştır (Homeros vi, 2008: 128 v. 125-155). Mitolojiye göre daha geniş bilgi için bakınız Alkinoos'un kızı için (Graves, 2010: 770-800-817-949). Jane'nin odasının duvarlarında Şaman, Hint ve Kelt mitolojisi sayıları vardır. 6- 5- 9, dokuzu ters yerleştirmişlerdir. Kabalaya göre 6 sayısı güzelliştir. 5 sayısı adalettir. 9 sayısı gerçeklik ve krallıktır (Schimmel, 1998: 28-29). Aynı zamanda şaman inancında göklere yükselirken ayin sırasın kutsal ağaca açılan kertik ya da çentikleri imgeler sayılar (44: 59) dak. Dante'nin İlahi Komedyası'nda sayılar önemlidir. Altıncı dairede sapkınlar, Beşinci dairede ise Altıncı Dairedeki ağır suçluların bulunduğu ve ebedi olarak ateşte yanacak olan Dite kentidir. Dokuzuncu Dairede ise vatana, kendi insanlarına, misafirlerine ihanet edenleri yerleştirir. Cenneti de on katlı olan Dante'nin, cennetin her katının bir anlamı vardır. Beşinci katta Mars vardır. Altıncı katta Jüpiter vardır. Dokuzuncu katta devingenliği olan dönüşüm vardır (Dante, 2011: 20 v. 23). Mitolojiye göre, Mars gelişme anlamına gelir. Jüpiter kanunları simgeler (Graves, 2010: 29). Jüpiter aynı zamanda Hera ile

Hercele'nin kutsal evliliğini eski Roma evliliklerinde kullanılan “Herkül Düğümü”nün de simgesidir (Graves, 2010: 603).

Jüpiter ise Akhilleus'un imtihanında önem taşır. Yunanlılar, Memnon ile birebir dövüşmesi için Aias'a dövüş görevini vermiştir. Lakin dövüş gerçekleşmez. Yunan karargahında yerinde olmayan Akhilleus'u arkadaşı Antilokhos'un ölüm haberini verir Thetis. Akhilleus intikam almak için Aias'ı saf dışı bırakarak Memnon ile karşılaşmıştır. Memnon'un kaderi ise Jüpiter'in terazisindedir. Akhilleus tam intikamını aldığı esnada üzerindeki parlak zırh içindeki bedeni kararmıştır ve kapkara olan kafası Antilokhos için yakılan cenaze ateşinin içine farklı yerlerine düşmüştür (Graves, 2010: 886). Mars Romalılar da eskiden Şölen Tanrısı 'Dionysos'u da simgelerdi. Mars diğer yandan zafer kazanan Romalı generaller ise aşağılanmasında Mars temsilcidir (Graves, 2010: 683).

Caesare, Jane'nin bahçe duvarlarına tutunarak gelir. Homeros, *Odysseia* eserinde Kylleneli Hermesias'ın çağırdığı ruhlar ile Akhillus'un ruhunu bulduğu belirtir. Okenaos'un akışını takip ederek Ak Kayaya ulaştığını, oradan da Güneş kapılarını geçtiklerinde ise “Patroklos'un ve kusursuz Antilokhos'un ruhlarını ve kusursuz Peleusoğlu bir yana, tekmi Danaoları (sığırları) yüz ve beden güzelliğiyle geçen Aias'ın ruhudur. *Odysseia*'da ise Ölüler Ülkesidir. Kylleneli Hermesias (Hermes, diğer karşılığı Merkür) ruhları çağırmaya başlamıştır. Elinde ise altından güzel değnek vardır. Böylece Okenaos ırmağını takip ederek varmıştır Akhalılar'ın yurduna Sağlığın Tanrısı Hermes (Homeros xxiv, 2008: 375 v. 5-25). Dünyaya gelmiş hiçbir canlı onun elinden kurtulamazdı. Peleus'un mutlu oğlu olan Akhilleus Argos'tan uzakta ölmüştür (Homeros xxiv, 2008: 376 v. 30-65). Caesare'nin bahçedeki sahnesi, Dante'nin Cehennem'de Ustasıyla (Vergilius) ile birlikte kenardan giderek pislikler üzerlerine değmemesi için “kıyının kenarından on adım” atarak yürüme imgesi kullanılır (Dante, 2011: 149). Caesare'de on adım atarak yürümektedir, bahçe duvarına sürünerek. Cehennemden kaçan kötü ruhlar Caesare ile birlikte odanın penceresini kırarak içeri girmiştir (46: 22) dak. Jane'nin uyuduğu oda ise Dante'nin Şato olarak nitelediği yapıdır. Cehennem katlarına göre 5 sayısı Dante'de, Phlegyas'ın kızına aşık olan Apollo'nun Delphoi tapınağını yakan şeytanın odasını imgeler (Dante, 2011: 83).

Mitolojiye göre, Lapith'ler Kralı Phlegyas'ın kızı Koronis'tir. Apollon ile sevişmiştir. Apollo'nda Asklepios'a hamile kalmıştır. Apollo'nun çocuğunu taşıırken, Koronis, ölümlü olan insana gönül verdi. İhaneti, haber vermeden önce beyaz olan karga haber verir ve Koronis, öldürülür. Bu kara haberi verdiği için kargada, kara tüylü olmuştur. Apollo'n, oğlu Akslepios ise Koronis'in oklarla delik deşik edilmiş karnından çıkarıp hayat verdiği oğlu Akslepios'u kendi büyütür ve hekimlik sanatını Kheiron ile birlikte öğretir (Graves, 2010: 222). Akhilleus, Kral Lykomedes'in kızı olan Deidameia ile yaşadığı aşktan Pyrros dünyaya geldi (Graves, 2010: 844). Aynı zamanda Paris, Menalus, Theseus ile Deiphobos'tan sonra Helen'le birlikte olan Akhilleus'tur. Bu nedenle Akhillus'a “beş-inci” anlamına gelen Pemptos ad sembolü de vardır. Bu birliktelikte Helen'i Troya surlarına çıkmasını ister ve Helen çıkınca delice aşık olur (Graves, 2010: 890).

Dokuz sayısı ise Dante'nin Cehennem'inde kendilerine iyilik yapıldığı halde, iyilik yapanlara ihanet edenleri imgeler. Şafak Yıldızı ya da Sabah Yıldızı Luficer, İskaryot Yahuda, Brutus, Cassius'u imgeler. Beşinci katında ise “Kantos”unda ilk önce Jane karakteri, Ninova'nın kurucu kralı Ninus'un karısı Semiramis'tir. Babil bahçeleri onun adına yapılmıştır. İkinci olarak Kloepatra, üçüncü olarak Helene'dir. Dördüncü Kral Arthur'un karısı Genievre'dir. Bu noktada dönüşümün tekrarı vardır. Akhillus'un Helene ile birlikteliğini Euripides, İphigenia Auilis'te eserinde devam eder. İlk sahnede, Agamemnon'un emriyle Akhillus ile evlenecek olan İphigenia, yatakta yatan başı çelenkle süslü gelin olmak üzere getirdiğini söyler annesi Klytaimnestra. Akhillus ise İphigenia'yı kılıcıyla bile olmasa adıyla öleceğini söyler. Gaddarlığın kurbanı olan İphigenia ölecek olursa Akhillus'un da adı kirlenecektir (Euripides, 1945: 48-49). İphigenia'nın kurban edilmesi gerektir. Yunanlılar, İphigenia için korkunç şeyler söylemişlerdir. Akhillus gelen kalabalığa karşı İphigenia'yı korumuştur. Agamemnon'un vaat ettiği kızı için Akhillus en fazla, Myrmidonlar düşman göründüğünü söyler ve ona “izdivaç esiri” demelerine karşın nişanlısını öldürmeyeceğini söylemiştir. Akhillus'un rızası olmadan ölmeyecektir İphigenia ve ordusuyla İphigenia'yı almaya Odysseus da peşinden gelecektir (Euripides, 1945: 66-67).

Cesare'nin odaya girişi Kral Oipidus'un karısının intihar haberini aldıktan sonraki delirme sahnesidir. Küçük bir çocukken terk edilen Oidipus, Kral polybos'a teslim edilir ve kral tarafından b  y  t  l  r. Oidipus, dağ yolunda at süren bir soylu ile karşılaşır aralarında çıkan kavgada soylu adamı Odipus   ld  rm  şt  r. Oipidus, Kraliçe Epikaste'nin kocası olur ve Thebai kentinin yeni kralı olur. Dağlarda öldürdüğü soylu adamın babası, yatağına girdiğinin ise annesi olduğunu bilmez (Sophokles, 2018: 26-28). Habercinin ağzından öğrenilir Oipidus'un karısının ölüm haberini alınca kapı menteşelerini kırarak odaya girer. Karısının elbisesinin üstündeki iğneler ile gözlerini k  r eder. Theba'dan sürgüne gitmek için karar alır ve Kolonos'a yerleşir (Sophokles, 2018: 48-49). Odysseia'ya göre ise Posedion Tanrı olduğu söyleyip denizlere dalmıştır. Tyro hamile kalmıştır. Zeus'un güçlü uşakları olacak olan Pelias ve Neleus'u doğurmuştur. Kretheus'tan da çocukları olur kraliçe Tyro'nun. Amythaon'u görür arabasıyla savaşan Homer. Thebai'yı görür. Amphitryon'un karısı olan Herakles'in annesini de görmüştür (Homeros xi, 2008: 203 v. 250-285).

(47: 02) dak. Jane, yuvasında kıvrılıp uyuyan mitolojide karınca olarak nitelenen Myrmidonlar'ı uyandırır. (47: 49) dak. Mitolojide Myrmidonlar Akhillus ile birlikte Troya Savaşı'na katılmıştır (Graves, 2010: 277). Cesare, Purusha- İ  phigenia ya da Troya duvarlarına çıkan Helene (Jane) kaçırdığında zamanın ölçüsü olarak duvar uzunlukları Aias'ın imgesi olarak kullanılmıştır. (48: 21) dak. zamanı   l    n ve şafak ışığı Purusha imgelenir. Cesare (manyak) Purusha'yı yerin altındaki karanlıklara götürmeye çalışır. Aias mitolojide Hades'e benzerliği ile de tanımlanır. Karanlık için zaman ölçütü, şafak habercisidir. Purusha'yı bırakmak zorunda kalır ve ka  ar. Kasabalılar peşinden kovalar (kovalamayı yapan şaman inancına göre Asya halklarıdır), (49: 03) dak. Mitolojiye göre Cesare'nin kendini yere atma sahnesi ise kılıcının üzerine kendini atan Aias'tır. Asphodel   ayırılarında yaptığı yolculuk esnasında Hermes'in rehberliği ve Erinylere dua etti. Kendisinden istenileni yapan kılıcı geriye doğru yay halini alarak şafak söktüğünde Aias'ın savunmasız yeri olan koltuk altına kılıcını sokarak canına kıydı (Graves, 2010: 896).

Caesare'nin, Jane'nin odasına gelmesi Troya Savaşı'nı anlatan Homer'in İlyada eserinin önce Beşinci daha sonra Altıncı ve Dokuzuncu bölümü sahnelenir:

Duvardaki beş sayısında önce, Caesare'nin camdan girişi kargıyı iki "Tydeusoğlu'ysa bir taş daha aldı eline" Caesare'nin elindeki hançer bir taştır. Karşısına "Zeus'un kızı Aphrodite gelirse savaşa, dinleme, sivri kargınla vur onu" der Tanrıça Athena (Homer, 2008: 151 v. 130-135). Önce "Astynoo" ile "Hyperion"u ağına düşürür (Homer, 2008: 152 v. 145). Daha sonra yaşlı rüya yorumcusu olan Eurydamas'ın oğulları "Abas" ile "Polyidos"un arkasına düşerek ikisini de öldürür. Üçüncü öldürdüğü ise Phainops'un oğulları "Ksanthos" ile "Thoon"da öldürür. Kara günler bıraktığı babanın ise mülkünü bırakacak kimsesi kalmamıştır (Homer, 2008: 152 v. 150). Daha sonra Dardanoslu Priamos'un (Paris'in babası) "Ekhemmon" ile "Khromios" adındaki oğullarını ele geçirir Diometes. "Aslan sığır sürüsüne nasıl saldırırsa" Diometes "bir ineğin, buzağın ensesine" yapışır gibi "koparırsa kafalarını" silahlarını alıp soyar ikisini de (Homer, 2008: 152 v. 160). Caesare'nin odadan çıkışı ve çatıdan kaçışı (Homer, 2008: 153 v. 165-195). İki Myrmidonlar'dan adamlar peşlerine düşer (Homer, 2008: 155 v. 245,250). Duvardaki altı sayısı, Caesare ilk olarak "Gül naralı Diomedes"tir. Arisbe'de bolluk içinde oturan ve yaşayan Aksylos'u, arkasından seyisi Kalesios'un öldürmüştür (Homer, 2008: 175-176 v. 15-55).

Caesare'nin arkasından koşar Jane'nin babası. Bu sahnede, yabana atılmaz biçimde iki insanın zor kaldıracığı taşı fırlatır Tydeusoğlu. Taşı atar ve "kalçasından vurdu Aineias'ı, bacağın kalçaya girdiği oynak yerinden vurdu, kırdı oynak yerini, etti kasları paramparça, pürtüklü taş yırttı deriyi, yiğit Aineias dizüstü çöktü, iri elleriyle dayandı toprağa, karanlık gece örtüverdi gözlerini" (Homer, 2008: 157 v. 305). Homer, Aineias'ı, savaşçı kahramanlarından daha savaşçılarından daha fazla kurtarır ölümden. Beşinci bölümde Gül Naralı Diomedes'in elinden kurtarır. Yirminci bölümde iki kez Akhilleus'un elinden kurtarır. İlyada'da ise dört kez kesin olan ölümden kurtarır. Bu sahne tarihsel bağlamda Almanya'nın kara ormanlarında başlayan 1525 köylü ayaklanmasını imgelenmiştir. Tragedyada olduğu gibi ve mitolojik olarak bağlam içeren ideolojik imgeler bağlamında Aias'ın dövüşünü yapamaması gibi, Aineias'ın düşmesi gibi köylülerde, devrimde başarıya ulaşamamıştır. Köylülerin başını çeken bu dönemde rahiplerdir. Homer'in İlyada eserinde 10 yıl- 51 gün süren Troya Savaşları gibi Avrupa'nın ve Roma-

Germen İmparatorluğu'nun yaşadığı savaş dönemleri imge ideolojisi verilmiştir. Burada matematiksel denklem yapılarak 1700 tarihi verilmiştir. Avrupa'nın İlyada'sı 30 Yıl Savaşları 1648 ile Kızıl Sakal Barbarossa I. Friedrich (1122-1190) Göksu Nehir'inde boğulması arasında ideoloji imgesi taşır. (49: 37) dak. Jane'yi- İphigenia'yı eve getirirler ve ayıltmaya çalıştıklarında ise Purusha'nın şafak ışığını kısa süreli etkisiz hale getirmiş, İphigenia, bu sahnede annesi ile diyalogları vardır. Annesine kendisini bırakmasını ister, kendini Yunanistan için feda etmiştir. Saçlarını kesmemesini ve peşinden gelmemesi gerektiğini söyler. Artık Agamemnon'un adamları tarafından kurban edilecektir. Bir daha dönmek üzere gidiyordur (Euripides, 1945: 74).

Ey Zeus'un ışığı" artık başka hayat süreceğim der ve "Elveda sevgili ışık" der İphigenia ayrılır (Euripides, 1945: 76). Bu sahnede ikinci fraksiyonda ise Elektra'ya dönüşür Jane. Orestes ile İphigenia'nın kız kardeşi olan Elektra, babası Agamemnon'un öldürülmesinden sonra küçük olan Orestes'i kurtararak onu Foriks'e göndermiştir. Kendisi ise Aigisthos'ta köle olarak kalmıştır. Geri dönen Orestes ise annesinin ve Aigisthos'un ölümünde yardım etmiştir.

Orestes'e verilen ölüm cezası gibi Elektra'da ölüm cezasına çarptırılmıştır. Her ikisini de Tanrı Apollon kurtarmıştır. Orestes'in öldüğünü düşünen Elektra küllerini içinde olduğunu düşünür. Orestes'in mezarını sorar. Orestes, hayatta olduğunu, yaşayanların mezara ihtiyaç duymadığını söyler. Orestes, babalarının mührüne bakmalarını söyler (Sophokles, 2018: 44-45). Bu sahnede Homer'in İlyada'sının Dokuncu bölümü oynanır: "Orestes'e denk" tutacaktır "bolluk içinde büyüyen" oğluna "gözümün bebeğine." Üç tane kızı vardır sarayında ve adları "Khrysothemis, Laodike, İphianassa"dır (Homeros, 2008: 228 v. 145-160).

Bu kızlar Reformlar ile ortaya çıkan üç radikal grup olan Amişler, Hutteritler ile Mennonitler imgeler. Bu sahne Köylü Ayaklanmaları sonrası Katolikler ile Lutherciler'in arasında yaşanan çatışmaların imge ideolojisi taşır. Pyotr, A. Kropotkin'e göre ise XVI. Yüzyılda Orta Avrupa'da benzerlik gösteren bir akım "Bohemya'da Hus ve Almanya, İsvicre ve Hollanda'da 'anabaptist' hareketi" olarak görüldüğünü ifade eder. Luther'in düşünce akımının ise anabaptistler içinde doğumunu gerçekleştirdiğini daha sonra köylüler yerine Papa'nın yanında yer aldığını belirtir. Anabapsist düşünce akımın 100 yıl sonra

Moravyalı kardeşler ya da diğer adıyla Bohemyalı kardeşlere devlet ile kilise baskı kurmuştur. 1618-1620 Çek Ayaklanmaları sonucunda sınır dışı edildi. Eğitime önem veren Moravyalı Kardeşler ise kitaplıklar kurmuşlardır. Almanya'nın Neuvid şehrinde "Jan Elize Reclu (Reclus) ders vermiştir" (Kropotkin, 2015: 222-223). Anabapsitler'in kökleri ise Fransa'nın Albi kenti piskoposu Mark Girolamo Vida'nın XVI. Yüzyılda verdiği vaazlar ile XV. Yüzyıl "Hus"çular ile Hoest'e kadar uzanır (Kropotkin, 2015: 62).

Dönemin baskısına ve iktisadi sömürüye ayaklanan köylüler, reformcu din adamları da destek vermişlerdi. Ayaklanan köylülerin liderlerinden biri de köylüler adına sosyalizminin temsilcilerinden olan Thomas Münzer'dir. Yaşanan çatışmalarda 50 binden fazla köylü öldürüldükten sonra ayaklanma bastırılır. İlk 1524'te başlayan "Alsas" ile "Palatine"ye ulaşan köylü ayaklanması bastırıldıktan sonra ne köylüler ne kentli plepler huzur bulmuştur. Köylü ayaklanmasında ikinci savaş "Württemberg" ile "Franconia"da Almanya'nın orta ve güneyinde ortaya çıktı. Savaşların üçüncüsünde ise Münzer'in oluşturduğu "Tanrı'nın Ebedi Birliği" Hesse kentine kadar uzanmaktadır. Saksonya ve Bohemya'ya kadar uzanmaktadır (Bookchin, 2012: 77). Köylü ayaklanmalarıyla ilgili daha geniş bilgi için Murray Bookchin'in "Köylü Ayaklanmaları" eserine bakınız.

4.10.8 Filmin beşinci bölümü

Tartaros'da yargıçlar ölümlüler hakkında karar vermektedir. (51: 55) dak. Francis, Adonis'i (İason) görmek için yazgıcı yargıçlardan rica eder. Francis ve yargıçlar ölüm alemine Hades'e iniş yaparlar. Burası Dante'nin Cehennem'inin 5. Katı imgesi vardır. Kabalaya göre 5 sayısı adalet, 7 sayısı zaferdir (Schimmel 1998: 27). Eski Ahit'e göre 5 sayısı evlilik, 7 sayısı akıl aracılığıyla ruhun yükselişini simgeler. Almanlarda ise 7 sayısı kötü- baş belası kadın olarak "kötü bir yedi" kullanılır (Schimmel, 1998: 144). 5 sayısı yakın doğu ülkelerinde nazarlık olarak kullanılırken, Germen Tanrıçası olan Perhta'nın da kötü ruh ve cinleri kovan sembolü olarak Ortaçağ'da kilise duvarlarına 5 sayısı çizilirdi (Schimmel, 1998: 129). Duvarlarda Alman romantiklerinin ve Şaman inancının sayı imgeleri var. Adonis zincire vurulmuş bir halde, yukarıdan düşen ışık hüzmeleri ile oturur. Bu sahnede Aiskhylos'un Zincire Vurulmuş Prometheus

tragedyası sahnelenir. Prometheus adının anlamı geleceği önceden gören anlamına gelir ve Prometheus bir kahindir. Kehanetleri dolayısıyla Zeus'un onu zincirleme nedeni karşısında Posedion'un kızlarına, Tethys'in çocuklarına, "bakın görün beni perçinleyen zincirleri" der (Aiskhylos, 2013: 7). Nöbet tutmaktadır. Prometheus'un dileği yerin altına atılmak arzusu vardır. Prometheus, İo ile diyaloglarında İo, "Zeus istemediği sürece" Prometheus'un zincirlerini çözecek kimsenin olmadığını söyler. Prometheus, kehanette bulunur ve onun zincirlerini çözecek olan kişi İo'dan doğacaktır. Bu kişide on kuşak sonrası ve üçüncüsüdür. Başına gelecek belaları anlatır. Gorgonların topraklarına gidecektir. Güneş doğmadan ve daha hiç güneş yüzü görmeyen Phorkys'un üç kızlarıdır. Kuğu gibidirler ve kutsaldırlar. Bir kehanette daha bulunur. Zeus'un köpekleri ve havlamayan gagalı olan kuşlarından korunmasını söyler (Aiskhylos, 2013: 32-34).

Hermes ile Prometheus diyalogunda Hermes, "ölümsüzlerin hakkını ölümlülere verdiğini" bunun için ceza aldığını söyler ateş hırsızına. Prometheus ise onu hor görenleri kendi de hor göreceğini söyler. Bütün tanrılara düşman olduğunu, iyilik ettiğinden kötülük gördüğünü söyler (Aiskhylos, 2013: 41). Mitolojiye göre Prometheus ise demir soyundandır. Üçüncü soyun insanları ise Eski Helen istilacılarıdır. Posedion'un dişbudak kültünü kabul eden Tunç Çağının çobanlarıdır. Tunç Çağına adını veren gümüş, Ay Tanrıçası'nın sembolü gümüş madenidir. Beşinci soy ise demirden yapılmış silah kullanan ve Miken uygarlığını yıkan Dorların soyunu temsil eder (Graves, 2010: 40).

İnsan ırk türünün en zeki ve bilgisi olduğu kabul edilen Prometheus, savaşların sonuçlarını önceden bilirdi. Zeus'un iki bölüme ayrılan kafasından doğan Athena'nın doğuşuna yardım etmiştir, öylece Athena, Prometheus'a astronomi bilgisi, matematik, tarım, tıp-sağlık, denizcilik öğretilerini öğretmiştir. Zeus, ölümlü insanların bilgiye (güce) ulaşmasına kızmıştır (Graves, 2010: 181). Kelime kökünde Prometheus, Hint ve Avrupa mitlerinde kahramandır ve "ileriye gören" anlamında gamalı haç ya da ateş toplarını işaret eder (Graves, 2010: 186). Prometheus ile İason'un mitolojide bağlantısı vardır. Mitolojinin ilk evresine döndüğümüzde, yeryüzünü bölümlere ayırarak kimi yerleri sıcak, kimi yeri ise soğuk topraklar olarak oluşturur. Kimi yerleri ise ılık topraklara sahip haline getirmiştir. Daha sonra ise önce ovaları sonra dağları yaratır. Çayırıları

ağaçlarla donatır. Yıldızları, kendi etrafında dönen süslediği gökyüzü ile rüzgar için görevler belirlediği kabul edilir (Graves, 2010: 36). Bu nokta tarihsel bağlamda ise önce 1530'da Luther'in katılamadığı, Augsburg Diet'i ve onun yerine Wittenberg'den meslektaşı olan Philipp Melanchthon, Luther içinde "Augsburg İman İkrarı" adı verilen ve Katoliklere imtiyaz hakları tanıyan uzlaşma metni hazırladığı tarihe düşülmüş notlardır (Fulbrook, 2011: 69).

V. Karl'ın 1531 yılında erkek kardeşi Ferdinand kral seçilmek ister. Almanya'da önde gelen "Bavyeralı Wittelsbach" ve Katolik hanedan ailelerinde, Habsburgların da krallık tacı babadan oğula geçmesi korkuya neden olmuştu. Ferdinand'ın 31 Ocak 1531 yılında kral seçilmesi sonrası, 1531'in Şubat'ında "Schmalkalden Birliği" Protestanlığı destekleyen 6 prens tarafından 10 kenti kapsayan askeri güç birliğini kurulur ve Protestan devletler bu birliğe katılmıştır. 1532 yılında Osmanlıyla savaşan Ferdinand için Habsburgların çıkarını koruma çabasıdır. 1539 sonrası yeni Diet reformasyonlar için uzlaşmalar aranmıştır. Fakat 1541 yılındaki "Regens-burg Dieti" netice vermemiştir. 1544 yılındaki "Speyer Dieti"nde kral, Papalık desteği sağlayarak here-tikçilere savaş açmaya karar vermiştir. 1546 yılında yaşamını kaybeden Luther'den birkaç ay sonrası "Schmalkald Savaşı" başlamıştır. Kral Wittenberg'i ele geçirir. Luther'in cesedini Kale Kilisesi'ndeki mezarlığından çıkarmaya yaklaşmıştır. Papalık ile yaşanan 1548'de ihtilafli durumlar için V. Kari ile Katolikler arasındaki bölünmeler ile ılımlı hava estiren Augsburg Anlaşması geçici olsa da ilan edildi. Bu anlaşma, Protestanların sakinleşmesini sağladı. (Fulbrook, 2011: 70). 1555 yılındaki Augsburg Barışı'nı imgeler. Lutheriler ile Katolikler'in uzlaşmasının imzası 25 Eylül 1555 yılında imzalanan barış sözleşmesidir. Kutsal Roma- Germen İmparatorluğu Diet'i, 1555'te Katolikler ve Luther takipçisi prensler arasında yaşanan krizi sonlandırmak için Augsburg'da toplanmıştır.

Caligari (52: 38) dak. araba evinin penceresinden bakmaktadır. Üç yargıç ve Francis (53: 10) dak. Caesare'yi incelemek için araba eve girer. Caligari'nin üç çizgili eldiveni hala elindedir. Francis (53: 46) dak. Caesare'nin plastik bebek olduğunu anlar. Davulun derisinden ayrılmıştır. Caligari'nin pencereden bakma sahnesinde, Sophokles'in Elektra tragedyasının son bölümü ile Terentius'un Hortlak Tragedyası bu sahnede aynı özellikler taşır. Elektra'nın son bölümünde

Orestes'in at yarışında öldüğünü söyleyen Aigishtos, Elektra'yı görür. Elektra'ya Orestes'in öldüğünü ispat edecektir. Orestes, Aigishtos'a babasını öldürdüğü yere gitmesini söyler. Aigishtos'ta önüne düşmesini söyler. Orestes, Aigishtos'a ölümünün en acılısını vereceğini ve kanunlara karşı gelen herkese uygulanacağını söyler (Sophokles, 2018: 56-57). Bu sahnede tarihsel bağlamda 30 Yıl Savaşlarını hazırlayan etken süreç 1618 tarihindeki Prag Olaylarına benzerlik gösterir. Bu olayda "Prag'da pencereden atmak" olarak adlandırılan olay bağıntısı imgesi verir. 1415 tarihinde Prag üniversitesinin ilk Çek rektörü ve reform yanlısı olan Vaiz Jan Hus'un sapkınlık ile suçlanması ve yakılması üzerine Husçu olaylarını başlatan neden oldu. Husçuların radikalci grubu Taborlular ise 1434 yılındaki Lipany Savaşı'nda yenilidi. 1485'te Hucçu Podebradyli Jiri krallık tacını giydikten sonra, Prag'da ilk kitap ise 1487'de basıldı (Fulbrook, 2011: 82).

Kitap olayını Caesare'nin sandığı açıldığında sandığın içinde imge ideolojisi biçiminde verilmiştir. Bu sahnede Odysseia'ya göre ise Orestes'e önce Hermes söylemiştir yurdunu özlediğinde, Atreusoğlu'ndan öcünü alacağını ve sonunda Aigisthos onu bekleyen sonunu bulmuştur. Atlas ise bol ağaçlı yerde bir adada içine kara peri girmiştir. Tanrısal akıllı Odysseus'un gözünde ise yurdu tütmetedir (Homeros i, 2008: 44 v. 30-55).

Pencereden bakan Caligari tekrar uykuya dalar. Bu sahnede Terentius'un Hortlak tragedyasının II. Perde I. Sahnesi de oynanır. Evin kapısı açıktır ve avluda oturanlar görünür, içerdeki olanlarda sokağı görmektedir. Tranio, efendinin oğlu Philolaches ile birlikte kendisine Jüpiter'in belaları gönderdiğini söylenmektedir. Tranio, Philolaches'in babasının geldiğini haber verir. Babası geldiyse kendisinin öldüğünü söyler Philolaches. Tranio evdeki Callidametes'i gönderirler. Tranio, Philolaches'e kapıyı içerden kilitlemesini söyler. İhtiyar (babası) gelip kapıyı açmaya kalktığında açamayacaktır. Tranio, Philolaches'ten evin güven anahtarını alır. Canı da umudu da Tranio'dadır. Tranio dışarı çıkar (Terentius, 1965: 30). II. Perde, II. Sahne: Theuropides, Philolaches'in babası içeri girmek ister. Tranio kapıyı açmaz. Kölesi, oğlunun kahyasını gören Theuropides, herkesin çıkıp gittiğini düşündüğü için kapıyı kıracağını söyler. Kapıya hem dokunup hem vurmuştur. Tranio ürpermiştir (Terentius, 1965: 32). Eşyayı taşıyan kölelerin ellerini eşyadan çekmesini söyler. Yoksa

lanetleneceklerdir. Tranio, burada çok eskiden bir adam öldürüldüğünü söyler. Adamı öldüren evi satın aldıkları adamdır. Öldürdüğü adamın altınlarını çalarak eve gömmüştür. Philolaches'in rüyasına giren ölü adam ise ona denizaşırı ülkelerden konuk olarak geldiğini ruhunu ise ahiret tanrısı Orcus'un yanına kabul etmediğini ömrü bitmeden öldürüldüğünü söylemiştir. Ölü evin kirlendiğini ve gitmesini rüyasında söylemiştir (Terentius, 1965: 34-35). Evde yatan ölü kapıya vurur, Tranio kapıyı kendisi çalmadığını söyler. Tranio ölülere alışkın olduğunu Theuropides'e kaçmasını söyler ve her ikisi de oradan uzaklaşırlar evin içindeki ölüyü bırakarak koşar (Terentius, 1965: 37).

Burada Herakles'ten yardım istemesini söyler Tranio, Theuropides. Mitolojide Herakles'i Afrodite, Kronos'un doğan ilk oğlu olduğunu ilan ederek Zeus'u da büyülemiştir (Graves, 2010: 62). Edebiyat eserinde bu noktada Cervantes'in Don Kişot'unun İkinci Cildinde Yiğit Aynalı Şövalye ile Don Juan'ın karşılaştığı XII. Bölümü devreye girer: Don Juan Azrail ile karşılaşmıştır. Karanlık korulukta geceyi geçirmiştir. Tiyatro oyunlarında kullanılan asa ve taç altından değil bakır veya tenekedir. Tiyatroda kimi imparatorudur, kimisi de piskopos ama oyun bittiği an hepsi giysisini çıkarttığını da ise ölecektir. Caligari'nin arkasında oluşan dışavurum gölgesi fil kulakları imgelenir ve fil üzüntüsüne sahip bir yüz ifadesi vardır. İnsanlar öğretilerini hayvanlardan öğrenmiştir, "leylek tenkiyeyi, köpek iyilikbilirliği ve kusmayı, turna uyanıklığı, karınca ileri görüşlülüğü, fil utanmayı, at da bağlılığı" insanlara öğretmiştir. Bu sahnede ise Cesare, Don Juan'ın Rocinante adlı atıdır. Cesare'nin yanında duran Sancho'nun karaçanıdır. Karaçan olarak imgelenen, Prag'da basılan ilk kitap olarak imgelenmiştir. Burada Cervantes'in verdiği iki benzetme dikkat çekicidir Rocinante ile karacanı, "Nysus'la Euryalus" veya "Pylades'le Orates"e benzetir dostluklarını (Cervantes, 1982: 117-119).

Pylades ile Orestes'in dostluk mitolojisi eğitimcinin, Tanos nehrinin ikiye ayırdığı Argolis ve Lakonia yakında bulunan çobanlara teslim eder. Krisa'da hükümdarlık tacı giyen Atreus Ocağı'na yakın olan Strophios'a getirir. Strophios ise Agamemnon'un kız kardeşi olan "Astyokhea, Anaksibia" veya "Kyndragora" ile evlidir. Krisa'da Orestes, yaşça kendinden küçük olan Strophios'un oğlu olan Pylades dost olarak büyür (Graves, 2010: 565). Homeros'da Odysseia eserine göre bakınız (Homeros, 2008: 76 v. 240-270).

Caligari ile polis sahnesinde Homeros, Odyssus'a saldırmaya kalkan Amphinomos'u, şanlı Telemakhos ise tunç kargısıyla vurarak bir yana düşürür (Homeros, 2008: 354 v. 75-100). Caligari'nin elini göğsüne dayadığı an ise mağaraya varmışlardır. Phoibos, Apollon'un ağaçlı korusunda hediyeler vermiştir. Töre, yasa bilmeyen yaşlı adamı bulmak ister. Yaşlı adam hayvanları kaçırmıştır otlağa. Tepegöz'ü kör etmiştir Odysseus. Tepegöz'ün beklediği İthakeyi yıkan adamı iri yarı beklemektedir. Oysa ufak tefektir. Arkaya dönüp bağırmıştır yanan yüreğiyle. Bu sahnede Caligari'nin arkasında fil gölgesi vardır (Homeros ix, 2008: 177 v. 495-525).

Caesare'nin dışarı taşınması sonrası ise Aristofanes'in Kuşlar tragedyası sahnelenir: Caligari büyük bir korkuyla (53. 57) dak. koşarak kaçamaya başlar. Dağları tırmanır. Zaman ölçer yoldan (54: 13) dak. geçer. Francis peşinden koşar. (54: 30) dak. Bu sahnede Aristophanes'in Kuşlar tragedyasında: Umutgil, Alakargaya sorar, dosdoğru mu yoksa ağaçtan yana mı gitmek istediğini. Güvendost ise Kuzgun'a seslenir ve "Hay geberesi kuş!" Umutgil kuşuna, gak gak öttüğünü söyler. Dağda bayırda dolaşmaya, koşmaya başlarlar. Amaçları kuzgunu yakalamaktır. Yönlerini kaybettiklerinde memleketin ne tarafta kaldığını da bulamazlar. Güvendost kuşu, "Nerde...Eşkiyalar"ın bulamayacakları yere gelmişlerdir. (Aristophanes, 2016: 83-86). Aristofanes'in Kuşlar tragedyası devlet kurma üzerinedir. Yeni bir yönetim anlayışının ve sistem bozukluğunun imge ideolojisini taşır. Aynı süreçte paranın kullanımı ve insan satın alma, statü elde etmek için para karşılığı "jurnal"lık yapma üzerinedir. Fransızca'da journal ya da journalist olarak gazetecilik için kullanılan bir tanımlamadır. Tarihsel bağlamda Caligari ve Francis'in Kuşlar tragedyasının metin imgeleminde Otuz Yıl Savaşları'nın başladığı ve yapıldığı dönemi 1618 ile 1648 yılları imgelenmiştir. Avrupa'ya nefes aldırان Vestfalya Barışı imgelenmiştir. Caligari koşmaya başlamadan ve Francis onu yakalamaya çalışmadan önce, Fransız yazar Madam de Stael'in Almanya Üzerine eserinde yer verdiği ve Almanların ünlü şairi Klopstock'un Musalar odlarının imgeleri vardır. Bu odlarda Hristiyan (Germen) ve Musevi (İngiliz) Musa rekabet halindedir:

"Gördüm...Ah! Söyleyin, gördüğüm şimdiki zaman mı yoksa gelecek zaman mı?" Od dizelerinin devamında ise "Heyecanla kalkıp inip kalkan göğsümde

sıkışan nefesi zorlukla tutuyor,”dur. “Borazanın sesini sesini” ise “şimdiden duyduğumu sanıyor,” der. Tıpkı Caligari’nin bakışları gibi, “arenayı gözleriyle yiyor, piste eğiliyordu.” Hedefi ise artık uzaklarda olduğunu söyledikten sonra od dizeleri devam eder ve şöyle biter. Tıpkı Caligari ve Francis’in koşma sahnelerindeki gibidir: “Geniş bir pistin üzerinde bir toz bulutu yükseldi. Onların meşenin yakınında olduklarını gördüm. Fakat bulut iyice yoğunlaşmıştı. Kısa süre sonra onları gözden kaybettim.” (aktaran Stael, 2017: 131-132). Caligari koşarken son kez gözden kaybolmadan önce ağaca dokunur.

Caligari, hastaneye (Tımarhane) gelir. (54: 38) dak. Francis, Caligari’nin girdiği kapıda “Tımarhane” yazısını duvarda okur. (55. 10) dak. Tımarhanenin görevlisiyle görüşür ve Caligari’yi sorar. Beklerken tımarhanenin ortasında yer alan güneş diskinin tam ortasında durur (56: 11) dak. Bu sahne Homeros’un Odyseia’sında ise Odeysseus’un evinin kapısında duruşunu imgeler. Önce Telemakhos görmüştür. Telemakhos kargıyı bir köşeye dayar. Odeysseus’u karşılar Athena (Homeros, 2008: 46 v. 100-130). Kargı ortadaki merdivenin yanındaki koltuktur. Birinci bölüm kısaca Odysseus’un oğlu olan Telemakhos’un efsanesidir. Truva Savaşı bitmiştir ve 10 yıl olmuştur. Fakat, Odeysseus ülkesine geri dönmemiştir. Odeysseus için öldüğü hakkında çıkan söylentiler ile İthaka’nın mülk sahibi erkekleri, Telemakhos’un annesi Penelopeia’ya evlilik için talip olurlar. Mülk sahibi erkekler ise Odysseus’un sarayına yerleşmişlerdir. Sarayda kendilerine sürekli yeme-içme eğlenceler ile Odysseus’un mülkünü eritmektedirler. Penelopeia ise karar verebilmesini beklerler, Penelopia ise kocasını beklemeye karardır. Durumdan hoşnut olmayan Telemakhos, Tanrıça Athena’ya güvenir ve Odysseus’un öldüğüne inanmaz. Truva’dan dönüş yapmış ordu liderlerine babasını sormak için yollara revan olur.

Bu sahnede aynı zamanda Aiskhylos’un Oresteia Üçlemesi tragedyası oynanır. İphigenia (Jane) ölümü sonrası bir daha görünmez. Annesi Kleytaimestra, Agamemnon’un peşinden gelen Francis için avlunun tam ortasında kurbanlık mallar gibi ocağın önünde beklediğini ve konuşulanın dilinden anlamıyorsa ona “ses yerine yabani el işaretleriyle” derdini anlat diyalogu ile başlar. Koro, Orestes’in halini vahşi hayvana benzetir. Şehrinin yeni elinden alınmış olan tutsak vurulacak game alışamayınca ağzından köpükler gelecektir, böylece

Kleytamestra konağın içine girmiştir. Tımarhane görevlileri erkek görüntüsündeki kadınlardır. Cassandra diyaloglarında, Yolların tanrısı Apollon beni hangi ellere attın, der (Aiskhylos, 1943: 43-44). Francis, burada yine Argos köpeği gibi burnu iyi koku aldığı, iyi iz sürdüğünü ve kan kokusunu alacağını söyler. Cassandra, inekten kendini sakın, kara boynuzlu boğayı hile ile tül içine sarıp sarmalıyordu. Koro, kâhinin dilinden anlamadığını ama musibetler yaşanacağını söyler. Irkçıların sürekli marifeti ise musibet tellallığıdır. Cassandra, ne talihsiz bir kaderi olduğunu söyler ve bunları kendi felaketlerini (küpe) boşaltacaktır. Film sahnesinde, genç tımarhane görevlisi ellerini cebine sokar, Antik Roma’da küp ya da çömlek parayı saklama yeridir. Aristophanes’te ise Kuş gibi yazık olduğunu söyler koro. Paris’in dostlar başına getirdiği çiftleşme felaketleridir. Felaketler kentin üstüne çökmüştür. Sığır sürülerini biner biner kurban vermek gerekli olduğunu söyler Cassandra (Aiskhylos, 1943: 46-49).

Mitolojik olarak tımarhane görevlileri ise üç tanrıça Triad’daki tek olan bir tanrıçayı imgeler: Athena genç kız (bakire) genç olan sarışın, Afrodite Nympha, Hera ise yaşlı kadındır. Tımarhanenin üç kapısı ise mitolojide Lemnos Adası’nda egemenliği ele almasına müsaade verilen “Hephaistos’un oğlunun” tahtta çıkışıyla birlikte tahtta kalmış olduğu üç mevsimli yılların sayısını imgeler (Graves, 2010: 23). Tanrıça Hebe ile Herakles’in birlikteliğinden yarı güneş tanrısı olarak Hephaistos ve savaş tanrısı yabandomuzu Ares’i demir ve savaş sembolize eder. Kelt mitolojisinde gonca çiçeğinin diğer adı karaçalıdır. Mitolojiye göre Hephaistos total bir Tanrı olduğu ve Talos’un oğlu olarak nitelendirmesinde keklik gibi yürüyüşle sembolize edilmiştir (Graves, 2010: 62). Bu sahne Homeros’un Odyssesia’nın V. Bölümü Kalypson’un Mağarası’dır. Yerdeki güneş diski ise, Tanrıça Eos yani “Şafak yatağından kalkmış, ayrılmıştı Şanlı Tithonos’un yanından.” Tanrıça Athena anlatmıştır Odysseus’un çektiği çileyi ve Nymphe’nın evinde kalmasından dolayı endişelidir (Homeros v, 2008: 109 v. 5-20). Athena yalvarmıştır Zeus’a. Odysseus rahatlıkla dönebilsin diye tekrar evine, baba topraklarına. Bu nokta Tacitus’un sözünü ettiği Ulysses’in Germen topraklarına giriş efsanesini imgeler.

Tımarhanenin avlusunda bulunan şeritler ise avluyu eşit olmayan 29 parçaya bölmüştür. 14 açık renk şerit, 15 koyu renk şerit çizilmiştir. Bu sahnede Nibelung destanını imgeler. Gunter Han, Siegfried'i öldürmek için 30 adamla haber gönderecektir Siegfried'e (Nibelung, 2001: 163 v. 741-743). Caligari'nin tımarhane kapısından girişi ileriki yıllarda, 1729 doğumlu Alman Aydınlanmasında filozof olarak tarihe geçecek olan ve XVIII. Yüzyılın 'Alman Sokrates'i olarak tanımlanacak olan Moses Mendelssohn'un Berlin'e 1743 tarihinde "Rosenthaler Kapısı" olarak tanımlanan sığırların ve Yahudilerin giriş yaptığı kapıyı da imgeler. Aynı zamanda "Yahudilerin Luther'i" olarak tanımlanmıştır. Rosenthaler Kapısı'nın muhafızları kayıt altına alır günlük kapıdan girişleri kayıt altına alırdı, Mendelssohn'un giriş yaptığı gün, "altı sığır, yedi domuz ve bir Yahudi geçti," kayıtlara düştüğü kabul edilir. Bu kapıdan geçen Yahudiler için emtia, baş vergisi alındığı dönemdir. Kambur ve kekeme olan Mendelssohn Berlin'e geldiğinde Almanca bilmediği aktarılır (Elon, 2005: 8-10). Mendelssohn diğer kaynaklara göre, babası yazım işleriyle uğraşan hattatlık yapmıştır. Alman besteci Johann Sebastian Bach'tan piyano dersleri almıştır. İleriki dönemde Mozart ile Felix Mendelssohn-Bartholdy'den dersler almıştır. Talmud öğrencisi olan Mendelssohn dini konuda eserler vermenin yanı sıra Platon'un Sokrates'in Savunması'nı konu alan Phaidon eserini tekrar kaleme almıştır. Felsefe öğretmenliği de yapan Mendelssohn, manufakturacıda para kazanmak için çalışmıştır. Kazandığı paralarla kitapçı dükkânı ve kumaş üzerine mağaza sahibi olduğu kabul edilir (Kriwaczek, 2007: 372-373).

Francis, Caligari'nin odasına giderken duvarlarda Tanrı Hephaitos'un örümcek ağıları ve duvardaki kapılar ise üçgen ayaklı masasını imgeleyen kapılardır. (56: 28) dak. Bu noktada üçgen kapı imgesi Hesiodes'in katıldığı yarışta kazandığı ve "Musalar" ya da "Apollon"a sunduğu ödül sehpasını da imgeler (Erhat & Eyuboğlu, 1977: 6). Mitolojiye göre, Hera, Hephaitos'u Olympos'tan attığında kendisini kurtarıp büyüten Thetis ve Eurynome'nin mağarasıdır. Duvarlardaki siyah kalın çizgiler aynı zamanda Kâhin Kassandra'nın kesik başının saçlarını imgeler. Odysseus'un karısı Penelopeia'nın da örümcek tülünü de imgeler. Penelope'ye verilen ad "yüzünde örümcek ağı olan" tanımlama Orgiastik doğaya sahip olan Dağ Tanrıçası'nın vücudunu bir ağ örtüsünün örtmesidir (Graves, 2010: 853). Kassandra, Aiskhylos'un Oresteia Üçlemesindeki

kahinliğin artık örtük tül gibi durmayacağını, insan kanı içen konaktan Erinysler'in musibeti ile kardeş yatağına sürülen leke ve bu saçları işleyenlerin başına gelecek musibeti haber verir. Sonra da "Kapı kapı gezen yalancı bir kâhin" olmadığını söyler (Aiskhylos, 1943: 50-51).

Kassandra kentlerin başına gelen musibetleri haber veren kahindir. Hades'ten kaçan kaçkın kadını şöyle tanımlar: Öyle yüzüzdür ki erkeğini öldüren, denizcilere baş belası olan ejderha görünümlü "Skylia"ya benzediği, İlion'u talan eden donanma başkanının gaflet de olduğunu dile getirir (Aiskhylos, 1943: 53). Agamemnon'un ölümünün kehanetini verir. Tragedyaya göre, tımarhanenin üç kapılı merdiveni Helios'u imgeler. Helios, Yunan mitolojisine göre

Hyperion ve Theia adlı Titanların birleşmesiyle ortaya çıkan göksel varlıklardan biridir. Güneş-Titan Hyperion'un, Odysseus'un İthaka'ya ulaşmadan adamlarının Hyperion'un sığırlarını çalmaya kalkıştıklarını imgeler (Graves, 2010: 943). Odysseus'un uykuya daldığı anda yedikleri sığırlar için dönüşte İthaka'da tapınak inşa etmeye yemin Odysseus'un adamları, Zeus'un gönderdiği fırtına ile gemi batar. Gemiden sadece Odysseus kurtulur. Caligari burada artık Alman ekolüne dönüşmüştür. Homeros'un sözünü ettiği Zeus'un öfkesini kazanan Orestes ise Aigisthos'u öldürmüştür. Agamemnon'un ölümü ise Atreusoğlu'nun elinden ve Agamemnon'un karısını da almıştır. Homeros'un Odysseia'nın I. Bölümünde şöyle seslenir Zeus'un sarayında toplanmışlardır ve Aigisthos'u anarken Agamemnonoğlu'nu Orestes öldürmüştür ve babasının öcünü böylece Orestes almıştır. Ölümlülerin en üstünü Orestes'tir (Homeros i, 2008: 44 v. 30-55).

Avrupa'da Aydınlanmanın başladığı süreç imgelenir. XVIII. Yüzyılın özelliği bilimsel alanında gelişmeler ile Aydınlanma Çağı'na eşlik edecek olan ve bu çağda ayrıca çok yoğun çalışmalar imgelenmiştir. Francis'in ortasında durduğu güneş diski aydınlanmayı imgelerken, bu sahnede üç merdivenli giriş kapısı ise Ortaçağ- Rönesans ve Reformu imgeler. Tanrılar Çağının, Karanlık Çağlar ve İnsani Duygular Çağı geride bırakılmıştır. Sanayi Devrimiyle birlikte Avrupa'nın gelişiminde ve biliminde hangi kapının kullanılacağı üzerine ideolojik imgeler taşır. Francis'i karşılayan Athena (genç adam) sol merdivenden iner gelir. Hera (yaşlı adam) merdivenin orta merdiveni kullanır. Francis ile birlikte orta merdivenden çıkış yaparlar. Bu üç merdivenli kapılar

Hristiyanlığın üç mezhebi Katolik- Ortodoks ve Protestanlık mezhebini de imgeler. Aynı biçimde üç önemli etken olan Almanya'nın mutlakiyetçilik içinde olduğu 1815 tarihine süren Aydınlanma- din ve kültür çatışmalarının yaşandığı dönemi imgeler. 1500 yıllar ile 1648 yılları arasında yaşanan mezhep çatışmaları bitmiştir. Reformasyon yapılmıştır. Köylü savaşları sona ermiştir. Francis'in güneş diskinin ortasında durması Kutsal Roma- Germen ruhunun sonlanması da imgeler. Mutlakiyetçilik döneminin getirisi olarak prens devletlere bölünen Almanya'da "bağımsız" soylular, kasabalılar ile saray aristokrasisinin doğduğu dönemdir. Bu dönemi Toplumbilim Dergisinin 11. Sayısında yayımlanan "Aydınlanma Nedir?" sorusunu sorduğu makalesinde Moses Mendelssohn'a göre eğitim sistemi kültür ve aydınlanma olarak iki farklı ögedir. Kültürü ise bir halkın zanaatkar olmasına, duygularına, itkilerine ve sanatsal yetilerinin gelişmişliğine indirger. Aydınlanmayı ise akla dayalı olarak düşünme yetisi olarak tanımlar. Aydınlanma ve kültürü kısaca Almanya için bölgesel olarak iki bölüme ayırır: "Nürnbergliler daha çok kültüre, Berlinliler daha çok aydınlanma" yetisine sahip olduklarını belirtmiştir (Toplumbilim, 2000: 14). Bu bağlamda Francis kültüre dayalı kasabalı bir Alman'ı, Caligari ise Aydınlanmayı ve Berlin'in aristokrasisinin imge ideolojisini taşıdığını düşünebiliriz. Üç kapı aynı zamanda tragedyada üçlemelerin Aiskhylos ile Aristophanes'in tragedyalarının başladığını da imgeler.

Caligari'nin odasındaki dolap önünde duran tıbbi iskelet Alman sisteminin kültür politikalarının öldüğünü imgeler. Odasının kapısının üçgen olması ise Hint mitolojisine göre ateş ve havayı sembolize eder. Kralın görkemini, ateşi sembolize eder. Vahni üçgenler tanrının gücünü, özünü simgeler (Zimmer, 2004: 168). Kapının dışa doğru açılması ise fırın kapağını imgeler. Kapının üçgen olması aydınlanma eleştirisinde ters üçgen olması nedeniyle aydınlanmanın yoksul veya taşralılar arasından ışığın (ateş) yayıldığını imgeler. Aydınlanmanın yani romantizme eleştiri vardır. Caligari'nin oturduğu koltuk ise mitolojide Homeros'un Odysseia eserinin üçüncü bölümündeki sahne sahnelenir: At sürücüsü olan yaşlı Nestor ile bütün erkekler koltuklara oturmuşlardır. Kapıyı açan ise Homeros'ta örtüyü açan kahyadır ve kapı ise şarap küpüdür. Odanın zemininde yer alan çizgiler şarap tortularıdır. Nestor, Telemakhos'u iki sedirli yere yatırmıştır. Burası yüksek çatılı evin en dibinde

yer almaktadır. Gül parmaklı Nestor ise koltukta oturan Neleus'u Hades'e göndermiştir (Homeros iii, 2008: 80 v. 385-410). Francis odadan koşarak tımarhanenin avlusuna çıkar (56: 51) dak. Korkuyla kendini avludaki koltuğa atar. (57: 46) dak. Aynı zamanda mitolojide Odysseus'un direğe tutunuşu Zeus'un fırtınasıyla batan gemiden çıkışı ve yabancı incir ağacına tutunuşu ve koltuğa oturuşu çekilen suları ve ilkel salına kavuşmasını imgeler (Graves, 2010: 947). Oresteia Üçleme tragedyasında da konu edinilir (Aiskhylos, 1943: 62).

Bu sahnede Homeros'un Odeysia'sının beşinci bölümü sahnelenir: Gök gözlü Tanrıça Athena, Olympos tanrıları bir araya toplanmıştır. 7 yıl Kalypso'nun Adasında tutsak olan Odysseus'un ülkesine dönmesi için ikna eder ve izin almıştır. Su Perisi olan Kalypso ise Odusseus'u hakiki olarak sevmektedir. Kalması şartıyla Odeysseus'a ölümsüzlük teklifi sunmuştur. 20 sene görmediği güzeller güzeli Penelopeia'yı unutmamış olan Odysseus ölümsüzlük teklifini reddeder. Ülkesine dönmek için sal yapar. Fırtınaya kapılır ve Phaiakların yurdunda karaya çıkar (Homeros v, 2008: 110 v. 25-90). Tarihsel bağlamda bu sahne mutlakiyetçilik döneminde Almanya'yı merkezîyetçilikten çıkardığı dönemdir. Sayısı 38-39'a yaklaşan prens devletlerin kendi ordularını kurduğu dönemdir. Vergiler ile taşralıların sırtına binilen dönemdir. Bağımsız olan feodal asiller saray çevresinde kendilerine yer bulurken, kasabalılar bu dönemde bürokratlara dönüştürülmüş, bağımsız yurttaşlık hakları tebaa biçimine (kulluk) dönüştürülür. Caligari rahatsızlanır. (bu sahnde Kutsal Roma- Alman imparatorluğunun ölümü imgelenmiştir) ve kötü rüya ile uyanacaktır sonra. (58: 55) dak. Bu sahnede Odeysseus'un beşinci bölümü sahnelenir: Su perisi Kalypso türkü söylemektedir. Mekik dokumaktadır. Gür bir orman saracaktır mağarasını (Homeros v, 2008: 111 v. 60-90).

Francis ve tımarhane görevlileri Caligari'nin odasına girerler. (58: 27) dak. İskeleti dolap önünden çekerek Caligari'nin kitaplarına bakarlar. Bu sahnede tarih 1844'tür (58:44) dak. 1726 tarihli tez kitabını bulurlar. Bu tez Vico'nun 1726 yılında yayımladığı "Yeni Bilim" eseridir (1: 01) dak. Tarihsel bağlamda ise köklerini 1640 yılından 1688 yılına kadar Elektörlük yapan Friedrich Wilhelm'in başlattığı mutlakiyetçilik araştırmasının kökleridir. Kökleri 1100'lü yıllara uzanan hanedan Hohenzollern arka arkasına doğan erkek varislerini de

imgeler. İskeletin çekilmesi devletin geçmişini ve Elektörlerini imgeler. Elektör III. Friedrich ya da Kral I. Friedrich 1688’de Elektör olmuştur. 1701’den itibaren taç giyerek kral olur ve 1713’e kadar tahta kalır. “Asker kral” olarak tanımlanan 1713 ile 1740 arasında tahta oturan Friedrich Wilhelm’dir. 1740 ile 1786 arasında II. Friedrich (Büyük Friedrich ya da Baba Kral) olarak tanımlanan şaşalı yılların ölümüne neden olan bilgi araştırmasıdır. Yine tarihsel bağlamda kitap üzerinde yazan 1726 tarihine göre ise Asker kral Friedrich’in Prusya Birliğini kurduğu dönem imgelenmiştir. Kitap üzerindeki 1783 tarihi ise Napoleon’un Fransa’da gerçekleştirdiği Fransız Devrimi dönemi imgelenmiştir. 1780’den itibaren imparatorluk reformlara yönelik etkin hamlelerin yapıldığı dönemdir. 1790’dan itibaren reformlar boşa çıkmıştır.

Küçük prens devletlerin “Üçüncü Almanya” kurma çabaları Prusya’nın Prensler Birliği’ne egemen olması nedeniyle güç siyaseti güdülmesiyle imparatorluk kaos içindedir ama henüz yok edilmemiştir. Kilisenin yaptığı reformlara rağmen Avusturya yönetimindeki II. Joseph’in dinsel reformlarıyla birlikte çöküş yaşadı. Roma’da ise bu duruma karşı öfke uyandırmıştır. 1792’de Fransa Kutsal Roma topraklarını işgal etmiştir. 1794 yılında ise Ren Nehrinin batısındaki tüm topraklar Fransa’nın işgaline uğradı. Bu işgal 1814 tarihine kadar sürecektir. Napoleon Bonaparte 1804’de imparatorluk tacını giyer. II. Franz Avusturya tacını giymiştir. Bu dönemde Kutsal Roma- Alman birliğinden çıkan Alman prens devletleri Napoleon’un reform hareketleriyle birlikte Fransa’nın garantörlüğü altına girdiği dönemi imgeler. Detaylı bilgi için bakınız (Fulbrook, 2011: 129-135).

Caligari’ye, Cesare’yi baygın halde köylüler yol kenarında bulup getirirler. Caligari’nin odası Jena kentidir. Jena, Alman Aydınlanmasının başladığı kenttir. Aiskhylos’un Agamemnon eseri Oresteia Üçlemesi Adak Sunucuları sahnelenir: Kocasının öcünü alacak olan Klytaimestra önünde serili olan erkeği işaret eder. Onu, kocası Agamemnon’un ona getirişi ise parlaklık vermek içindir. Koro, hanımlarının hayatının yine bir kadın tarafından yok edildiğini söyler. Bu kadın Helene’dir. Koro, karı-kocayı birbirine düşüren Helene. Helene, döşeğe serilmiştir. Nikahı iki hüsmetsiz bir vuruşla can verdiğini söyler koro. Döşekte yatan ölünün ise karısı kılığına girmiş olan Atreus soyu ecinnisidir. “Bir pehlivanı tepeleyerek körpe çocukların öcünü aldı” Hain eceli kendi elleriyle

ocağına sokağın yine kendisi olduğunu söyler Helene için ve işlettiği cinayetlerin bedelini ödeyecektir (Aiskhylos, 1943: 67-68).

Tımarhane görevlilerini odadan çıkartır Caligari ve Cesare'den kahinlik ve Helene'nin özelliğini kendine alır. (1: 029 dak. Cesare'yi uyandırmaya çalışır. Kitapları okuduktan sonra başarılı olamayınca da ruhunu alır. (01: 03).dak. Caligari bu sahnede bütünüyle Alman idealizmine (aydınlanmasına) dönüşür. (1: 04) dak. Bu sahne tarihsel bağlamda Cesare karakteri Fransız Devrimine yol açan aydınlanma ve aydınlanmış burjuvanın bilgilerini yine bu aydınlanma bilgilerinin dönemini imgeler. Tarih bu noktada 1798'dir. Fransız Devrimi'nin siyasal ve kültürel bağlamda olumsuz etkileri imgelenmiştir. Napoleon'un Ren çevresini ele geçirmesi sonucunda İlahiyatçı, filozof Johann Gottfried von Herder'in başlatacağı kültürel olan Alman milliyetçiliğini siyasal nasyonalizm tutkusuna dönüştürmesi imgelenmiştir. Almanya'da ortaya çıkan siyasal ve kültürel mimari yapıda bu dönemde ortaya çıktığı imgelenir. Detaylı bilgi için bakınız (Fulbrook, 2011: 135-137).

Bu sahnede çocuk masalı Hans Christian Andersen'in masalları bedensel imgelerde sahnelenir: Kurşun Asker masasında Cesare Kurşun Asker'dir. Büyücü, Kurşun Askere gözünü başka tarafa çevirmesini söyler. Kurşun Asker ise duymamazlıktan gelir. Büyücü sabaha olmasını bekleyecektir. Kurşun Asker'e "gününü göreceğini" söyler. Kurşun Asker (Anderson, 1964: 19). Çocuklar Kurşun Askerle oynarken onu düşürmüşlerdir. Nehirde eski olan bir gazeteden kayık yaparak askeri bindirirler. Kayık bir anda kanala girer ve sürüklenir. Su kanalında karşısına çıkan fare ise pasaport sorar. O esnada aşırı akıntı ile gazete parçalanmıştır ve dibe doğru inen Kurşun Askerin duyduğu ses ile aklına dansöz (balerin) dediği gelmiştir: "Tehlike büyük, Asker Ölüm bekliyor seni!" (Anderson, 1964: 24).

Masadaki küçük hanım (dansöz) ise Caligari'dir. Kurşun asker yaratılış olarak eksiktir. Bu nedenle de diğerlerinden hep farklıdır. Kabul etmese de bu durum ona acı vermektedir. Tek bacağı üzerinde duran dansöze (balerin) bağlılık duygusu içinde olma nedeni dansözünü de kendisi gibi sanmasıdır. Farklı olan artık sadece o olmayacaktır. Benzeme sanrısı Kurşun Asker'in sonu olacaktır. Başına gelenleri kabul etmiştir. Yanan ateşe de, dansöze de onu sürükleyen şey ise rüzgardır. Bu sahnede rüzgar ise Fransız Devriminin yol açtığı aydınlanma

sürecinin Almanya'ya ateş ışığının düşmesi ve devrimin getirdiği değişim rüzgarların Almanya'yı yakıp kül edeceği imgelenmek istenmiştir. Masaldaki su kanalı Fransa ile Almanya'nın sınırlarını belirleyen Ren Nehri ve Fransa ile İngiltere'yi arasındaki Manş Kanalı'nı imgelemektedir. Gazete imgesi yine Çin'in M. Ö 202'lerde başlayan basını, M. Ö 59'da başlayan gazeteye benzer bildiri sonrası, ilk hakiki basın Avrupa'da 1450 yılında Gutenberg'in matbaayı buluşuyla seri gazete baskısı başlamıştır. Venedik'te çıkan ilk gazetelere “avisi” denilirdi. Avrupa'da gazete XVII. Yüzyılda yaygınlaşır. Gazete imgesi ve Kurşun Asker imgesi bu bağlamda gazetelerden çok gazeteciler ile ilintili imgedir. Bu bağlamda 1700'ler itibariyle hapse atılan özgürlüğü alınan gazetecilerde imgelenmiştir (Öymen, 2014: 27-29).

Bu konuda geniş bilgi için Onur Öymen'nin “Bir Propaganda Silahı Olarak Basın” adlı eserine bakabilirsiniz. Edebiyat eserinde bu sahnede Goethe'nin Faust eserinin “Şehir Kapısından Geçerler” ve “Faust, Finosu ile Beraber Okuma Odasında” başlıklı bölüm oynanır: Faust, köpeğine uslu durması gerektiğini söyler. İnsan sevgisinin harekete geçmeye başlamıştır. Dar hücre sine sevimli lamba ışık veriyordur. Bu sahnede ışık (Athena)'dır. Göğsü genişlemeye başlamıştır. Ferahlamıştır. Bu sahnede Caligari (Mefisto), Caesare ise Faust'dur. Mefisto, iyi çizilmemiş beş köşeden bahseder. Bu beş köşe karanlıkta kalmış sandalyedir. Mefisto gitmek ister, Faust şeytanı yakalayan bırakmamalıdır, der. Mefisto, hünerlerini göstermek için kalacağını söyler. Periler ise odadaki beş erkektir. Periler tatlı şarkılar söylemiş Mefisto uyumuştur. Tekrar uyanır ve Faust'a “şeytanı zapt edecek” adam olmadığını söyler (Goethe, 1973: 55-62). Mefisto ile Faust başlıklı bölüm oynanır: Mefisto, Faust'un yanına gelirken kırmızı elbise, sert ipekten yapılmış manto giyer. Başına ise horoz tüyünden şapka takar. Beline uzun sivri bir kılıç takarak asilzade gibi (rolünde) geldiğini söyler. Faust, dünyanın kahrını çektiğini, “vahşi” korkutucu rüyalar gördüğünü söyler. Göğsünün içindeki tanrı onu tahrir etmektedir ve ölümü özlemekte olduğunu söyler. Mefisto ise ölümün iyi bir misafir olmadığını söyler. Faust, Mefisto'ya casusluk yaptığını ve bu casusluktan hoşlandığını söyler. Mefisto, her şeyi bilmediğini fakat çok şeyde bildiğini söyler. Faust'a, onunla anlaşma yapacağını söyler. Onunla birlikte yürürse Faust'a dostluk yapacaktır. Faust, böyle bir şeyde ifritlik olduğunu ve Allah rızası için yapılmayacağını söyler.

Mefisto, Faust'a hizmetine girmek istediğini ve ne koşulda olursa olsun yardımına koşacağını, tekrar birleştikleri takdirde Faust'da, Mefisto için çalışacaktır. Mefisto, bağlılık ister. Hiçbir insanın görmediği şeyleri bahsedeceğini söyler. Faust ve Mefisto anlaşır ve Faust, Mefisto'ya elini uzatmasını söyler. Şayet "dur geçme, ne güzelsin" dediği takdirde onu zincire vurabileceğini söyler. Artık ölüm çanlarının çalabileceğini söyler. Faust gider (Goethe, 1973: 62-68).

Mefisto artık Faust'un uzun cübbesini giymiştir. Kitapları okuma sahnesinde Mefisto (Caligari) artık gelen öğrenciler ile konuşmaya geçer. Öğrencilerden ilki odanın kasvetinden hoşlanmadığını söyler. Düşünme becerisini azalttığını ve ayrılmak istediğini söyler. Mefisto, alışkanlıkla ilgili olduğunu annesinden süt emeninden ilk defasında yargılayacağını söyler. Öğrenci hikmeti öğrenmek istediğini söylediğinde Mefisto, önce "fakülteyi" seçmesi gerektiğini söyler. Öğrenci, bilimi ve sanatı anlamak istediğini söyler. Mefisto, eğitimi düşünme fabrikasına benzetir. Diğer öğrenci hukuk eğitimi almak istediğini söyler. Hukukla barışık değildir. Mefisto'ya bakarak neredeyse ilahiyat öğrenmek istediğini söyler. Öğrenci tıbbi öğrenmek istediğini söyler. Mefisto bıktığını tekrar şeytan rolünü özlediğini söyler. Mefisto defteri imzalar ve öğrenciye verir. Öğrenci kitabı kapatır. Faust ile Mefisto küçük ve büyük dünyayı görmek için paltosunu açarak dışarı çıkarlar (Goethe, 1973: 68-72). Bu sahnede Odysseia'ya göre Helene saraya gelmiştir. Melenos ile Helene'nin diyaloglarıdır. Saraylarına Zeus'un gönderdiği kişileri sorar. Helene'nin hizmetçisi olan Pylo içinde çok güzel dokunmuş iplikler vardır. Menalos, Telemakhos'un çocuk olduğunu ve onun babası Odysseus'u savaşa ikna edenin "köpek suratlı ben" yüzünden gitti der Akhalılar (Homeros iv, 2008: 88 v. 130-160).

Caligari ışık görmek ister gibi yapar ve Mutlakiyetçilik Çağı- Alman aydınlanması başladığı tarihler 1648-1815 dönemi başladığı ve bitişi imgelenmiştir. Bu dönemin en etkin çarpıcılığı "Kitabı Mukaddes tarihsileştiriliyor" ve "otoritesinin sorgulanması"dır. Bu dönemde yeni içsel döngü akımları ortaya çıkmıştır (Fulbrook, 2011: 115). Gül Parmaklı Nestor Tanrıça Athena ile konuşuyordur. Nestor konuşurken hava kararmaktadır. Şaraplar sunulmuştur. Athena tanrıların şölende uzun süre kalamayacağını

söylar (Homeros xiii, 2008: 78 v. 330-340). Bu sahne Samsatlı Lukianos'un Tanrıların Konuşması adlı eserindeki tanrılarla diyaloglarını da imgeler.

Bu dönemde ortaya çıkan Pietizm akımına Luther Kilisesi hoşgörü ile bakmıştır. Hoş görüyle yaklaşanlar ise filozof Wilhelm Friedrich Hegel ile Friedrich Schiller olmuştur. Pietizm, August Hermann Francke'nin Halle'deki ünlü yetimhane ve okullarında başlatılarak genişleme sağlamıştır. 1694 yılında kurulan Halle Üniversitesi ile Königsberg ve diğer yerlerdeki pietist etki kendini göstermiştir. J. Gottfried Herder ile birlikte pietist yaklaşımları kültürel milliyetçilik altında yurtseverlik olarak benimsemiştir. Kilise ve papazlar devreden çıkarıldığı dönemdir. İncil'i okuyanlar kilise devreden çıktığı için okuduğunu anlayamadıkları dönemdir.

Bu dönemde meritokrasi (kamuda liyakata dayalı yönetim biçimi) etkisi ile yeni sınıflar doğmuştur. Bu dönemde azınlıkta olanlar sürgüne gönderilir. 1598'de imzalan Nantes Fermanı ile Protestanlık yasadışı kabul edildi. 1685 sonrası Nantes Fermanı iptal edildi. Bu gelişmeyle birlikte azınlıklar daha rahat hareket ettiği dönem olmuştur Prusya'da. Fransızların, faydalı azınlıkları olan Huguenotları memnuniyet içinde karşılanmasıdır. Bu dönemde Yahudilerin konumu da değişim göstermiştir. Hitler'in propaganda filmlerinden biri olan Yahudi Süsü filminin temellerini de bu tarihten alır. Süs, Württemberg'de Dükü olan Karl Alexander'a bağlı çalışan Süs Oppenheimer'dir. Yahudilere özgür hareket etme ve ticaret yapma süreci 1781'de II. Joseph'in Avusturya'da ilan ettiği Hoşgörü Fermanı özgürleşmesi sonrası Prusya'da 1811-1812'de imtiyazlar tanınmıştır.

İlk Yahudi okulu 1778'de Berlin'de kurulmuştur. İlk gazete yayımları da Yahudiler ile gelişmiştir. Aydınlanmada önemli role sahiptir. Gotthold Ephraim Lessing'in, kendisi de dinsel hoşgörüye çağrı örneği olan, Nathan der Weise (Bilge Nathan) oyununun konusunun karakteri Moses Mendelssohn'dur (Fulbrook, 2011: 117-120). Dini hoşgörü için ateşli bir dilekçedir. Performansı, Lessing'in hayatı boyunca kilise tarafından yasaklandı ve ilk kez 1783'te Berlin'deki Döbbelinsches Tiyatrosu'nda oynandı. Bu noktada Mendelssohn'un yazdığı Phaidon eserinde Socrates'in Savunması ile John Gilbert Cooper'in 1750 yılında kaleme aldığı eser ile tanıştığını belirtmiştir

(<https://gutenberg.spiegel.de/buch/phaedon-oder-uber-die-unsterblichkeit-der-seele-1297/2>).

Caligari Olmalıyım! Çıgıllıkları atarak koşar. Bu sahnede Goethe'nin Faust eserinin Leipzig'de Auerbach meyhanesi ve Şen delikanlıların içki alemi bölümü sahnelenir. Bu bölümdeki karakterler: Frosch (kurbağayı) zenginliği, Brander ise Felemenkçe brülör anlamında yakıtı karıştıran ve yakmayı sağlayan cihazdır. Siebel ise Sie Almanca, onlar demektir. Sieb ise Almanca, elek demektir. Bel ise İtalyanca güzel demektir. El ise İtalyanca ve demektir. Altmeyer ise Alt eski anlamındadır. Me Almanca, beni demektir. Ye ise siz demektir. Koro ise havada uçan yazılardır. Bu yazılar kuşları imgeler. Kuşlar ise devlet kurma ve haber verme olarak kullanılır tragedyada (Goethe, 1973: 72-80). Alaycı bir bölümdür. Faust'un yazılış dönemi 1773 ile 1832 tarihleri arasındadır. Burada Afrika miti Gana kökenli Fasa "Soninke" adlı mit devreye girer. Waduga devleti ve Gassire'nin babası ölünce yerine geçmek için attığı yedi çıgıllıktır, Caligari yazılarının uçuşması yedi (Rosenberg, 2003: 627). Bu sahnede aynı zamanda Aristophanes'in Kuşlar tragedyası sahnelenir: Umutgil alakarga'ya dost doğru gidip gitmeyeceğini sorar. Umutgil Kuşu, dağda bayırda gezmekten sıkıldığını söyler. Kuzgun peşinde koşmaktan "yüzfersah" yol yapmıştır. Bir Alakarga'nın peşinde koşmaktan taban teptiği şikayetinde bulunur. Kuşlar onları Tereus'a götürecektir (Aristophanes, 2016: 83).

Mitolojide Kral Tereus, Savaş Tanrısı Ares'in oğludur ve Daulis'te yaşamamıştır. Prokne ile evli olan Tereus'un bu evlilik ile adı İtys olan bir erkek çocuk vermiştir. Prokne'nin, bir de Philomela isminde kız kardeşi vardır. Güzelliği dillere destandır. Tereus, baldızı Philomela'ya gönül verir ve Prokne'yi bir kutuya hapseder. Kayınpederine Prokne'nin öldüğünü söyler. Kayınpeder, Tereus'a diğer kızı Philomela'yı önerir. Durumu öğrenen Prokne'nin bu defa Tereus karısının dilini keser. Prokne, düğün hazırlıkları yapan kölelerle temasa geçer. Kız kardeşine hala yaşıyor olduğu mesajını gelinliğinin içine koyar. Kahin, Tereus'a tek oğlu İtys'in aynı kandan olan akrabası tarafından öldürüleceği bilgisini verir. Tereus ise yediği etin kime ait olduğunu öğrenince Dryas'ın ölümünde kullandığı baltayı alarak saraydan kaçan kız kardeşlerini yakalamaya dışarı çıkar. Onları yakalayıp öldürecekken tanrılar üçünü birden kuşa çevirir. Prokne bir kırlangıca, Philomela ise bülbüle dönüşür.

Tereus'u da çavuşkuşuna çevirir. Mitolojide bazı kaynaklara göre Tereus atmacaya da dönüşmüştür (Graves, 2010: 211-212). Tacitus ise Germen Kökleri eserinde kehanete ve fal açmaya Germenler de önemli olduğunu belirtir. Kuşların ötüş biçimlerine göre geleceği öngörme inançları vardır. Çavuşkuşları temsil eden kuşlar, ibibik ya da diğer adıyla hüthüt kuşudur. Aristophanes'in eserinde Hüthüt kuşu önceleri insandır sonradan kuşa dönüştürülmüştür.

Aristofanes'in devlet kurulumu ve iktisadi belirlemeler üzerine olan Kuşlar eserinde yeni devlete verilecek adları tartışılır. Umutgil ile Güvendost, Hüthüt Kuşunu buldukları takdirde rahat bir ömür süreceklerdir ve bunun için yola çıkmıştır. Umutgil bir Afrika kuşu bülbüldür. Güvendost ise Karadeniz kuşu Sallankuyruk'tur. Hüthüt kuşu ise bir esir alınmış bir kuştur. Horoz'a yenilmediğini efendisinin bir Hüthüt kuşu olunca kendisinin de Hüthüt kuşu olduğunu söyler. "Aç şu ormanı da çıkalım içinden" der. Hüthüt dışarı çıktığında ise tüyleri dökülmüş insanımsı formdadır. Bunu kuşların kışın tüy döktüklerini söyler, diğer kuşlar alaya alınınca (Aristophanes, 2016: 85-89).

4.10.9 Filmin altıncı bölümü

Filmin son bölümü Johann Joachim Winckelmann'ın eserine göre Roma dönemi sanatını imgeler. Caligari'nin kitaplığı önünde duran iskelet Roma dönemi heykelleri imgeler. Bu heykeller ise Ertürks sanatçıların yaptıklarını ifade eder Winckelmann. Romalı sanatçıların ancak Pön Savaşları'nda resim sanatı başladığını belirtir. Claudius Marcellus (M. Ö 42-23) Syrakusa'yı fethettiğinde ilk eserleri Roma'ya getirmiş ve Capitalol'e koymuştur (Winckelmann, 2012: 238-239). Romalıların giysilerini Greklerin gibi gömleğe dönüşür Augustus döneminde. Augustus döneminde ilk kez gömlek giyildiğini, hatta Augustus'un kış aylarında ise üç dört gömleği üst üste giydiğini belirtilir (Winckelmann, 2012: 243). Francis'in gireceği son sahnede tüm dekor unsurları ve karakter Roma dönemi Claudius ve Neron dönemini yansıtır. Geniş bilgi için Winckelmann'ın Antikçağ Sanat Tarihi eserinin Greklerin Yaşadığı Dönemde Dış Durum ve Koşullar bölümüne bakınız (253-333).

(1: 01: 05) Francis ve tımarhane görevlileri Caligari'nin kitaplarını okurlar. Odysseia'ya göre bu sahne, Francis, (Telemakhos), Eurykleia'ya süt ninesine, Nestor'u oyalamasını söylemiştir. Babası Odysseus'un silahlarını hazine

odasına saklayacaktır. Süt ninesi, eve ve mallara sahip çıkması gerektiğini söyler. Telemakhos onun için dilenci tutacaktır. İşlerine bakacaktır dilenci. Süt ninesinin sözleri kanatsız kalmıştır (Homeros xix, 2008: 318 v. 15-25). Francis kitapları okuyup bitirdiğinde Odysseia'ya göre Odeysseus konuşur: Tanrı kimine güzellik verirken kimine vermez. Güzellik vermedikleri öyle konuşurlar ki, konuştuklarında herkes dönüp ona bakar (Homeros viii, 2008: 151 v. 165-185).

Francis konuştuğunda üç tımarhane görevlisi de onu seyreder. Bu sahnede Schiller'in Otuz Yıl Savaşları eserini okuduğu imgelenir Francis'in. Kitabı iki eliyle tutması iki elektörü ön plana çıkaran Schiller'in Otuz Yıl Savaşları eserini imgeler. Oda da bulunan iskelet yine elektörleri imgeler. Kral II. Ferdinand'ı mutlak hakimiyet karakterinde, Gustav Adolf'u ise Aristophanes'in Bulutlar eserinde Sokrates'i bulutlara oturttuğu gibi kaleme almıştır. Bu sahnede Francis'e biçilen rol Sokrates mi olacaktır, Adolf mu üzerine karar verme ikilemi de sunar imge ideolojisinde. Bulutlar da Sokrates aklını (zekâ) bulutlara asmıştır. Bulutlar üzerinde yürümektedir. Böylece göklerden aşağıyı inceleme fırsatı bulduğunu söyler. Tragedyada Strepsiades'in yüklü borcu vardır. Faizler nedeniyle borçlarını ödeyemez. Konuşmayı öğrenmek istemektedir. Aynı zamanda "at hastalığı" olduğunu söyler Strepsiades. Borçlarını ise ödememe yönünde yol göstermesini ister Sokrates'ten (Aristofanes, 2010: 68-69).

Otuz Yıl Savaşlarında Saksonya Kralı II. Gustav Adolf'un savaş muharebesindeki yaptığı mücadelede Adolf'un üç cephede yaptığı savaşı anlatmaktadır. Bu sahnede Francis 1870-1871 tarihlerinde Schiller'in Otuz Yıl Savaşları eserini araştıran Alman Tarihçisi Felix Stieve'dir (1845-1898). Felix Stieve ise Anatomist Dr. Hermann Stieve'nin babasıydı. Felix, Breslau, Berlin, Innsbruck ve Münih üniversitelerinde tarih okudu, 1874'te ikinci kurumda habilitasyonunu kazandı. 1878'de Bavyera Bilimler Akademisi'ne üye oldu ve 1886'dan itibaren Technische'de profesör olarak ders verdi (<https://www.deutsche-biographie.de/sfz81428.html>). Stieve hakkında kaynakları toplayan Hitler ile birlikte çalışan Karl Mayr'dır. Schiller, Adolf için "Almanya'nın ve İncilci mezhebin alinyazılarını birçok kavimlerin saadetini ve hükümdarlarının kaderini cevap kabul etmez şekilde tayin edecek bir karar vermenin zamanı gelmişti. Kahramanların yüreğini bile, büyük kesin

sonuçlardan önce kaplayan, bekleme üzüntüsü, şimdi, bir ara Gustav'ın ruhunu da bulutlar gibi oldu" (Schiller, 1947: 296). Schiller, Adolf'u Alman Protestanları için malını- mülkünü harcamaktan çekinmeyen ve barış sever karakter olarak resmetmiştir. Adolf'u sonunda Alman tahtına göz diken karakter olarak betimlemiştir. Wallenstein'i ise kılıktan kılığa giren vicdansız bir karakterken sonunda vatansever olarak karakter belirler. Richelieu'un, Regensburg'da entrika ağı örecektir olan papaz Père Joseph'in Wallenstein'i saf dışı bırakmak için görevlendirildiğini ifade eder. Joseph, Kayser'in karalılığını kırma görevi verilmiştir. İspanyollar ve diğer tüm elektörler tarafından Kayser II. Ferdinand'ı indirip, prenslerin suyuna giderek Ferdinand yerine Roma Tacını oğlu Wallenstein'i giydirmektir. Bunun karşısında Richelieu ile İsveç kralıyla anlaşmaya varmıştır. Fransa kralı ile anlaşmak içinde sıkıştırmıştır. Ferdinand'a attığı yalanları geri alan Joseph yetkisini aşması nedeniyle manastıra kapatılır. Kayser Ferdinand ise oyunları sonrasında anlamıştır. "Kötü bir kapüsen papazı elindeki tesbihle silahlarını bıraktırdı. Daracık külahına da tam altı elektörün şapkasını sığdırdı" der Ferdinand (Schiller, 1947: 226). Fransa'nın, Almanya'nın altını oyan kardeş ülke imgesi verilir.

Caligari'nin odasının tabanındaki çizgiler nehirleri ve Eriynler'i ve Gorgon'un tek ölümlü olan kız kardeşi Medusa'nın saçlarını imgeler. Duvardaki kara gölge çizimler ise Kuşlar Tragedyası'ndaki "Kara tavuklar" imgelenir. Aynı zamanda Alman sınırlarını belirleyen nehirleri de imgeler. (1: 03: 33) dak. Köylü bir haberci Caesare'nin ölüm haberini getirir (1: 06: 54) dak. Tarih burada 1848-49 Alman devletlerine zor dönem yaşatan devrimlerin başladığı süreç olan "Restorasyon" dönemi 1815- 1849 arasındadır. Caesare'nin cesedi bir dağ başında, ağacın altında köylüler tarafından bulunur. (1: 08: 38) dak. Sahnedeki ağaçlara takılmış kuşlardır. Ağaç formu imparatorlukları ve çağlarının bitiş sürecine girişini imgeler. Odysseia'ya göre bu sahne Ölüler Ülkesidir. Tityus'u görünmüştür önce. Toprağa uzanmıştır ve dokuz dönüm yeri kaplamıştır. İki de akbaba konmuştur yanına. Ölüler uçuşmaktadır kuşlar gibi (Homeros xi, 2008: 212 v. 580-605). Aristophanes'in Kuşlar eserinde Umutgil Kuşu ile Hüthüt Kuşu diyaloglarında Hüthüt'ün tüyleri dökülmüştür. Hastalıktan olmadığını sadece bu tüyleri kış aylarında döktüklerini, yaz aylarında yeniden çıkmaktadır.

Hüthüt, Umutgil'e yargıç olup olmadığını sorar. Umutgil aksine yargıç düşmanı olduğunu söyler. Umutgil, Hüthüt kuşuna danışmanlık almaya gelmiştir:

“Sen insandın önce bizler gibi,
Senin de alacakların vardı bizler gibi,
Sen de borç ödemekten hoşlanmazdın bizler gibi,
Sonra post değiştirdin, kuş oldun,
Ovalar, denizler üstünde dolandın,
İnsan ne düşünür, kuş ne düşünür bilirsin.
Onun için başvurmaya geldik sana:
Yaşanacak bir yer söyle bize,
Yumuşacık halı gibi bir yurt,
Serilip yatalım üstüne.”

Soylu bir yer mi aradıklarını sorar Hüthüt. Umutgil kuşu, soylu kısmının her türlüşünden tiksinimektedir. Umutgil, birçok kent önerir ama Hüthüt kuşunun uşağı önerilen kentleri beğenmez. Güvendost kuşu, Umutgil'e kendilerine bir kent kurmalarını önerir. Hüthüt parasızlıktan yakınır. Güvendost, bir kent kurduklarında etrafını duvarlarla çevirdiklerinde kuş kenti olacağını ve insanların kuşlar yanında böcek kalacağını söyler. Hüthüt, önceden yabani olan kuşlara konuşmayı kendi öğretmiştir. Hüthüt koruya gider ve bülbül kuşunu uyandıracaktır. Güvendost kuşu da hemen bülbül kuşunu uyandırıp öttürmesini ister. Hüthüt, fundalığa gider. Bülbüle yalvarır. Bülbülden sadece flüt sesi yükselir. Güvendost, kuş görüp görmediğini sorar Umutgil Kuşu'na. Artık tek bir kuş bile görememektedir. Hüthüt kuşu koruya girmiştir. Hüthüt kuşunun koruda kuluçkaya yattığını düşünürler. Bir kuş görürüler, kuşu Tavus kuşuna benzetirler. Hüthüt kuşuna sorarlar. Hüthüt, yaman olan bir bataklık kuşu olduğunu ve tüylerinin ise kızıl kızıl olduğunu söyler. Hüthüt, bataklık kuşu için kızılkanat olacak elbette. Ardından yaban ellerden gelen bir kuş görürler ve bu kuşu ise şaire benzetirler. Hüthüt bu kuşa da Arap kuşu olduğunu söyler (Aristofhanes, 2016: 89-97). Bu sahnede tarihsel bağlamda Fransız Devrimi ile başlayan ve Alman Köylü Ayaklanmasıyla birlikte tüm Avrupa'ya yayılan

Marx'ın ifadesiyle İşçi Devrimi imgenlenmiştir. Bu devrimde önemli özellik kutsal addedilen eski adların, kişiliklerin kullanılması devrimde. Bir diğer özelliği ise eskilerin yerine yeni karakterler yaratılması. Marx, 1848-1850 devrimini işçiler, yoksulların Anayasal hakları adına Janus'a indirger (Marx, 2016: 94-96). 1848-1850'de devam eden Fransız işçi hareketleri ise 1870'lerde Almanya'ya ulaşır. 1871'de açlıktan kırılan Fransa teslim olmuştur. (Marx, 2016: 290-293). Daha detaylı bilgi için Karl Marx'ın Fransız Üçlemesi eserine bakınız.

Cesare'nin incelenme sahnesinde tüm Avrupa devlet prenslikleri imgenlenmiştir. Francis, Cesare'nin cesedini getirir. Cesare'nin cesedi gören Caligari (Hüthüt diğer adıyla İbîbik Kuşu) yürüyüşü yapar. Caligari'de, hüthüt kuşunun başı da saçlarıyla imgenlenmiştir. Deli gömleği giydirilir. Bu sahnede de Kuşlar Tragedyası devam eder. Hüthüt Kuşu'na koro ne zamandan bu yana orada olduğunu sorar. Hüthüt Kuşu, uzun zamandan beri orada olduğunu söyler ve “iki akıllı insanın” geldiğini ve onları aralarına aldığı söyler.

“İki insan geldi diyorum size,

İki yaşlı başlı insanoğlu,

Bir büyük yapının temellerini atmaya” gelen insanların korkutucu olmadıklarını söyler Hüthüt.

Koro hep bir ağızdan:

“Yediği halta bak şunun!

Bu senin işlediğin suç,

Bugüne dek eşi görülmemiş korkunç bir suç!

Neler söylüyorsun sen?”

Hüthüt, korku duyulacak bir şey olmadığını söyler. Koro, Hüthüt'e ne yaptığını bilip bilmediğini sorar: bizleri seven der Hüthüt. Birleşmek isteyenleri “iki insanı” aldım aramıza. Yaptığına pişman olmadığını söyler. Koro, bunu kendilerine nasıl yaptığını sorar Hüthüt Kuşuna. Hüthüt, ben nasıl aramıza girdiysem o da öyle girdi, der.

“Eyvahlar olsun!

Satıldık, yıkıldık!

Bizimle tarlaları çayırları paylaştın,

Aramızda yaşayan biri

Çiğnedi bütün yasaları,

Bozdu bütün yeminleri,

Tuzağa düşürdü bizi,

Oldum olası düşmanımız

Bir soya sattı bizi.”

İki ihtiyarı koro ortadan kaldırmak için dört bir etrafını sararlar (Aristofhanes, 2016: 100-101). Tragedyalarda koro yargı makamını oluşturur. Kuşlar tragedyasının diğer bir özelliği de iktisadi anlamda çöküşü ve bu çöküş neticesinde göçleri imgeler. Kuşlar aynı biçimde devletlerin ordu-askeri bağlamda güç-kuvvet ilkelerini sembolize eder. Selçuklu Devleti’nin, Kutsal Roma Germen İmparatorluklarının kartal figürünü kullanması gücü simgeler.

Caligari’nin deli gömleği giydiği an ilk tarih olarak 1861-1890 arasında liberal olmayan Alman- Prusya birleşmesi ve Bismarck eleştirisi imgelenmiştir. Meclisten yetki onaylaması almadan bütçe konusunda serbest hareket etmesi sonucunda, Almanya 1866 yılındaki Tazminat Senedi’nde, neden olan masraflar Almanya aleyhine geriye işletilerek onaylanmıştı. 1863 ve 1871 arasındaki politikaları eleştiri almıştır. Bismarck’ın amacı Prusya’yı güvene almak ve geliştirmektir. Böylece üç savaşa neden oldu. Schleswig-Holstein sorunun yol açtığı 1864 savaşı. İkincisi 1866 yılında Avusturya’yla yapılan savaş. Üçüncüsü 1871’de ikinci Alman İmparatorluğu’nun kurulmasıyla birlikte zirveye taşınan 1870 yılındaki Fransa-Prusya Savaşıdır. Bu sorunsalı anlayanlar ise üç kişi olmuştur. Bu kişiler Prens Albrecht, deliren bir Alman Prof. ve Kırım Savaşı’na Lord Palmerston’dur. (Fulbrook, 2011: 163). Schleswig-Holstein statü belirleme anlaşmazlığı ilk önce XIII. Yüzyılda Schleswig Dükük olarak Danimarka’ya bağlanmıştır. 1386 ile 1460 arasında Holstein tekrar birleşti. 1474 sonrası arasında bölgeler düklerin yönetimine geçti. Holstein tekrar birleştirilerek krallar tarafından yönetildi. Kutsal Roma- Germen

İmparatorluğu'na dönüşür. 1815 yılına kadar Alman Konferasyonu bölgesi olmasına karşın Danimarka krallarının mülkiyeti olarak kabul edilmiştir.

Caligari'nin kapatıldığı oda ormandır. Savaş 1871'de bitmiştir. Prusya birleşmesi gerçekleşmiş ama Almanlar adına değil Prusya adına bir genişleme dönemidir.

18 Ocak 1871 yılında Versailles'de düzenlenen törenle Alman Prenslik Devletleri Alman İmparatoru olarak I. Wilhelm'e birleşen imparatorluk tacını sundular. 1871 para reformu sonucunda Fransa'nın tazminat ödemeleriyle piyasalara talep fazlası para fazlalığı "Kurucuların Yılları" olarak tanımlanan 1873 iktisadi krizi imgelenmiştir. Caligari'nin ikinci kez odasında geçirdiği kriz ise 1879 yılında korumacı politikalar ile Alman toplumunun çöken ekonomisi imgelenmiştir. 1888'in Mart ayında imparator I. Wilhelm doksan bir yaşında öldü. Tahta geçen oğlu III. Friedrich ise 1888'in Haziran ayında gırtlak kanseri nedeniyle öldü. III. Friedrich yerine oğlu, 29 yaşından olan II. Wilhelm aldı. Bismarck politikaları 1880 yılları boyunca tasarladığı anayasayı rafa kaldırmayı da düşünmüştür. Birinci Dünya Savaşı başlamadan, savaşa götüren süreç ekonomik kriz yılları ve ambargo mahkumiyetidir. (1: 09: 57) dak. Caligari ile birlikte Alman sistemi cezalandırılır (1: 10: 28) dak. Caligari, Almanya tımarhaneye kapatılır. (1: 10: 39) da. Aynı süreçte, Kuşlar tragedyasındaki kızıl kanatlı bataklı kuşu ile Bismarck'ın siyasal işbirliği yaptığı Osmanlı Sultanı II. Abdülhamit Han ideoloji imgesi taşımaktadır. Diğer yandan tarihsel bağlamda Almanların Kızıl Sakalı (Barbarossa) I. Fredrich imgelenmiştir. Kudüs'ü fetih etmek için çıktığı ordusuyla Göksü Nehrinde boğulmuştur.

Francis, tımarhanenin bahçesinde yaşlı adama hikayesini anlatır. Yüzüğü sağ elinin işaret parmağındadır (1: 11: 35) dak. tımarhane avlusu sahnesinde Kuşlar tragedyası devam etmektedir. Koro, Hüthüt kuşuyla olan hesabı erteler ve iki ihtiyarla olan hesabı sonra görecektir. Güvendost (Francis) hapi yuttuklarını söyler. Umutgil, olanların hepsinin Güvendost yüzünden olduğunu söyler, "neden getirdin beni buraya" der. Güvendost kuşu, yanında olması için getirdiğini söyler. Umutgil, "hayır beni ağlatıp seyretmek için" getirdin der. Güvendost, ağlayamayacağını, gözlerini oyacaklarını söyler. Koro, kanatlarını açmalarını söyler. İki insanoğluna günlerini göstermelerini söyler. Kaçabilecekleri ne ormanları, bulutları kalmamıştır (Aristofhanes, 2016: 101-

102). Odysseia'ya göre bu sahnede, uluyan köpekler Odysseus'u görmüşler ve havlayarak üzerine atılmışlardır. Odysseus korunmak için oturur ve az kalsın o elindeki değneğini düşürecektir. Başına neredeyse bela gelecektir Odysseus'un başına. İhtiyarı da nerdeyse parçalayacaklardır. Tanrısal çoban (Odysseus) ihtiyarı kendi kulübesine götürmüştür (Homeros xiv, 2008: 240 v. 30-60).

Önce Afrodit tahtında oturmaktadır. (1: 11: 48) dak. denizler tanrısı konuşma yapar. Bu sahnede Aristofhanes'in Kömürcüler tragedyası sahnelenir. Halk kurultayı toplanmıştır. Konuşmayı yapan kişi oyunda Dikaiopolis'tir. Aiskhylos'u dört gözle beklemektedir. Yuttukları beş kese altın sonrası kusturdukları gün yüreğinin yağları erimiştir. Korosuyla Theognis sahneye çıktığında beyninden vurulmuştur. Ardından Moskhos ve onun ardından da Dexitheos çıkmıştır sahneye. Boiotia efsanesi söyleyecektir. Tam ölecekken Khairis'i görmüştür. Atinalı yurttaşlar toplanacakları yerde agorada gevezelik etmektedirler. “Kırmızı ipler arasına girmişler ve “buraya doğru yürümeleri gerekirken, İpi gören başka bir yana” kaçıyorlardı. Senatonun başkanı ortada yoktur. Sel dalgalarına dönen yurttaşlar arasında gel “barışı” sağla der. Yurttaşlar itişip kalkışmaktadır. Düzen görevlisi ileriye doğru ilerlemelerini söyler. Caesare, Amphitheos (Tanrıgil) dolaşmaktadır. Amphitheos Sparta ile Atina arasındaki savaşın kimin kazanacağına karar verici yarı tanrısal olarak imgelenmiştir. Söz isteyen olup olmadığını sorar. Tanrı olmadığını söyleyen Amphitheos, ölümsüz olduğunu ve atası Tanrıça Demeter'in Triptolemos'un oğludur. Onunda oğlu olan Keleos ile Pihainarete evlenmiştir, Demeter ninesidir. Babası Lykios'tan doğmuştur. Ölümsüz olduğunu ve “ey insanoğulları para aramayın bende” der ve ekler “Başkanlarınsa para vermeye niyetleri yok” der. Görevli ise rahibe'dir. Tanrıgil'in dışarı atılmasını ister. Dikaiopolis, kurultaya saygısızlık ettiklerini, Tanrıgil dışarı atılmadığı takdirde barışın sağlanamayacağını söyler. Başkanlığı barış uğruna harcadıklarını söyler. Apollon'a yemin eden Dikaiopolis, krallardan bıktığını söyler.

“Kral mı? Kral da kim oluyormuş?

Bıktık artık bu sizin elçilerden,

Bütün tavus kuyruklu maymunlardan” der. Tavus kuyruklu maymun olarak imgelenen Caesar'dir. Görevli sesini kesmesini söyler. Pers krallarını

göstererek, “cafcaflarına” bakın der. Baş elçi, çok çile çektiklerini söyler ve Yeşil Asya’dan gelirken araba altında yaşadıklarını söyler. Euthymenes’in başbakan olduğu yıllarda ise günde iki drahmi yollukla kralın sarayına gönderildiklerini söyler Başelçi. Dikaiopolis ise gönderilen drahmilere yazık der (Aristofhanes, 2016: 186-187). Odysseia’ya göre bu sahnede oturan Tanrıça Demeter, gönlünü İason’a vermiştir. Bunu duyan Zeus yıldırımıyla İason’u tepelemiştir. Dokuz savaşı Akhalılar, onuncu yıla girmiştir ve yurtlarına döneceklerdir artık. Athena’ya saygısızlık ettikleri için de cezalandırılmışlardır. Gül parmaklı Şafak ise Orion’u almıştır. Ve rahat yaşamış olan tanrılar çok görmüşlerdir (Homeros v, 2008: 112 v. 95-125).

Mitolojiye göre ise Herakles’in doğumunun sembolü olan her ayın 4. Günü kutlanmasına karşın başka yazarlara göre ise bu doğumun batı yönüne doğru yol alan Orion’un üzerine gelen Büyük Ayı’ya Herakles’e 10 aylıkken baktığı için doğum olayının güneş 12. Burcunu terk ettiğinde gerçekleştiğine indirgemişlerdir (Graves, 2010: 602). Astrolojide ise güneş ise her yıl 20 nisanda boğa burcuna girer ve 20 mayısta boğa burcundan çıkar. Avusturya ekolü kadın piyano çalmaktadır. Bu sahnede tımarhanenin üç kapısından sağ tarafta kalan merdivenden aşağıya inen vardır. Bu iniş ise Birinci Dünya Savaşı’nın bittiğini imgeler.

Theoros, Kocamontoslar ordusunu gösterir. Dikaiopolis, Kocamontoslar’ın erkekliklerinin yolunmuş olduğunu söyler. Theoros, iki drahmi ücret karşılığı Boitia’yı kalkanları ile ezmişler ve Kocamontoslar ordusu, onların sarımsaklarını talan etmiştir. “Bırakın sarımsaklarımı” der. Theoros, sarımsak yiyen horozlara yaklaşılmaması gerektiğini söyler. Dikaiopolis Trakyalılar’ın ücretini konuşacak zaman olmadığını söyler. Görevli, Trakyalıları yerlerine gönderir. Sarımsaklar gitmiştir. Tanrıgil, barış metni getirecektir. Meşe odunu yürekli Akharnai’liler ise maraton koşucusu savaşçıları bağırmaya başlamıştır. Tanrıgil barış için üç çeşit şarap getirmiştir. Bu şaraplardan ilki 5 yıllık barış anlaşmasıdır. Onu beğenmez Dikaiopolis tükürür. Denizcilik adına, donanma kokusu olduğunu ve şarabın tadının ise zifte benzediğini söyler. İkincisi ise 10 yıllık bir barış anlaşmasıdır. Bunun tadı da elçilik ve birleşik elçilik kokuyordur, yine beğenmez. Üçüncü şarap ise 30 yıllık barıştır ve hem kara hem deniz içindir bu son şarap barışta (Aristofhanes, 1975: 34-35). Tanrıgil

“canımı kurtarayım” der ve ortadan kaybolmuştur. Korobaşı, barış anlaşmasını getiren Tanrıgil’in (Caesar) her yerde aranmasını söyler. Francis, tımarhaneye girdiği sahnede elini uzatan adam, görünmediğini, ihtiyarladığını, eskiden olsa uçan her kuşu yakaladığını söyler. Topraklarını çiğneyen düşmanlarıyla barış yaptığı için Tanrıgil’i şişleyecektir ve bağına sokmayacaktır (Aristofhanes, 1975: 37). Bu noktada Tukidides’in Peloponnesos Savaşları’nı konu alan eseri önemlidir: “Atinalılar ve Peloponnesoslular arasında Otuz Yıl Barışı’nın bozulması savaşın başlangıcına işaret ediyordu. Gün olurda insanlar gelip bu savaşın nedenini merak eder diye anlatmıştır Thukydides. Ancak hiç kimsenin itiraf etmediği asıl neden ise Atinalılar’ın aşırı derecede güçlenmelerine karşısında Spartalılar’ın da onlardan çekinmeleridir” (Thukydides, 2017: 17).

(1: 12: 15) dak. Francis, tımarhanede Cesare’yi (Tanrıgil) görür. Cesare’de Alman mitolojisinde olan şans çiçeği taşımaktadır. Korobaşı da aramaktadır. Hermes’in görünmezlik pelerinini de giymiş olabilir. Çünkü Tanrıgil diye hitap edilmektedir. Mitolojiye göre Cesare kurnazlık ve ticaret tanrısı Hermes’tir. Yunan ve Roma mitolojisine göre yine Hades’in görünmezlik miğferini giymiştir. Aynı zamanda Luther’in dini protesto ettiği ve Protestanlığı başlatan, zenginlere kilisenin gönderdiği af-name menekşesini imgeler. (1: 12: 14) dak. Aristofhanes’in Kuşlar tragedyasında ise Güvendost, Umutgil kuşuna (Sokrates) durmasını söyler. Umutgil, didik didik olmaktan korkar. Güvendost, dövüşmekten başka çaresi olmadığını söyler. Umutgil, çömleklerin ne işe yaradığını, söyler ama Atinalı baykuş çömleğe yanaşmaz, der. Umutgil, koca pençeli kuşlardan nasıl sakınılması gerektiğini sorar. Güvendost, şiş almasını geldiklerinde sokmasını öğütler. Umutgil, gözlerini nasıl koruyacağını sorar: “şu çanağı veya şu tabağı al” der ve gagayı basacak, didikleyecektir. Önce çömleği parçalar (Aristofhanes, 2016: 102-103).

Francis, Jane’ye doğru koşar. Francis (Paris) mitolojiye göre Afrodite’yi görür ve Zeus’un üç tanrıçadan birini belirleyecek önce elmayı atar. Tragedyaya göre ise sonra elleri genişler tabak ve çömlekleri atar. Jane’ye (Penople) döndüğünü söyler. Odysseia’ya göre, Odysseus’un gözlerinden yaşlar akmıştır. Karısını kollarına almıştır.

Penelopeia ise “tatlı tatlı” bakmaktadır. Şayet Athena olmasaydı, ağlar “gül parmaklı Şafak”da tutacaktır. Penople’ye Odysseus sıkıntılarının bittiğini söyler

(Homeros xxiii, 2008: 371 v. 225-260). Penople memnun olmaz. Odysseus diyalogu devam eder: Penople'yi cinler çarpmıştır. Telaşlıdır. Ülkeden ülkeye sürülen Odysseus ise “yemeklerine hiç tuz” katmayan ve yüzlerine kızıla boyanmış gemiler görmemiş adamların cilalanmış gemi küreklerini bilmediklerini söyler. Tanrı Posedion'a bir boğa, bir koç bir de domuz kurban verilmesi gerekmektedir yurdunun rahat etmesi için (Homeros xxiii, 2008: 372 v. 265-290). Bu sahnede Aristofhanes'in Kömürcüler tragedyası tekrar oynanır: Dikaiopolis, susulmasını söyler. Tören artık başlayacak, kurban kesilecektir. Arka taraftaki bebekli kadın Dikaiopolis'in karısı ve kızı ve iki kölesidir: “Xanthos, sen de phallosu dik tut, Şimdi koy sepetini yere, kızım, başlayalım!”

Francis (Odysseus) ve Jane (Penople) evine Roma sarayına dönmüştür.

“Ey Phales, Bakkhos'un yoldaşı,

Cümbüş seven, gece gezen,

Evli kadınlara, delikanlılara düşkün tanrı;

Selam sana yeniden!

Beş yıllık gurbetten sonra” kavuşmuştur köyüne ve kaygısından kurtulmak için tek başına sağlamıştır barışı. Dikaiopolis, elindeki çömlek ile başına savunma yapar. Korobaşı, barış yaptığı için Dikaiopolis'in kafasını kırmak istemektedir. Dikaiopolis, yaptığı barışın şartlarını anlatmaya çalışır. Korobaşı, Dikaiopolis'in derisinden çizme yapacağını söyler. Dikaiopolis ise korobaşını tehdit eder. Hepsini öldüreceğini, dişlerini göstereceğini söyler. Beş yıllık gurbetten sonra kavuşmuştur köyüne. Kömürcülerin can dostunu nasıl öldürmek istediğini sorar korobaşı. Koro (Francis), “işte attık, sen de at bıçakları” hadi fırl fırl dönüyorum, kaçmak yok at bıçağını, der (Aristofhanes, 2016: 198-199).

Dikaiopolis, Euripides'in uşağına seslenir. Kapıyı açmasını ve Euripides'in aşağı inmesini söyler. Uşak, Euripides'in evde olmadığını söyler. Euripides'in aşağı inmeye vakti olmadığını söyler. Euripides, eserlerini yazarken ayakları hep havadadır. Dikaiopolis, kılık ister. Euripides de ona “kör Phoinix”in kılığı nasıl diye sorar. Euripides'in teklif ettiği hiçbir kılığı beğenemez. Dikaiopolis, en sonunda Telephos'un kılığını beğenir. Telephos, yoksul ve fakir görünmek içindir. Euripides, yaman buluşlu, külâhı verir. Dikaiopolis, başına takar. Euripides, uzaklaşmasını söyler (Aristofhanes, 1975: 43-47). Mitolojide

Telephos ise Auge'nin oğludur. Parthenios Dağı'nda Telephos'un bu dağda kutsal bir korusu olduğu kabul edilir. Bu koruda, dişi bir geyik besler. Koruda bebeği bulan çobanlar adını Telephos koymuşlardı. Çobanlar, Telephos'u, Kral Korythos'a götürdüler. Korythos'un çobanları ise Meleagros ile birlikte olduktan sonra ondan hamile kalmıştır. Çobanlar, doğan bu çocuğu ise Parthenios Dağı'na bırakan Atalante'nin bebeğini de bulmuşlardı. Kral Korythos'un ülkesinde yaşayanlar bu ikinci bebeğe “bozulan bekaretin oğlu” anlamında olan Parthenopaios adını vermişlerdi. Atalante ise doğumdan sonra bile bakireymiş gibi davranmaya devam ettiği kabul edilir. Telephos büyüdüğünde, amcaları Hippothoos ile Nereus'u öldürdü. Kâhinin verdiği bilgiyle, herkesten habersiz Telephos'un annesini aramaya koyulurlar. Telephos, sözcüsü olarak yanında Parthenopaios ile birlikte Mysia'ya geldiği kabul edilir. Bu sessiz geliş “Telephos'un sessizliği” olarak nitelenir. Mysia tahtını ele geçirmeye kalkan Aphareos'un oğlu olan Argonautlardan İdas'a karşı Teuthras Telephos'tan yardım ister. İdas'ı ülkeden kovduğu takdirde, üvey kızıyla evlendirecektir. Telephos, sözcüsü Parthenopaios'un da yardımlarıyla ilk karşılaşmasında İdas'ı yenilgiye uğratar (Graves, 2010: 727).

Aristofhanes'in Kömürcüler tragedyası devam eder: Dikaiopolis'in sözlerine kızan birinci ve ikinci yarım koro adama dokunduğu halde onu parçalayacaklarını söyler. Koro: “Ey Lamakhos, yüce komutan” derler. Sorguçlarını göstermesini isterler. Lamakhos, evinden çıkar. Sorgucu Gorgo başlığı vardır. Duvarların dostudur, kentin hemşehrisidir. Kimin yardımına koşacağını sorar. Lamakhos, Dikaiopolis'e, kendilerine çamur attığını söyler. Dikaiopolis, zavallı olduğunu kabul eder ve korkarak başlığını indirmesini, tüyleri çıkartmasını söyler. Lamakhos'un sorgucunun tüyüyle kusmaya çalışan Dikaiopolis, tüyün Babahindi tüyü olduğunu söyler (Aristofhanes, 2016: 214-215).

Bu sahnede Aristofhanes'in Barış tragedyası sahnelenir: Francis, Caligari'ye saldırdığı anda, birinci, ikinci köleler yaptıkları çörekleri fırlatırlar. Pehlivan, atılan çörekleri iyi yiyordur. Trygaios, parasız kalan kentini ve çocuklarına ekmek sağlamak için kanatlı ata binmeye çalışır. Bütün sıkıntıları çocukları için çekiyordur. Pegasos'a binmeye çalışır. Uçmasını ister. Pegasos'un makinistine

yaklaştıklarını Zeus'un evine vardıklarını söyler Trygaios. Zeus katına çıkmış ineceği günü beklemektedir (Aristofhanes, 2016: 256).

Hermes ve Trygaios'un diyalogları savaş olmaması üzerinedir. Zeus ve tanrılar terk etmiştir insanları. Francis'i yatırdıklarında Aristofhanes'in Kuşlar tragedyası tekrar sahnelenir: Korobaşı, düşmanların öğüt vermesi nerede görüldüğünü sorar. Hüthüt, zengin edeceklerini söyler. Dünyadaki bütün zenginlikleri vereceklerini söyler. Koro, adamların deli mi ki zengin edeceklerini sorgular. Hüthüt, tilki gibi kurnaz olduklarını söyler. Güvendost, artık yan bakmadıklarını, ordugahın etrafında çömlekten uzak olmamak gerektiğini söyler. Öldüğünde şehitliğe gömülecektir. Silahlar toplanmıştır. Ocağın başındaki duvara asılmıştır. Hüthüt, Güvendost'a neden kendilerini topladığını sorar. Güvendost, Aman, der. Apollon göstermesin ağzımı açmam, ya da söz vermelerini ister. Bıçakçının karısı gibi onu ısırmayacak ve yolmayacak, orasına burasına dokunmayacakları için söz verilmesini ister. Güvendost, gözlerine dokunulmasını ister. Korobaşı yemin eder. Bütün hakemler, izleyiciler onların tarafında olacaktır. Güvendost, yeminini bozmuş olsa dahi, oy fazlasıyla birinciliği alacağını söyler. Hüthüt, millete seslenir: "Askerler çekilsin gitsin evlerine, biz sonucu yazarız tahtaya." Koro, insanoğluna güvenilmeyeceğini söyler...Yine de yapılan barış sözleşmesini bozmayacaklarını söyler. Güvendost, dolup taşıtığını, konuşmak için can attığını söyler (Aristofhanes, 2016: 105-107).

Caligari'nin gözlük takma sahnesinde tekrar Aristofhanes'in Barış Tragedyası sahnelenir: Trygaios, bir kurdun kuzu ile evlenemeyeceğini söyler. Hierokles, saka kuşu kör saka kuşları yavruladıkça, barışın olmayacağını söyler. Trygaios, savaşın bitip bitmeyeceğini sorar ve Hellas ile anlaşıp yönetmenin en doğru olduğunu söyler. Hierokles, "ne yapsan yengeç düzgün yürümez," der (Aristofhanes, 2016: 299-300). Troyalı Kadınların Savaşı tragedyasına göre Caligari'nin göz ve kol sahnesi diyalogları: Olacak şey değildir kadınların yurttaşları azarlamaları,

"Kalkandan kılıçtan dem vurmaları,

Üstelik de bizi düşmanlarımızla

Barıştırmaya kalkışmaları

Olacak şey mi?

Sparta'lılara güven olur mu?

Ağzını açmış duran aç bir kurt gibidir Sparta.

Bütün bunlar zorbalığa dönmek için

Kurulmuş bir kumpastır, dostlarım.

Ama beni aldatamazlar. Gözlerim açık benim,

Ve 'elimde kılıcım mersin dallarına sarılı'

Dimdik duracağım meydanda Aristogeiton gibi!" (Aristofhanes, 2016: 344).

Aristogeiton ile Harmodios hakkında Herodot Tarih eserinde değinir: Her ikisi de Eretria (Eretria'yı önemli kılan coğrafi konumunda Yunanistan'da olması ve Tanrı Dionysos ile imparator Agustus'un tapınaklarının yakın olmasıdır) kökenli olduğu kabul edilen Gephyraeans zümresine aittirler. Herodot, zümrenin üyeleri için Boeotia gezisinde, Kral Cadmus'a yoldaşlık eden Fenikeliler olduğundan bahseder. Thucydides'e göre, Harmodius iyi görünüşlü genç bir adamdı, Aristogeiton ise orta yaşta bir Atinalıydı. Hipparkhos, Atina Kent Devleti'nde egemen kişidir. Fakat arzu ettiği her şeyi elde edememiş olarak betimlenir.

Güçlü Hipparkhos'un sahip olma adına arzuları arasında hoş görüntüsüyle onu etkileyen Harmodius'tur, bir rüya görür. Rüyasını kahinlere anlatır. Rüyasında genç güzel bir adam bilmece sorar: "Korkunç alın yazısına, ey aslan, korkmadan katlan: İyi bil ki, hiçbir kötülük karşılıksız kalmaz." Rüyasının yorumuna kulak asmaz. Festival ayinini yönetirken suikast ile ölür (Herodot, 2012: 406-407). Agustus'un tapınağı (temple) yapım inşası M. S XX'de başlanmış ve M. S LX yılı yani Neron dönemine kadar devam etmiştir. Agustus sonrası Roma tahtına çıkan Tiberus döneminde başlamıştır. Afrodit ve Julio-Claudius hanedanına atfedilmiş tapınaktır (<http://aphrodisias.classics.ox.ac.uk/tr/tr-sebasteion.html>).

Julio-Claudian hanedanlığı ise ilk beş Roma imparatoru olan Augustus, Tiberius, Gaius Caligula, Caligula'nın Kelt kökenli dayısı Claudius ve Nero için tanımlanır. M.Ö XXVII yılından LXVIII yılına kadar Roma İmparatorluğu'nu yönetmiş hanedandır. Hanedanın sonu ise Neron intihar etmesiyle gelmiştir. Sahnenin sonunda Cesare Neron'u imgeler. Dionysos

Tapınağı ise Dionysos'a adanmış antik Naxos'ta bir tapınaktır. Naxos, Antik Yunanistan'daki Dionysos'un kült merkezlerinden biriydi ve Naxos'taki kutsal alan, Thebes'teki tapınakla birlikte ana tapınaklarından biriydi. Kutsal alan, M. Ö 1400 gibi erken bir doğurganlık kültürünün yapıldığı yerdir. Dionysos sembolü Francis'i imgeler. Zeus ile Semele'nin yasak aşkından doğan Dionysos'u Athamas'ın sarayının içinde kız çocuğu gibi büyütürler. Hera kralı çıldırtarak Learchos'u geyik olarak algılayarak vurmak için attığı okla oğlu bulutları hareket ettiren rüzgâr Aiolos'u vurmasıyla sonuçlanır. Çıldıran Athamas anne ile oğlunu saraydan kaçan İno ve Melikertes'i öldüreceği anda Dionysos Athamas'ı kör etmiştir. Caligari ve Francis'in son sahnesi ise "Phrixos" çocuklarının sonları cezalar ile olduğunu ve buna neden olan Akhaialılar için Aiolos oğlu olan Athamas'ın kanı ile topraklarını tanrıların gazabından korumuş arındırmışlardır (Herodot, 2012: 597).

Son sahnelerde Herodot ile Thukydides ile kapatılır. Antik Yunan mitolojisine göre Phrixus yazılışında diğer adıyla Phriksos Boiotia kralı olan Athamas ile Tanrıça Nephele'nin oğludur. İkiz kız kardeşi Helle ile Phriksos üvey anneleri Ino'dan nedensiz nefret görmüşlerdir. Üvey anne Ino, ikiz kardeşlerden kurtulmak için haince bir plan yapar ve Boiotia'daki bütün ekin tohumlarını kavurmuştur. Phriksos ile Athamas'ın mitolojisi Phriksos'un keçi postu giydirilerek erkek çocuğun kurban edilişidir. Pelion Dağı'nda Zeus'a sunulan erkek çocuk kurbanlar Nisan ayında gerçekleşir. Koç burcuna göre yükselişi Zodyak'tır. Kurban sunma ritüeli ise siyah renkli koyun maskesi giydirilen yaşlı bir adamın kurban verildikten sonra yeniden dirilişi biçimindedir. Mitolojideki ritüele göre ise egemenliğini ilan eden ya da edecek olan krallar, egemenlik mücadelesini, beyaz renkli koyun-postu giyerek sürdürürlerdi (Graves, 2010: 298-299).

Filmin son sahnesinde Francis beyaz önlük giydirilir. Caligari ise siyah renk giymiştir. Herodot, "İnsanlar arasında Harmodios ile Aristogeiton'un anıları kadar güzel bir anı bırakmak bugün senin elindedir Kallimakhos." Atina yurttaşlarının köle olmaları veya özgür kalmaları Kallimakhos'a bağlıdır. Atina kent devleti kurulduğu günden bu yana en büyük tehlike ile karşı karşıyadır. Savaşmadıkları takdirde yurttaşların kafası karışacak ve Medler ile iş birliği içine girecektir Atina yurttaşları. Miltiades ise Kallimakhos'u kendi tarafına

çeker ve polemakhos'un oyu ile savaş kararı alınır. Komuta etme görevini Miltiades'e verilir. Atina yasalarına göre, savaşta sağ tarafı Polemarkhos Kallimakhos tutar. Sol tarafı Plataialılar tutar (Herodot, 2012: 492). Odysseia'ya göre, Odysseus'un gözlerine uyku girmeyecektir yaşadıklarını anlatmadan. Düşmanlarının başına dertler açmıştır (Homeros xxiii, 2008: 373 v. 305-335).

Athena seyretmektedir Odysseus'u ve uyumuştur. Karısı Penople de yanındadır ve onu doymuş görür. Erken doğmuş olan altın tahtlı Şafağı kaldırır ki, artık insanlar aydınlığa-ışığa kavuşsun diye Athena (Homeros xxiii, 2008: 374 v. 340-370). Bu sahnede Francis'e önlük giydirilmesi ve mahkûm edilmesi Platon'un Sofist eserindeki iki türlü Sofist imgesidir. Platon, yine Devlet eserinde ne kadar erdemli olurlarsa olsunlar Sofistlere yer vermemiştir. Weimar Cumhuriyeti'nin bir Platon devleti olduğu ve yücelik ideolojisi verilmektedir.

4.10.10 Sonuç:

Birinci Dünya Savaşı devam ederken savaşta olan Avrupa'nın sinema şirketlerinin film üretiminde düşüş yaşanır. Bu düşüş 1917 yılına kadar savaşın bizzat dışında kalmayı seçen Amerika'nın izleyicisine yeterince film ithal edemez durumuna getirmiştir. Düşen film ithalatı sonrası ABD'li yapımcılara kendi filmlerini üretme yolunu açmıştır. Hollywood, New York'un yerini alarak sinema endüstrisinin merkezi haline gelmiştir. Savaş, Avrupa'yı ekonomik ve sanat üretiminde krize sokarken, bu kriz Amerikalı yapımcılar için fırsatlar dünyasını oluşturmuştur. Hollywood film ihracatında Avrupa'ya değil I. Dünya Savaşı öncesinde dünyanın doğusuna ağırlık vermiştir. I. Dünya Savaşı öncesi Rus sineması vatanseverlik temaları üzerine işlenen filmler üretmiştir. Rus sineması, 1920 ile 1930 arasında Rus kültür devrimiyle ilgili ulusal kimlik yapılandırıcı filmler üretilmiştir. Rus sinemasında ulusal kimlik yapılandırıcı filmler yapılmış olsada; Stalin döneminde filmler kohlozlarda metaya dönüşmüştür. Rus sineması sesli film dönemine kadar kurguda bir adım önde olsa da sesli film üretimi sonrası geri planda kalmıştır. Rus sinemasında otokrat-ulusal kimlik yapılandırılması hakimdir. Amerika ekonomik kazanç için ithal filme karşı olurken Rusya ulusal kimlik ideolojisi için ithal filme karşıdır. Alman sinemasına yön veren 1917'de devlet desteğiyle kurulan UFA film

şirketi mitolojik propaganda tekniklerinde filmler üretmiştir. Kriz dönemlerinde en etkin propaganda yöntemi yabancı filmlere sinema salonlarını kapatmalarıdır. Fransız filmleri sömürge ülkelerine yönelik ulusal kimlik, kültür ideolojisi üzerine yapılandırılmış filmler üretir. Kriz döneminde Alman, Rus, Fransız sineması film üretiminde ve dağıtımında gerileme göstermiştir.

Dr. Caligari'nin Dolabı'nın temel özelliği günümüzde de Caligari Film Ödülleri düzenlenmesidir. Dr. Caligari'nin Dolabı filmi, Birinci Dünya Savaşı'nın hemen arkasından kurulan Weimar Cumhuriyeti'nin eleştirisi ve Alman Romantizmini yansıtan dışavurumcu film olarak değerlendirilmiştir. Günümüzden bir asır önce yapılmış bir film olarak Caligari günümüz filmlerinin bütün alt yapısını oluşturan özellikte bilim-kurgu vari sinema filmidir. Film senaryosu köklerini sanatın ve bilimin hemen hemen her alanından almıştır. Ana konu olarak giremediğim matematik, kabala, hermenetik, romantizm, reenkarnasyon, Alman aydınlanma öncülleri filmin içinde imge ideolojisi olarak yer almıştır. Filmde Platon felsefesi, Aristoteles'in felsefesi ve Augustinus'un felsefesi kullanılmıştır. Film temelde anolojisini dünya tarihi bağlamında altıya bölmüştür. Tanrılar çağı, karanlık çağlar, insanlık çağı, savaşlar dönemi, sanayi devrimi ve son olarak Birinci Dünya Savaşı öncesi ve süreci tarihsel olarak filme konu edinilmiştir. Filmin temel imge analojisinde iki tür imge kullanılmıştır. Kadraja giren imgelerde hareketli imgeler ve hareketsiz imgeler kullanılmıştır. İdeoloji bağlamında açık ve kapalı iletiler ve matematiksel denklemlerle verilen tarihsel paradigma bağları vardır. Film, matematiksel olarak eşitsiz denklemlerin fonksiyonları alınarak, üç eşitsilik denklem fonksiyona ve bu fonksiyonların türevleri alınarak bu türevler matris tabanlara oturtulmuştur. Film içinde zaman uzamı eşitsiz olmakla birlikte, tarih belirli değildir. Tarihler ancak mitolojik imgeler aracılığıyla verilmiştir. Herodot'un Tarih eserinde anlatımını yaptığı gibi film akışında tarih ve mekân kaybı vardır. Kayıp olan mekânları ise yine mitolojinin imge yardımıyla verilmiştir. Filmde Homeros'un İlyada ve Odyseia eserlerinde olduğu gibi dönüşümler vardır.

Tarih ve zaman kavramı ise Augustinus'un İtiraflar eserindeki gibi uzayıp kısalan, kısalan ve uzayan bir esnekliktedir. Zaman kavramı tarihsel olarak bir piramitin ikiye bölünmüş hali gibidir. Film içerisinde tarih Nuh Tufanından başlamakta ve 1900 kadar gelirken, aynı zamanda bu tarih Plutarkhos'un Paralel

Hayatlar olarak Roma tarihine yön vermiş kişilerin benzer özellikleri gibi paralel tarih ve zaman kavramı vardır. Film tarihsel bağlamda çağlara ayrılmıştır. Nuh'un Tufanı ile başlayarak 1920 yılına gelmektedir. Filmde mimari sanat etkisinde Vitruvius'un Mimarlık Üzerine On Kitap eserinin imgeleri görünmektedir. Francis'in tımarhane kapısından girdiğinde üzerinde durduğu güneş saati Vitruvius'un temel düşüncesi insan bedenine benzettiği bina ve yapıların imge ideolojisidir. Filmde sanat dekoru ve tarihsel düzlemi oluşturacak dizgeyi ise J. J. Winckelmann'ın Antikçağ Sanatları eserine göre düzenlenmiştir. Bunu film akışı sürecinde ilk olarak Mısır, Fenike, Persler, Ertürksler, Grekler ve en son filmin son bölümünde Roma sanatıyla sonlandırılmıştır. Filmin akışı içinde belirli yerlerde tarihteki adların hayatlarının süreci vardır sadece. Germen geleneklerinde bir ağaçtan çubuk Caesare'nin ilk görüntüde yer almasıyla birlikte filmin sonuna kadar olan süreçte Caligula'nın hayatı işlenir.

Filmin sonunda Caligari'nin tımarhanedeki yönetimi ele geçirmesi Claudius'un döneminin başladığının tarihsel imge ideolojisini vermektedir. Claudius sonrası imparatorluğun tahtına çıkacak olan ise evlatlık edindiği Neron'dur. Francis ise Claudius'un öz-oğlu Britannicus'tur. Ya da Francis Neron, Caesare Britannicus'tur. Roma'nın Tanrı Kral Augustus M. Ö 63 yılında (Janus) doğumu ile başlayan ve Neron'un imparatorluk tahtına çıkışı arasındaki 100 yıllık süreç işlenmiş ve Neron'un intiharıyla Augustus soyu sonlanmış dönemi bir paralel zaman içinde işlenmiştir. Yine çadırdaki Caesare'nin şafaktan önce cezalandıracağını söylediği sahnede tarihsel bağlamda İsa imge figürü ve Sokrates'in imge figürü vardır. Bu tarihleri ise Thepsis'in öncüsü olduğu tragedya oyunları ve sonrasında Aristophanes ile kapanış akışı vardır filmde. Sokrates tragedyaların imge ideolojisiyle verilmiştir. Filmin sonunda Francis'in mağara gibi bir yere kapatılışı Sokrates'in idamını imgelerken, Augustus sonrası imparatorluk tahtına çıkan Tiberius döneminde çarmıha gerilen İsa'nın imgesi vardır Francis'in beyaz bir bez parçasıyla sarmalanmasında. Film akışında tarihte yaşanmış iktisadi krizlere, savaş krizlerine, kimlik krizlerine, psikolojik krizleri ve kültür krizleri ideolojik olarak işlenmiştir.

Filmde hareketli imgelerde Roma tanrıları, Homeros'un İlyada ve Odyssea eserinin kahramanlarıdır. Antik Yunan Tragedyaları. Ezop'un falb

kahramanları. Mandeville'nin Arılar falbı, Cervantes'in Don Kişot'u, Goethe'nin Faust eseri hareketli imge olarak kullanılmıştır. Hareketsiz imgelerde ise heykeller, tapınaklar, nehirler, yine mitolojik ve fabl hayvan figürleri kullanılmıştır. Film dönem itibarıyla sessiz olduğu için her beden dili bir edebiyat eserinden ve tragedyalar aracılığıyla film sesli-konuşan beden diline dönüştürülmüştür. Örneğin, Caligari'nin, Caeser'i bulup getirdiklerinde kullandığı beden dili Goethe'nin Faust eserindeki Mefisto'nun kendisidir. Yine Caligari'nin arabası hem Thepsis'in arabasını imgelerken hem şaman mitolojisinde yer alan arabayı imgeler. Diğer yandan bu araba Ertürksler'in kullandığı arabadır. Panayır sahnesinde Caligari'nin ilk görüldüğü yerde birkaç farklı kimlik imgesi de taşımaktadır. Filmin akışındaki zaman döngüsüne göre Thepsis, Homeros, Herodot da olabiliyor. Panayır sahnesinin ilk sahnesinde maymunun üzerinde durduğu araba İskitler'i imgelerken, dönüşümlerle birlikte son panayır sahnesinde Tacitus'un eserinde sözünü ettiği Germanler'in tapınaklarını imgeler. Thepsis'in diğer özelliği ise ideoloji bağlamında Caligari ve Caesare tragedyalarda hayvan maskeleri takılarak oynanan kötücül karakterleri temsil etmektedir. Francis maske takmayan iyicil yönleri kahramanları temsil etmektedir.

Maymun ilk görüldüğü sahnede Tanrıça Kybele'yi imgelerken, daha sonraki panayır sahnesinde toprağı imgeler. Filmde cinayetlerin ve çirkinliklerin gösterilmemesi Aristoteles'in Politika eserinde belirttiği gibi tragedyaları gençlerin ve çocukların korku duymadan izleyebilmesi için açık ve net gösterilemez. Filmde Homeros'un İlyada eseri matematiksel bir denklemle 1200'ler gibi başlatılır. Odysseia ise Otuz Yıl Savaşları bittikten sonra başlatılmıştır. Caeser'a'nın ilk görüldüğü sahnede içinde olduğu dolap Caligula için tanımlanan Pandora'nın kutusudur. İkinci kez dolap ya da sandığın içinde görünmesi Troya At'ını imgeler. Çünkü Homer'in İlyada'sında Troya At'ını kurnaz Odysseus planlamıştır, bu nedenle başına gelmeyen kalmaz. Francis, İlyada kahramanlarından Zeus'un oğlu Herakles'tir. Herakles daha doğmadan Hera'nın gazabına uğrar. Tacitus'a göre ise Herakles (Hercules) Germanler'in kutsal kahramanıdır. Herakles'in adının anlamı ise kartaldır. Herakles'in (Francis) gittiği Tartaros ise çift kişilikli yapısı vardır. Hem mekân görevi görür hem kendi başına da bir varlık olduğu yansıtılmıştır. Herakles'in en temel

özelliği Eurystheus'un tarafından ona verilen 12 iki görevi yerine getirmesi gerekmektedir. Filmin ana anlatısında Herakles İlyada'da hem bir kahraman hem büyük kavgalara neden olan kahramandır. Odysseia'da ise Odysseus hem kurnazdır kurt gibi hem çalışkandır karınca gibi. Siegfried ise kışın karlarının ve karaçalılıklarını yırtarak kürkünü kalınlaştırmak için kış uykusuna yatmış kurttur. Temelde Francis üç ana kahramanın kimliğini imgelemiştir. Filmin açılış sahnesindeki kartal imgesi Herakles'in yurdunu yani Germen topraklarını ve kavimlerini imgelemiştir. Herakles kral olmaya istekli olmayan yüce gönüllü kahramandır. Film ideolojik bağlamda Alman tarihinde Germenler'in yaşadığı krizleri konu edinmiştir. Ortaçağ döneminde Francis'in Roland Destanı kahramanı olması, yine Nibelung Destanındaki Siegfried adlı ulusal kahraman imgesi taşıması, Odeysseus (Ulysses) onun Almanların kurtarıcı kahramanı olduğu üzerine imge ideolojisi taşımaktadır.

Francis'in işaret parmağındaki yüzük ise Süleyman peygamberi imgelerken, Siegfried'ide imgeler. İdeolojik olarak Germen geleneklerinde (kültüründe) savaşta düşman öldüren Germen tekrar serbest bırakılınca kadar parmağına yüzük takar. Bu yüzük onursuzluk işaretidir. Hera, Herakles'ten nefret etmesine karşın Zeus onu sürekli koruması altına almıştır. Filmin sonunda Francis (Odysseus-Herakles-Siegfried) Caligari tarafından uyutulduğunda bu uyutulma sahnesinde saçında kurt kuyruğu vardır. Gözlüklerini çıkarması ise Herakles'in özelliği olan kartal gibi keskin bakışlarına sahip olmasıdır. Herakles'in bir diğer özelliği İlyada'ya göre Thessus ufak tefektir ve Herakles, Thesseus'un kurtarıcısı olurken hem de Thabei kentini vergi ödemekten kurtaran ekonomist kahraman gibidir. Vergi ödemekten kurtarma mitolojisini Sheakspeare'nin Venedik Taciri oyunu ile bu yönü anlatılmıştır. M. Cervantes'in Don Kişot eseri kurumlara-bankacılığa karşı ve o dönem İspanya'da yaşayan azınlık inançlara eleştiri olarak kaleme alınmış bir eserdir. Filmde kullanılması İbranileri imgeler. Roland Destanı ise İspanya'da devlet kuran Endülüs Müslümanlarına karşı savaşılan şövalyelik destanıdır. Tragedyalarda, Aristphanes'in Kurbağlar eseri yönetime karşı halkın mağdur olduğu vergi uygulamaları ve iktisadi uygulamalara eleştiridir. Terentius'un tragedyası Çömlek eseri ise iksadi anlamda zenginlerin cimriliğini ve korkaklığı konu edinen temel yapısıdır. Aiskhylos'un tragedyalı kahramanlık üzerinedir.

Film akışı boyunca karakterler değişime uğramasına karşın film oyuncuların değişmemesi Thespis'in tragedya oyunlarının temel felsefesi olan bir ya da iki oyuncuyla başlayıp, ilk ahşap tiyatro uygulamasını kullanan Khoirilos'un imgesidir. Tragedyaya ilk kadın oyuncuyu sokan Frünikhos'tur. Khoirilos ve Aiskhylos kendi dönemlerinde tragedya yazarı olarak rekabet eden yazarlardır. İlk maske uygulamasını da Khoirilos, iyicil olmayan fabl türündeki hayvansı karakterleri maskeler yardımıyla hem kötücül kişiliğini yansıtıp hem de bedensel kimliklerini kadın mı- erkek mi örtetek sahneye çıkardı. Bu bağlamda Caligari ve Caesera filmde Khoirilos'un hayvan özellikleri taşıyan kötücül karakterlerdir. Francis ve Alan ise maske takmadıkları için iyicil kahraman karakteridir. Oyunlarda pelerin giyilmesi tercih edilirdi. Şaman inancında da pelerin giyme ritüeli vardır. Filmde Caligari Şaman olarak imgenmesi, yıldızları takip etmesi Herodot'un İskitlerin, Medler ile yaptıkları savaş sonrası Asya'dan çıktıklarını belirtir. Ortadoğuya, fenike'ye girdiklerinde Askolon'un tapınağını yağma ettikleri için İskit erkeklerini tanrıça kadınlıkla lanetlemiştir. Caligari aynı süreçte İskitler'i imgeler. Film akış süreci içinde Germenlerin yaşadıkları zorlukların ideolojisini taşır. Filmde en temel ideoloji Weimar Cumhuriyetini kuran Alman Aydınlanmacıların olduğu imge ideolojisi taşımaktadır. Francis ise Alman geleneklerini ve kültürünü temsil eden karakter olarak kültür ve geleneğin mahkûm edildiği imge ideolojisi taşımaktadır. Caesera karakteri ise Roma İmparatorluğu'nun velihatlığı imge ideolojisi taşımaktadır. Siyasal, politik ve iktisadi bağlamda Francis, Milletler Cemiyet'nin Almanyayı ödemeye mecbur kıldığı savaş tazminatı borcuna karşılık kurban olarak sunulan sığırdır.

Geleneklerinde ve kültürlerinde Germenler bir suçla itham edildiklerinde bu suça bedel olarak ya at veya sığır olarak kefaleti öderlerdi. Francis'in kapatıldığı mağara (Germen geleneklerinde ormanlık alandır) aynı zamanda Germenler, savaştan yenik çıktıklarında tapınaklarına kapanarak, parmaklarına demirden yüzük takarak tekrar savaşı kazanıncaya kadar kendi kendilerini cezalandırmalarının imge ideolojisini taşımaktadır. Germen geleneklerinde bir savaş olmadığında silahlarını tapınaklarına yani karaağaç ormanlarına saklardı. Germenlerin tapınakları ormandır. Herakles kahraman karakteri ise ideolojik bağlamda silah ya da silahların sembolüdür. Kartal sembolü aynı zamanda

Zeus'un yıldırımlarına maruz kalmayan tek kuş türüdür. Zeus'un yıldırımlarının çarpmadığı bitki ise defne fidanlığıdır. Caesera'nın elindeki çiçekleri politik dışavurum ideolojisi olarak okursak Zeus'un korumasında olduğu imgelenmiştir. Filmde dışavurum olarak kullanılan figürler ürkütücü olmayan sembollerle imgelenmiştir. Dışavurumculuk toplumsal olan sorunlarla ilgilenen sanat alanıdır. Kısaca dışavurumculuk bağlamında Caligari filmi Gaia'nın (toprak ana) içine aldığı kötücül ve iyicil kahraman adlarının tekrar yerinyüzüne atmasıdır. Caligari'de aynı zamanda iki tür dışavurumcu sanat konusu işlenmiştir. Biri doğacı ve toplumla köprü görevi gören kahramanlar, diğeri ise doğacı olmayan kötücül kahramanlar ise animeye vuran ışıkların oluşturduğu gölgeleridir. Dışavurumcu yönüyle film en basit anlatımla sürrealist yani gerçeküstücüdür. Caligari dönemi itibariyle yapılan bilim-kurgu türünün ilk örneği gibidir. Dışavurumculukta gölgeler ise filmin akışı sürecinde hayvan figürleri ile imgelenmiştir. Örneğin, Caligari'nin tımarhaneye kaçmadan önce, Francis'in Caesera'yı incelediği sahnede şapkasının oluşturduğu arkasında beliren fil gölgesidir. İktisadi ve politik bağlamda filler devleti ve zenginliği imgeler. Francis ise Myrmidonlar'ı yani karıncaları imgeler. Filmde temel ideoloji olarak Karl Marx'ın Fransız Devrimi'ni Janus'a indirgediği gibi, bana göre de film üç bağlatisızlık yapıları duvarların birleştirilerek Janus'un imge ideolojisini taşımaktadır. Janus'un sağ kapı tarafında yer Caesera Neron'u imgelerken, sol tarafta ormana-tapınağa kapatılan Francis Siegfried'i imgeler. Caligari ise Aydınlamayı imgeler. Aydınlanma ışığıyla birlikte Janus'un iki kapısının kapandığı ideolojisi verilmiştir. Bu noktada Milletler Cemiyet'inin savaş tamirâtı adı altındaki borç tazminatına eleştiri vardır. Filmin temel anolojisinde yer alan üçleme ritüellerinden biri hukuki-gelenek-din bağlamındadır. Caligari yasaları, geleneksel ve kültürel bağlamda Francis kökleri, Caesera ise dini imgeler. Filme, filmi çözümlediğim bölümüne bakıldığında matematiksel işlemler hesaplandığında ne gibi bilgiler verdiği anlaşılabacaktır. Caligari filmi, Alman romantizmi rüyasını imgelemi taşımaz, aksine romantizmin bitişinin imge ideolojisini taşımaktadır. Bunu ise politik bağlamda Bismarck'ın şansölyeliğini üstlendiği Weimar-Prusya yönetiminde bitiş Caligari'nin ormana yani Germen tapınaklarına kapatıldığı sahnede siyasal imgesi verilmiştir. Weimar Cumhuriyetinin eleştirisi ise Caligari'nin saçındaki kuyrukta saklıdır.

Germenler kavim dönemlerinde sığır yetiştiriciliği yaparak geçimlerini sağlamışlardır. Germenler savaşçı bir kavimdir. Germenler savaşta olmadıkları sürece dinlenirler, hayvancılık-tarla işlerini ve evdeki işleri evin en alt kesiminde bulunan kişisine ya da kavim ya da toplum içinde en alt seviyede (statüde) olana iş yükleri verilmektedir. Caligari ise bu bağlamda Germen kavimlerinin en alt tabakasının ideolojik imgesini taşımaktadır. Tragedyalar bağlamında küçük nüans düşecek olursak tragedyanın yazıldığı dönemler ve konuları bağlamında genelde eleştireldir. Tragedyalarda tanrı figürlerinin kullanımının nedeni yönetimlere halkların söylemediği şeyleri tanrıların imge figür kültü üzerinden konuşturulmasıdır. Baskıdan korkan tragedya yazarları bu nedenle tanrıların isimlerini koydukları anlaşılır oyunlarında yarattıkları karakterlerine. Hayvan olarak kuşlar, tragedyalarda haberci görevi ya da kurulan-kurulacak devleti imgeler. Bu devletler ise kuşların kendi güçleri ve zekâları aracılığıyla sembolize edilir. Tragedyalarda konuşan-söylevci yani sofist olan karakterler genelde kadındır. Tragedyada dikkat edilirse mahkemeye başvuran hayvanların ise köpekler olduğunu anlarız. Tıpkı Tartoros'a akan nehri bekleyen elli başlı Khreon gibi. Köpeği imgeleyen Caligari'dir. Filmde kasaba adını Ortaçağ'da Germenlerin Holstein-Schleswig olaylarından ve Bismarck döneminde siyasi başarısızlıkla sonuçlanan Schleswig-Holstein adıyla üç savaşa neden olan Alman tarihinden almaktadır. Aynı zamanda Holstein kelimesinin Almanca anlamı alacalı sığır demektir. Caligari filminde aynı zamanda Birinci Dünya Savaşı bağlamında sonradan savaşa katılan İtalya'nın eli boş olarak kalması Caesera karakteri üzerinden verilmiştir. Alan karakteriyle Fransızlar imgelenmiştir. Caligari karakteri ise Caludius bağlamında İngilizleri imgeler. Francis ise Almanları imgelemiştir. Jane karakteriyle tarihsel denklem içinde Avusturya-Prusya imgelenmiştir. Avusturya ve Prusya'nın yönetiminde siyasal güç bağlamında kraliçeler yer almıştır. Caligari'yi ilginç kılan bir diğer yönüde İlyada'nın M. S 1100'lerde başlatılmasıdır. Odysseia ise Otuz Yıl Savaşları'nın bitişiyle başlatılır. Bu bağlamda filmde İkinci Dünya Savaşı bir Peloponnesos Savaşları'nın habercisi gibidir. Tımarhanenin bağlantısız üç kapısında Fransız Devrimi'nin üçlemesini imgeler. Film ideolojik bağlamda Almanlar için gelecek olan ve Alman halkını kurtarıcısını Francis karakteriyle kahramanı imgeler. Bu kahramanların birincisi mitolojik bağlamda 12 görevini yaptıktan sonra kral olacak olan Herakles'tir.

Film 1920’de yapılmış 12 sayısı ile 1932 yılını işaret etmektedir. İkincisi Alman destanı kahramanı olan kara bir kış günü uyanacak olan Siegfried’dir. Üçüncüsü ülkesine dönen Odysseus’un oyun yaparak savaşa katılmak istememek gibi görünmesidir. Filmin ana eleştirisi Alman kültürünün, Aydınlanmaya kurban edilmesidir.





KAYNAKLAR

- Abisel, N.**, (1995), “Popüler Sinema ve Türleri”, Alan Yayıncılık, İstanbul.
- Abisel, N.**, (2003), “Sessiz Sinema”, 2. Baskı, Om Yayınevi, Ankara.
- Acar, M.**, (2008), “Devletçiliğin İflası Piyasanın Değil”, Stratejik Boyut Dergisi, Yıl:1, S:1
- Adler, A.**, (1983), “Kişilik Bozuklukları ve Toplumsal Bütünleşme”, Çeviri: Çorakçı, B., Say Yayınları, İstanbul.
- Adorno, T.**, (2011), “Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi”, Çeviri: Ülner, N.& Tüzel, M. & Gen, E., 6. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aiskhülos., Sopokles.**, (1997), “Persler & Antiogne”, Çeviri: Dilmen, G., Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Aiskhylos.**, (1943), “Agamemnon (Orestia Üçlemesi)”, Çeviri: Emre, Ahmet, C., Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Aiskhylos.**, (2015), “Zincire Vurulmuş Prometheus”, Çeviri: Erhat, A., & Eyüboğlu, S., 3. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Aisopos.**, (1974), “Masallar”, Çeviri: Ataç, N., Hürriyet Yayınları, İstanbul.
- Althusser, L.**, (2010), “Devletin İdeolojik Aygıtları”, Çeviri: Tümerterkin, A., 4. Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Andersen, Christian, H.**, (1964), “Andersen’den Masallar”, Çeviri: Menemenci, Z., Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul.
- Anderson, P.**, (2003), “Tarihten Siyasete Eleştiri Yazıları”, Çeviri: Çoşar, S., İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aristophanes.**, (1975), “Barış Oyunları”, Çeviri: Erhat, A., Hürriyet Yayınları, İstanbul.
- Aristopfan.**, (2011), “Kurbanlar”, Çeviri: Selen, A., Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Aristopfan.**, (2010), “Kuşlar & Bulutlar”, Çeviri: Akderin, F., Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Aristophanes.**, (2016), “Eşekarıları, Kadınlar Savaşı ve Diğer Oyunlar”, Çeviri: Erhat, A., & Eyüboğlu, S., 6. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Aristoteles.**, (1993), “Politika”, Çeviri: Tunçay, M., 4. Baskı, Remzi Kitapevi, Ankara.
- Armaoğlu, F.**, (1993), “20. Yüzyıl Siyasi Tarihi: 1914-1995”, 7. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Assmann, J.**, (2015), “Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik”, Çeviri: Tekin, A., 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Augustinus.**, (2010), “İtirafılar”, Çeviri: Dürüşken, Ç., Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Bacon, F.**, (2012), “Yeni Atlantis”, Çeviri: Yeltekin, Ş., Qraf Yayınları, İstanbul.
- Badio, A.**, (2011) “Tarihin Uyanışı”, Çeviri: Erşen, M., Monokl Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J.**, (2010), “Sanat Komplosu”, Çeviri: Gen, E. & Ergüden, I., İletişim Yayınları, İstanbul.

- Baudrillard, J.**, (2011), “Nesneler Sistemi”, Çeviri: Adanır, O. & Karamollaoğlu, A., Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- Benjamin, W.**, (2015), “Teknik Olarak Yeniden- Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı”, Çeviri: Sarı, G., Zeplin Kitapevi, İstanbul.
- Benjamin, W.**, (2011), “Pasajlar”, Çeviri: Cemal, A., 11. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W.**, (2012), “Fotoğrafın Kısa Tarihi Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma Çağında Sanat Eseri”, Çeviri: Akınhay, O., 2.Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Berger, H.**, (2000), “Çingene Mitolojisi”, Çeviri: Sağlam, M., Y., Ayraç Yayınları, Ankara.
- Berlin, İ.**, (2004), “Romantikliğin Kökleri”, Çeviri: Tunçay, M., 3. Baskı, Cogito, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Betton, G.**, (1986), “Sinema Tarihi”, Çeviri: Tekeli, Ş., İletişim Yayınları, İstanbul.
- Biryıldız, E.**, (2000), “Sinemada Akımlar”, Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş., İstanbul.
- Bookchin, M.**, (2012), “Köylü Ayaklanmalarından Fransız Devrimine”, Çeviri: Ata, S., Dipnot Yayınları, İstanbul.
- Bottero, J.**, (2013), “Gılgamış Destanı”, Çeviri: Suda, O., 5. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bulfinch, T.**, (2011), “Bulfinch Mitolojisi”, Çeviri: Babacan, A., & Kamcez, B., & Özcangiller, B., Pinhan Yayınları, İstanbul.
- Burke, P.**, (2002), “Fransız Tarih Devrimi: Annales Okulu”, Çeviri: Küçük, M., Doğu-Batı Yayınları, Ankara.
- Campell, J.**, (1995), “İlkel Mitoloji, Tanrının Maskeleri”, Çeviri: Emiroğlu, K., 2. Baskı, İmge Yayınevi, Ankara.
- Carr, Edward, H.**, (2013), “Lenin’den Stalin’e Rus Devrimi 1917-1929”, Çeviri: Cinemre, L., İkinci Baskı, Yordam Yayınları, İstanbul.
- Carr, E. D.**, (2007), “1917 Öncesi ve Sonrası”, Çeviri: Adalet, B., Birikim Yayınları, İstanbul.
- Castells, M.**, (2008), “Ağ Toplumunun Yükselişi”, Çeviri: Kılıç, E., 2. Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Cervantes, de M.**, (1982), “Don Quijote 1. & 2. Cilt”, Çeviri: Onaran, B., Sosyal Yayınları, İstanbul.
- Cicero, Marcus, T.**, (2012), “Yasalar Üzerine”, Çeviri: Menzilioğlu, Ç., Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Clarke, J.**, (2012), “Sinemanın Akımları”, Çeviri: Babaoğlu, Ç., E., Kalkedon Yayınları, İstanbul.
- Çapraz, N.**, (2001), “Ekonomi Bunalımların Dünya’da ve Türkiye’de Yansımaları”, Der Yayınları, İstanbul.
- Dante.**, (2011), “İlahi Komedi”, Çeviri: Teksoy, R., 12. Baskı, Oğlak Yayınları, İstanbul.
- David, C.**, (1991), “Hitler ve Nazizim”, Çeviri: Boysan, H., İletişim Yayınları, İstanbul.
- Davies, S., P.**, (2010), “Eşcinsel Sineması Tarihi: Sinemada Görünür Olmak”, Çeviri: Toprak, A., Kalkedon Yayınları, İstanbul.
- Debord, G.**, (1996), “Gösteri Toplumu”, Çeviri: Emekçi, A. & Taşkent, O., Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Deleuze, G.**, (2014), “Hareket ve İmge”, Çeviri: Özdemir, S., Norgunk Yayınları, İstanbul.

- Droysen.,** (2007), “Büyük İskender Tarihi”, Çeviri: Baykal, Bekir, S., Drahma Yayınları, İstanbul.
- Eco, U.,** (2014), “Düşman Yaratmak”, Çeviri: Basmacı, L. T., Doğan Egmont Yayıncılık, İstanbul.
- Eco, U.,** (2012), “Yengeç Adımlarıyla, Sıcak Savaşlar ve Medyatik Popülizm”, Çeviri: Gezgin, Ş., Doğan Egmont Yayıncılık, İstanbul.
- Eğilmez, M.,** (2008), “Küresel Finans Krizi”, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Eisenstein, S.,** (1993), “Sinema Sanatı”, Çeviri: Şarman, N., Payel Yayınları, İstanbul.
- Ellul, J.,** (2012), “Sözün Düşüşü”, Çeviri: Arslan, H., Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- Ellul, J.,** (2003), “Teknoloji Toplumu”, Çeviri: Ceylan, M., Bakış Yayınları, İstanbul.
- Eliade, M.,** (2001), “Mitlerin Özellikleri”, Çeviri: Rıfat, S., 2.Baskı, Omnia Reklamcılık ve Yayıncılık A.Ş., İstanbul.
- Eliade, M.,** (1992), “İmgeler ve Simgeler”, Çeviren: Kılıçbay, Mehmet, A., Gece Yayınları, Ankara.
- Erhat, A.,** (1999), “Homeros Gül ile Söyleşi”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Erhat, A.,** (1996), “Mitoloji Sözlüğü”, 6. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Euripides.,** (2014), “Media”, Çeviri: Çokona, A., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul. Euripides., (1943), “Alkestis”, Çeviri: Tanpınar, Ahmet, H., Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara.
- Euripides.,** (2016), “Bakkhalar”, Çeviri: Eyüboğlu, S., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Euripides.,** (1945), “İphigeneia”, Çeviri: Kerman, L., Milli Eğitim Basımevi (MEB), Ankara.
- Eutropius.,** (2007), “Roma Tarihinin Özeti”, Çeviri: Menzilioğlu, Ç., Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Faulkner, N.,** (2015), “Roma Kartalların İmparatorluğu”, Çeviri: Çağdaş, S., Yordam Yayınları, İstanbul.
- Faure, E.,** (2006), “Sinema Sanatı”, Çeviri: Gönen, M., Es Yayınları, İstanbul.
- Ferro, M.,** (2002), “Sömürgecilik Tarihi”, Çeviri: Cedden, M., İmge Kitapevi, Ankara.
- Ferro, M.,** (1995), “Sinema Tarihi”, Çeviri: Ilgaz, T., Tufan, H., Kesit Yayıncılık, İstanbul.
- Fiske, J.,** (2007), “Mitler ve Mitleri Mit Yapanlar”, Çeviri: Duran, Ş., 2. Baskı, İlya Yayınları, İzmir.
- Fluabert, G.,** (2010), “Bir Delinin Anıları”, Çeviri: Zeybek, B., Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Foucault, M. & Gutman, H. & Hutton, P. H.,** (2001), “Kendini Bilmek”, Çeviri: Güven, G. Ç., Om Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M.,** (2013), “Güvenlik, Toprak, Nüfus, College De France Dersleri (1977-1978)”, Çeviri: Taylan, F., Bilgi İletişim Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M.,** (2013), “Akıl Hastalığı ve Psikoloji”, Çeviri: Bayoğlu, E., Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Freeman, C.,** (1996), “Mısır, Yunan ve Antik Akdeniz Uygarlıkları”, Çeviri: Angı, Suat, K., Dost Yayınları, Ankara.
- Freud, S. & Breuer, J.,** (2001), “Histeri Üzerine Çalışmalar”, Çeviri: Kapkın, E., Payel Yayınları, İstanbul.

- Freud, S.**, (2017), “Mutluluk Dediğimiz Şey”, Çeviri: Demirel, P., Aylak Adam Yayınları, İstanbul.
- Freud, S.**, (1996)., “Düşlerin Yorumu 1. Cilt”, Çeviri: Kapkın, E., 2Baskı, Payel Yayınları, İstanbul.
- Fromm, E.**, (1998), “Toplumsal Bilinçaltının Araştırılması”, Çeviri: Arıtan, N., Arıtan Yayınları, İstanbul.
- Fromm, E.**, (1987), “İtaatsizlik Üzerine Denemeler”, Çeviri: Sayın, A., Yaprak Kitap Yayınları, İstanbul.
- Fromm, E.**, (2003), “Sahip Olmak ya da Olmamak”, Çeviri: Arıtan, A., Arıtan Yayınevi, İstanbul.
- Fontana, J.**, (1995), “Avrupa’nın Yeniden Yorumlanması” Çeviri: Elhüseyni, N., Afa Yayıncılık, İstanbul.
- Fuat, M.**, (2010), “Tiyatro Tarihi”, 4. Baskı, Müjdat Gezen Sanat Merkezi (MSM) Yayınları, İstanbul.
- Fukuyama, F.**, (2012), “Tarihin Sonu ve Son İnsan”, Çeviri: Dicleli, Z., 3. Baskı, Profil Yayınları, İstanbul.
- Gibbon, E.**, (1988), “Roma İmparatorluğu’nun Gerileyiş ve Çöküş Tarihi- 1. Cilt”, Çeviri: Baltacıgil, A., BSF Yayınları, İstanbul.
- Girard, R.**, (2005), “Günah Keçisi”, Çeviri: Ergüden, I., Kanat Kitapevi, İstanbul.
- Goff, Le J.**, (1994), “Ortaçağda Entelektüeller”, Çeviri: Kılıçbay, M., A., Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Graeber, D.**, (2015), “Borç, İlk 5000 yılı”, Çeviri: Pehlivan, M., Everest Yayınları, İstanbul.
- Gramsci, A.**, (2007), “Hapishane Defterleri”, Çeviri: Cemgil, A., 7. Baskı, Belge Yayınları, İstanbul
- Graves, R.**, (2010), “Yunan Mitleri (Tanrılar, Kahramanlar ve Söylenceler)”, Çeviri: Akpur, U., Say Yayınları, İstanbul.
- Graves, R., & Pathai, R.**, (2009), “İbrani Mitleri- Tekvin Yaratılış”, Çeviri: Akpur, A. Say Yayınları, İstanbul.
- Graves, R.**, (2015), “Ben Claudius”, Çeviri: Körpe, D., Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Gorz, A.**, (2011), “Bilgi, Değer ve Sermaye”, Çeviri: Ergüder, I., Ayrıntı yayınları, İstanbul.
- Goethe, Yohan von W.**, (1973), “Faust”, Çeviri: Ord. Prof. Dr. Irmak, S., 2. Baskı, İstanbul Kitapevi Yayınları, İstanbul.
- Gündüz, Ş.**, (2005), “Paganizm, Antik Dönemde Harran ve Urfa”, Ankara Yayınları, Ankara.
- Habermas, J.**, (2012), “Öteki Olmak Ötekiyle Yaşamak”, Çeviri: Aka, İ., 6. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O.**, (1981), “Ekonomi Sözlüğü”, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Harvey, D.**, (2015), “On Yedi Çelişki ve Kapitalizmin Sonu”, Çeviri: Soğancılar, E., Sel Yayınları, İstanbul.
- Hauser, A.**, (1984), “Sanatın Toplumsal Tarihi”, Çeviri: Gölönü, Y., Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Hayward, S.**, (2012), “Sinemanın Temel Kavramları”, Çeviri: Kutay, U. & Çavuş, M., Es Yayınları, İstanbul.
- Hegel, W., F.**, (1986), “Tinlin Görüngü Bilimi”, Çeviri: Yardımlı, A., İdea Yayınları, İstanbul.
- Herakleitos.**, (2003), “Kırık Taşlar”, Çeviri: Alovera, Bordo-Siyah Yayınları, İstanbul

- Herodot,** (2012), “Tarih”, Çeviri: Ökmen, M., 8. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Hesiodos.,** (2018), “Theogonia & İşler ve Günler”, Çeviri: Erhat, A., & Eyüboğlu, S., 2. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Heyd, W.,** (2000), “Yakın Doğu Ticaret Tarihi”, Çeviri: Karal, E. Z., Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Hitler, A.,** (2017), “Kavgam”, Çeviri: Göksu, B., Yason Yayınları, Ankara.
- Hobsbawm, E.,** (2001), “Tarih Üzerine”, Çeviri: Akınhay, O., 2. Baskı, Bilimi ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Homer.,** (2008), “İlyada”, Çeviri: Erhat, A., & Kadir, A., 24. Baskı, Can Yayınları, İstanbul.
- Homer.,** (2008), “Odysseia”, Çeviri: Erhat, A., & Kadir, A., 21. Baskı, Can Yayınları, İstanbul.
- Hoppal, M.,** (2012), “Avrasya’da Şamanlar”, Çeviri: Bayram, B., & Çapraz, Hüseyin, Ş., Ç., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Horatius.,** (2016), “Ars Poetica- Şiir Sanatı”, Çeviri: Çevik, Cengiz, C., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Huntington, S. P.,** (2015), “Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması”, Çeviri: Turhan, M. & Soydemir, T. & Y. Z.C., 14. Basım, Okyanus Yayınları, İstanbul.
- İdil, M.,** (2011), “Deşhetin Kanlı Gölgesi Caligula”, 5. Baskı, Etkin Yayınevi, Ankara.
- İkenberry, John., G. & Hall, John., A.,** (2005), “Devlet”, Çeviri: Çeken, İ., İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- İnan, A.,** (1986), “Tarihte Bugün ve Şamanizm: Meteryaller ve Araştırmalar”, 3. Baskı, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara.
- Jameson, F.,** (2008), “Modernizm İdeolojisi”, Çeviri: Atakay, K. & Birkan, T., Metis Yayınları, İstanbul.
- Jameson, F.,** (2009), “Ütopya Denen Arzu”, Çeviri: Aydar, F. B., Metis Yayınları, İstanbul.
- Johnson, P.,** (2001), “Yahudi Tarihi”, Çeviri: Orman, F., Pozitif Yayınları, İstanbul.
- Jung, C. G.,** (2008) “İnsan Ruhuna Yöneliş”, Çeviri: Büyükin, E., 8. Baskı, Say Yayınları, İstanbul.
- Jung, Gustav, C.,** (2016), “Analitik Psikolojik Sözlüğü”, Çeviri: Nirven, N., Pinhan Yayınları, İstanbul.
- Jung, Gustav, C.,** (2005), “Dört arketip”, Çeviri: Yılmaz, Z., A., 2. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- Jung, Gustav, C.,** (2004), “Eşzamanlılık”, Çeviri: Özşar, L., Biblos Yayınları, Bursa.
- Jung, Gustav, C.,** (2015), “Psikoterapi Pratiği”, Çeviri: Türk, S., Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Kabağa, S., & Alover, E.,** (1995), “Latince Türkçe Sözlük”, Sosyal Yayınları, İstanbul.
- Kafka, F.,** (2014), “Şato”, Çeviri: Minareci, R., İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Kaya, Ö.,** (2011), “Roma İmparatorluğu’ndan Hitler Almanyası’na Avrupa Tarihi”, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Kazgan, G.,** (2008), “Türkiye Ekonomisinde Krizler (1929-2001)”, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2008.

- Keil, C., & Singer, B.,** (2009), “American Cinema of the 1910 s, Themes and Variations”, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, And London.
- Kellner, D.,** (2013), “Sinema Savaşları”, Çeviri: Koca, G., Metis Yayınları, İstanbul.
- Kissinger, H.,** (2000), “Diplomasi”, Çeviri: Kurt, İ. H., İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Kindleberger, C. P.,** (2012), “Cinnet, Panik ve Çöküş”, Çeviri: Tunalı, H., 2. Baskı, İstanbul
- Kohlmeier, M.,** (1998), “Gül Parmaklı Şafak”, Çeviri: Dirim, A., Yurt-Kitap Yayın, Ankara.
- Koselleck, R.,** (2009), “Kavramlar Tarihi, Politik ve Sosyal Dilin Semantiğine Pragmatik Üzerine Araştırmalar”, Çeviri: Dirim, A., İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kracauer, S.,** (2011), “Caligari'den Hitler'e”, Çeviri: Yılmaz, E., De ki Yayınları, Ankara.
- Kropotkin, Pyotr, A.,** (2015), “Çağdaş Bilim ve Anarşi”, Çeviri: Mazlum, B., 2. Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- La Boétie de, B.,** (2011), “Gönüllü Kulluk Üzerine Söylev”, Çeviri: Ağaoğulları, M., A., 3. Baskı, İmge Yayınevi, İstanbul.
- Latacz, J.,** (2006), “Antik Yunan Tragedyaları”, Çeviri: Onay, Y., Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul.
- Le Bon, G.,** (1997), “Kitleler Psikolojisi”, 1.Baskı, Hayat Yayınları, İstanbul.
- Lionel, R.,** (1985), “Nazizm ve Kültür”, Çeviri: Güner, N., Kalem Yayınları, Ankara.
- Livgara, Angelo, G.,** (1999), “TEB Kadim Mısır Uygarlığı”, Çeviri: Kut, İ., Yeni Yüksek Tepe Kültür Yayınları, Bursa.
- Locke, J.,** (2004), “Eğitim Üzerine”, Çeviri: Uğur, A., Yeryüzü Yayınevi, Ankara.
- Luther, M.,** (2018), “Doksan Beş Tez”, Çeviri: Çevik, Cengiz, C., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Marcuse, H.,** (1986), “Tek Boyutlu İnsan”, Çeviri: Yardımlı, A., İdea Yayınları, İstanbul.
- Marcuse, H.,** (1968), “Sovyet Marksizmi”, Çeviri: Çağan, S., May Yayınları, İstanbul.
- Mardin, Ş.,** (1990), “Siyasal ve Sosyal Bilimler, Makaleleri-2”, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Marshall, G.,** (2005), “Sosyoloji Sözlüğü”, Çeviri: Akınhay, O. & Kömürcü, D., Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Marx, K.,** (1979), “Grundrisse- Ekonomi Politikin Eleştirisi İçin Ön Çalışma”, Çeviri: Nişanyan, S., Birikim Yayınları, İstanbul.
- Marx, K., & Engels, F.,** (2013), “Alman İdeolojisi”, Çeviri: Ok, T., & Geridönmez, O., 2. Baskı, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Marx, K.,** (2003), “Das Kapital”, Çeviri: Bilgi, A., 2. Baskı, Eriş Yayınları, İstanbul.
- Marx, K.,** (2016), “Fransız Üçlemesi”, Çeviri: Özalp, E., Yordam Yayınevi, İstanbul.
- Maslow, A. H.,** (1996), “Dinler, Değerler, Dorum Deneyimler”, Çeviri: Sönmez, H. K., Kuraldışı Yayınları, İstanbul.
- Mazower, M.,** (2014), “Hitler İmparatorluğu”, Çeviri: Alagon, Y., 2. Baskı, Alfa Basım Dağıtım, İstanbul.

- McLellan, D.**, (2009), “İdeoloji”, Çeviri: Yıldırım, B., İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- McLuhan, M.**, (2017), “Gutenberg Galaksisi, Tipografik İnsanın Oluşumu”, Çeviri: Güven, G. Ç., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Mercado, G.**, (2011), “Sinemanın Gözü”, Çeviri: Taylener, S., Hill Yayınları, İstanbul.
- Messaide, G.**, (2004), “Davud”, Çeviri: Akkoyunlu, C., Ali, 3. Baskı, Doğan Kitapçılık, AŞ., İstanbul.
- Miller, T. & Govil, N. & McMurria, J. & Maaxwell, R. & Wang, T.**, (2012), “Küresel Hollywood (Ekonomi-Politik)”, Çeviri: Atam, Z. & Türkmenoğlu, S. & Ekinci, Y. C., Doruk Yayınları, İstanbul.
- Mises, von L.**, (2007), “Sosyalizm: İktisadi ve Sosyolojik Bir Tahlil”, Çeviri: Şahin, Y., Liberte Yayınları, Ankara.
- Nibelunglar Destanı**, (2001), “Taşkent, K., Klasik Yapıtlar Dizisi”, Çeviri: Umar, B., Yapı Kredi Bankası Yayınları, İstanbul.
- Norman, B.**, (1997), “Yüzyılın En İyi 100 Filmi”, Çeviri: Sargın, V. & Mutlu, J., Afa Yayıncılık AŞ., İstanbul.
- Oylum, R.**, (2017), “Alman Sineması”, 2. Baskı, Seyyah Kitapevi, İstanbul.
- OSS Raporu**, (2012), “Seçilmiş Diktatör, Adolf Hitler’in Psikianalizi”, Çeviri: Ayas, G., BS Basım Yayın ve Dağıtım, İstanbul.
- Öncü, A. & Weyland, P.**, (2010), “Mekân, Kültür, İktidar”, 3. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Öymen, O.**, (2014), “Bir Propaganda Silahı Olarak Basın”, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Phaedrus, Lulius, G.**, (2007), “Masallar”, Çeviri: Varınlıoğlu, G., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Pindaros.**, (2015), “Bütün Zafer Şarkıları”, Çeviri: Gören, E., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Platon**, (2007), “Yasalar”, Çeviri: Şentuna, C. & Babür, S., Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Platon**, (2015), “Kratlyos”, Çeviri: Akderin, F., Say Yayınları, İstanbul.
- Platon**, (2011), “Euthyphron”, Çeviri: Akderin, F., Say Yayınları, İstanbul.
- Platon**, (2014), “Kriton”, Çeviri: Akderin, F., 2. Baskı, Say Yayınları, İstanbul.
- Platon**, (2010), “Alkibiades- I-II”, Çeviren: Akderin, F., Say Yayınları, İstanbul.
- Platon**, (2015), “Sofist”, Çeviri: Akderin, F., 2. Baskı, Say Yayınları, İstanbul.
- Plautus.**, (1964), “Palavracı Asker”, Çeviri: Tunga, T., 2. Baskı, Milli Eğitim Basımevi (MEB), Ankara.
- Plautus.**, (1964), “Buğday Kurdu”, Çeviri: Ataç, N., 2. Baskı, Ankara Üniversitesi Basımevi (MEB), Ankara.
- Plautus.**, (1943), “Amphitryon”, Çeviri: Ataç, N., Maarif Matbaası (MEB), İstanbul.
- Plautus.**, (1946), “İkizler”, Çeviri: Ataç, N., Milli Eğitim Basımevi (MEB), Ankara.
- Plautus.**, (1958), “Çömlek”, Çeviri: Ataç, N., 2. Baskı, Maarif Vekaleti Yayınevi (MEB), Ankara.
- Potyemkin, V. & Kolektif**, (2009), “Uluslararası İlişkiler Tarihi- Diplomasi Tarihi- 2”, Çeviri: Tokatlı, A., Evrensel Yayınları, İstanbul.
- Rank, O.**, (2014). “Doğum Travması ve Psikanalizdeki Anlamı”, Çeviri: Yücesoy, S., Metis Yayınları, İstanbul.
- Rank, O.**, (2016), “Kahramanın Doğuş Miti”, Çeviri: Yavaş, G., Pinhan Yayınları, İstanbul.

- Roiser, B.**, (1991), “İktisadi Kriz Kuramları”, Çeviri: Yentürk, N., İletişim Yayınları, İstanbul.
- Roland Destanı**, (2005), “Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi”, Çeviri: Umar, B., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Rosenberg, D.**, (2003), “Dünya Miteolojisi: Büyük Destan ve Söylenceler, Antolojisi”, Çeviri: Akten, K., & Cengiz, E., & Cüce, A., U., & Emiroğlu, K., & Kenanoğlu, T., & Kocayiğit, T., & Kuzhan, E., & Odabaşı, B., 3. Baskı, İmge Yayınevi, Ankara.
- Rousseau, J. J.**, (1991), “İtirafı”, 1. Cilt, Çeviri: Güntekin, R. N., Milli Eğitim Basımevi Yayınları, İstanbul.
- Roux, le P.**, (2006), “Roma İmparatorluğu”, Çeviri: Yerguz, İ., Dost Kitapevi Yayınları, Ankara.
- Sabbadini, A.**, (2016), “Hareketli İmgeler- Filmler Üzerine Psikanalitik Yansımalar”, Çeviri: Yüksel, Ö., İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Sanders, B.**, (2010), “Öküzün A’sı”, Çeviri: Tahir, Ş., Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Schiller, F.**, (1947), “Otuz Yıl Savaşları”, Çeviri: Dilevurgun, H., Milli Eğitim Basımevi (MEB), İstanbul.
- Schiller, F.**, (1958), “Haydutlar”, Çeviri: Göknıl, Bedri, S., Maarif Basımevi (MEB), İstanbul.
- Schmitt, C.**, (2012), “Siyasal Kavramı” Çeviri: Göztepe, E., 2.Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- Schimmel, A.**, (1998), “Sayıların Gizemi”, Çeviri: Küpüşoğlu, M., Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Schopenhauer, A.**, (2012), “Bilmek ve İstemek”, Çeviri: Aydoğan, A., Say Yayınları, İstanbul.
- Secundus, Plinius, G.**, (2017), “Doğa Tarihi (I. & II. Kitap)”, Çeviri: Pastırmacı, İ., Say Yayınları, İstanbul.
- Seneca, Annaeus, L.**, (2007), “Media”, Çeviri: Dürüşken, Ç., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Sennet, R.**, (2010) “Kamusal İnsanın Çöküşü”, Çeviri: Durak, S. & Yılmaz, A., 3. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Shakespeare, W.**, (2012), “Venedik Taciri”, Çeviri: Bozkurt, B., 12. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Smiht, A.**, (2016), “Milletlerin Zenginliği”, Çeviri: Derin, H., 11. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Smiht, Anthony, D.**, (1994), “Milli Kimlik”, Çeviri: Şener, Bahadır, S., İletişim Yayınları, İstanbul.
- Simmel, G.**, (2014), “Paranın Felsefesi”, Çeviri: Alagon, Y., & Aydın, Ö. D., İthaki Yayınları, İstanbul.
- Simmel, G.**, (2009), “Bireysellik ve Kültür”, Çeviri: Birkan, T., Metis Yayınları.
- Sinemasal Yazılar**, (2008), “Sinema, İdeoloji, Politika; Sinemasal Yakımlar 1”, Nirengi Kitap, Ankara.
- Skocpol, T.E.**, (2014), “Tarihsel Sosyoloji”, Çeviri: Fethi, A., Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Sophokles.**, (2018), “Elektra”, Çeviri: Erhat, A., 6. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Sophokles.**, (2018), “Aias”, Çeviri: Çokona, A., 11. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

- Sophokles.**, (2018), “Kral Oipidus”, Çeviri: Tuncel, B., 12. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Stael, de M.**, (2017), “Almanya Üzerine”, Çeviri: Karahasan, Aydın, H., İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Steinberg, J.**, (2015), “Bismarck”, Çeviri: Abacı, H., Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Strauss, Claude, L.**, (2012), “Yapısal Antropoloji”, Çeviri: Kahiloğulları, A., İmge Yayınevi, Ankara.
- Storer, C.**, (2015), “Weimar Cumhuriyeti Kısa Tarihi”, Çeviri: Sedef, Ö., 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Şenel, A.**, (1995), “Siyasal Düşünceler Tarihi”, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Tanili, S.**, (2005), “Uygarlık Tarihi”, 21. Baskı, Adam Yayınları, İstanbul.
- Tacitus, C.**, (2006), “Germania Halklarının Kökeni ve Yerleşim Yerleri”, Çeviri: Hatapkapulu, M., Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Tacitus, C.**, (1965), “Agricola’nın Hayatı veya Britanya Tarihi”, Çeviri: Dereli, H., 2. Baskı, Milli Eğitim Basımevi (MEB), Ankara.
- Taylor, C.**, (2011), “Modernliğin Sıkıntıları”, Çeviri: Canbilen, U., 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Taylor, C.**, (2014), “Seküler Çağ”, Çeviri: Körpe, D., İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Teksoy, R.**, (2009), “Sinema Tarihi 1. Cilt”, 3. Baskı, Oğlak Yayınları, İstanbul.
- Terentius.**, (1946), “Hadım”, Çeviri: Ataç, N., Milli Eğitim Basımevi (MEB), Ankara.
- Terentius.**, (1965), “Hortlak”, Çeviri: Ataç, N., 2. Baskı, Milli Eğitim Basımevi, Ankara.
- Thompson, K., & Bordwell, D.**, (1994), “Film History”, An Introduction, ABD, McGraw-Hill, Inc.
- Thomson, D.**, (2015), “Filmler Hayatımızı Nasıl Etkiler?”, Çeviri: Ay, A., Alfa Basım Yayınları, İstanbul.
- Thukydides.**, (2017), “Peloponnesos Savaşları”, Çeviri: Akderin, F., Pinhan Yayınları, İstanbul.
- Thurrow, L.**, (1996), “Kapitalizmin Geleceği”, Çeviri: Küpüşoğlu, M., Koç Üniversitesi Yayınları 3., İstanbul.
- Tocqueville de, A.**, (1995), “Eski Rejim ve Devrim”, Çeviri: Turhan, I., Kesit Yayıncılık, İstanbul.
- Tokath, A.**, (2009), “Uluslararası İlişkiler Tarihi- Diplomasi Tarihi- C 1”, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Tranquillus, Suetonius, G.**, (2017), “On İki Caesar’ın Yaşam Öyküsü”, Çeviri: Varınlıoğlu, G., Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Tranquillus, Suetonius, G.**, (2006), “Gramerciler ve Retorik Ustaları Üzerine- Şairler Üzerine”, Çeviri: Demiriş, B., Homer Kitapevi, İstanbul.
- Türkan, E.**, (2006), “Ekonomik Kriz ve Güven Faktörü”, Arıkan Yayınları, İstanbul.
- Tzioumakis, Y.**, (2015), “Amerikan Bağımsız Sineması”, Çeviri: Özkan, E., Doruk Yayınları, İstanbul.
- Upaşıhadlar**, (2008), “Yücel, Hasan, A., Klasik Yapıtlar Dizisi”, Çeviri: Kaya, K., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Vico, G.**, (2007), “Yeni Bilim”, Çeviri: Önal, S., Doğu-Batı Yayınları, Ankara.
- Virilio, P.**, (2003), “Enformasyon Bombası”, Çeviri: Şahin, K., Metis Yayınları, İstanbul.

- Vitrivius.,** (2005), “Mimarlık Üzerine On Kitap”, Çeviri: Güven, S., 4. Baskı, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları- Mimarlığın Uluslararası Yayınları 1,
- Yalur, T.,** (2009), “Devrimden Sonra Birinci Yüzyıl Yönetmenlerin İzinde Macar Sineması”, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Yeats, Butler, W.,** (2000), “Kelt Şafağı”, Çeviri: Karabayram, A., Dost Yayınları, Ankara.
- Zizek, S.,** (2011), “İdeolojinin Yüce Nesnesi”, Çeviri: Birkan, T., Metis Yayınları, İstanbul.
- Steuerwald, K.,** (1990), “Almanca- Türkçe Sözlük”, 2. Baskı, ABC Baskı Tanıtım Basımevi, İstanbul.
- Wayne, M.,** (2012), “Sinemayı Anlamak, Marksist Perspektiften”, Çeviri: Yılmaz, E., De ki Yayınları, Ankara.
- Weber, A.,** (1998), “Felsefe Tarihi”, Çeviri: Eralp, Vehbi, H., 5. Baskı, İstanbul Sosyal Yayınları, İstanbul.
- Weber, M.,** (2012), “Ekonomi & Toplum”, Çeviri: Boyacı, L., Yarın Yayınları, İstanbul.
- Weber, M. & Tonnies, F. & Simmel, G. & Martindale, D.,** (2000), “Şehir ve Cemiyet”, Çeviri: Aydoğan, A., İz Yayıncılık, İstanbul.
- Weber, M.,** (2012), “Sosyal Bilimlerin Metodolojisi”, Çeviri: Öğütler, Vefa, S., İkinci Baskı, Küre Yayınları, İstanbul.
- Wiener, Peter., F.,** (2002) “Hitlerin manevi babası martin Luther”, Çeviri: Olgun, H., Kaknüs Yayınlar, İstanbul.
- Williams, R.,** (2012), “Anahtar Sözcükler”, Çeviri: Kılıç, S., 5. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Wilkinson, P.,** (2010), “Kökenleri ve Anlamlarıyla Efsaneler& Mitler”, Çeviri: Lakşe, E., Alfa Yayınları, İstanbul.
- Winckelmann, Joachim, J.,** (2012), “Antikçağ Sanat Tarihi”, Çeviri: Özügül, O., Say Yayınları, İstanbul.
- Wollen, P.,** (2004), “Sinemada Göstergeler ve Anlam”, Çeviri: Aracakök, Z. & Doğan, B., Metis Yayınları, İstanbul.

Süreli Yayın Kaynakça:

Gerçek Sinema Dergisi, (1973) Yıl: 1, Sayı:3, Aralık:1973

Gerçek Sinema Dergisi, (1973), Yıl: 1 Sayı: 2, Kasım 1973

Dijital Kaynakça:

Erişim Tarihi: 20. 03. 2019., (<http://aphrodisias.classics.ox.ac.uk/tr/tr-sebasteion.html>).

Erişim Tarihi: 20. 12. 2017., (<https://www.britannica.com/biography/Louis-Feuillade>).

Erişim Tarihi: 26. 12. 2017., (<https://www.mpaa.org/our-story/>).

Erişim Tarihi: 01. 04. 2018., (<https://www.britannica.com/topic/Hindenburg>).

Erişim Tarihi: 02. 02. 2018., (<https://www.history.com/this-day-in-history/first-nickelodeon-opens>).

Erişim Tarihi: 10. 09. 2018., (<http://www.spiegel.de/einestages/kalenderblatt-18-12-1917-a-948949.html>).

Erişim Tarihi: 12. 11. 2018., (https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/film/pred-stolety-zalozeni-v-berline-filmovou-spolecnost-ufa_459331.html).

- Erişim Tarihi: 08. 27. 2018., (<https://fantastic-writers-and-the-great-war.com/war-experiences/hanns-heinz-ewers/>).
- Erişim Tarihi: 08. 09. 2018., (<https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-silent-years-1910-27#ref1049995>).
- Erişim Tarihi: 04. 12. 2018., (<https://www.telegraph.co.uk/films/2016/06/03/leni-riefenstahl-was-hitlers-favourite-film-maker-really-this-ni/>).
- Erişim Tarihi: 03. 04. 2018., (<http://gutenberg.spiegel.de/buch/phaedon-oder-uber-die-unsterblichkeit-der-seele-1297/8>).
- Erişim Tarihi: 02. 05. 2018., (<https://www.britannica.com/topic/Janus-Roman-god>).
- Erişim Tarihi: 20. 02. 2019., (<http://aphrodisias.classics.ox.ac.uk/tr/tr-sebasteion.html>).
- Erişim Tarihi: 10. 02. 2019., (<https://gutenberg.spiegel.de/buch/phaedon-oder-uber-die-unsterblichkeit-der-seele-1297/2>).
- Erişim Tarihi: 02. 03. 2018., (<https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/max-reinhardt>).





ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad: Fatma Gödeoğlu

Doğum Yeri: Kahramanmaraş

E-posta: fatmagodeoglu@gmail.com

Öğrenim Durumu:

Lisans: 2017-Eskişehir Anadolu Üniversitesi, İktisat
Fakültesi, Uluslararası İlişkiler

Lisans: 2016- İstanbul Aydın Üniveristesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik

Yüksek Lisans: 2019- İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ana Bilim Dalı,
Tv ve Sinema

Mesleki Deneyim ve Ödüller: Üniversite eğitimde geçmişte yarım bıraktırılmak
zorunda kalmam nedeniyle eğitim hayatımı yeni baştan oluşturdum. Mesleki çalışma
hayatım sağlık alanında yöneticiliktir.

İstanbul Aydın Üniverisitesi Haber Ajansında gönüllü öğrenci olarak çalıştım.

Ajansın düzenli çıkardığı dergide röportaj ve söyleşi yazılarım yayımlandı.

İstanbul Aydın Üniversitesi Genç Bilim İnsanları Sempozyumunda “Sosyal Medyada
Narsistik Tutum” adlı bildirim yayınlanmıştır.

Milliyet ve Hürriyet Gazetesinde İstanbul konulu yazılarım yayımlanmıştır



