

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

SENEM DURUEL ERKILIÇ

... Türk Sinemasında Tarih ve Bellek

Senem Duruel Erki1iç

Türk Sinemasında
Tarih ve Bellek



Senem Duruel Erkıılıç 1971 yılında İstanbul doğdu. Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Bölümünden 1993'te mezun oldu. Çeşitli reklam, dizi ve sinema filmlerinde kamera asistanı ve yönetmen yardımcısı olarak görev aldı. Yüksek lisansını ABD'de Chapman Üniversitesi Film ve Televizyon Yapımı Bölümü'nde, sanatta yeterliğini Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Bölümü'nde tamamladı. 2008'de Doçent, 2013'te Profesör unvanı aldı. Türk sineması, sinema tarih ve sinema toplum ilişkisi üzerine çeşitli akademik dergilerde ve derleme kitaplarda makaleleri bulunmaktadır. 2004'ten beri Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nde öğretim üyesidir.



© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2012 ■ 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

Editör: Gürhan Topçu
Grafik Tasarım ve Uygulama: André Ubrick
Kapak Tasarım: André Ubrick
Baskı: Tarcan Matbaası (0 312 384 3435)
Birinci Baskı: Ocak 2014 (500 Adet)
ISBN: 978-9944-492-73-7
BSNA: THG-BOZ 445213-445712



De Ki Basım Yayım Ltd. Şti. İlk yerleşim Mahallesi,
Elele Sitesi, 1989 Sokak, No: 8 BATIKENT/ANKARA
Tel-Faks: + 90 312 386 2758
.....
bilgi@deki.com.tr ■ www.deki.com.tr

SENEM DURUEL ERKİLİÇ

*Türk Sinemasında
TARİH ve BELLEK*



*Babam Üstün Duruel
ve annem Nursel Duruel'e*

İÇİNDEKİLER

Önsöz Yerine 7

1. Bölüm

SİNEMA TARİH İLİŞKİSİ 9

Sinema- Tarih İlişkisine Kuramsal Yaklaşımlar **17**

Tarihçilerden Eleştirel Yaklaşım ve Sinemanın Tarih Öğrenimindeki Yeri **27**

Tür Olarak Tarihsel Filmin İncelenmesi **29**

Tarihçiler Sinemayı Tartışıyor **33**

Karşı Tarih Okuması: Marc Ferro **37**

Sinemada Tarihin (Yeniden) İnşası: Robert Rosenstone **41**

Sinemacı-Tarihçi (Cinematic Historian) Kavramı: Robert Brent Toplin **47**

2. Bölüm

BELLEK 53

Bellek Kurucu Olarak Sinema **63**

Belleğe Dayalı Anlatı Olarak Sinema **69**

3. Bölüm

TÜRK SİNEMASINDA TARİH VE BELLEK 77

Türk Sinemasında Tarihe İlişkin Genel Bir Değerlendirme **81**

Türk Sinemasında Tarihe Bakışı Yönlendiren İki Temel Etki **86**

1950'ler: Tarihsel Filmlerin Altın Çağı **89**

1960'lar: Tarihi Kostüme Avantürlerin Doğuşu, ATÜT Çerçevesinde Birkaç Deneme **97**

1970'ler: Kostüme Avantürlerin Yükselişi, Dini Motifli Tarihsel Filmler Dönemi, TRT'de İlk Yapımlar **104**

1980'ler: Televizyonda (TRT) Tarihsel Yapımların Keşfi **116**

1990'lar: Resmi Tarihin Temsilleri ve Tarih Söyleminde Kırılmalar **123**

Biyografik Film Türü İçinde Dünden Bugüne Atatürk Filmleri **134**

4. Bölüm

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA TARİH VE BELLEK 151

2000 Sonrası Türk Sinemasında Tarih **154**

2000'li Yıllarda Bellek, Hatırlama, Unutma **168**

Belgeselin Geçmişle Hesaplaşmadaki Rolü **181**

Popüler Sinemada Geçmiş **185**

Sonuç Yerine 197

Kaynakça 201

Önsöz Yerine

Bu kitap zamanın ve belleğin uçuculuğu karşında direndiğimiz, unutmamak için sürekli kaydettiğimiz yeni binyılda, Türk sinemasının tarihle, geçmişle kurduğu ilişkiyi hatırlamak ve hatırlatmak ihtiyacından doğdu. Çalışmanın yapılmasındaki itici güç ise Türk sinemasının tarihe bakışına odaklanan tez çalışmamı 2002’de tamamladıktan sonra sinemamızın bellekle, tarihle kurduğu ilişki biçiminde ortaya çıkan değişim oldu. Dolayısıyla elinizdeki kitap yüzyılı aşkın serüveni içinde Türk sinemasının tarihle, geçmişle kurduğu ilişkiye bakmayı amaçlayan giriş niteliğinde bir çalışmadır. “Giriş niteliğinde” vurgusu yapmamın nedeni bu çalışmanın nefesinin yetemediği ve üzerinde durulamayan pek çok konunun var olmasıdır. Araştırılmayı ve tartışılmayı bekleyen disiplinlerarası bu alan, özellikle tarihçilerin bakışına, görüşüne ihtiyaç duymaktadır. Umarım bu kitap Türk sinemasında tarih ve bellek üzerine yapılacak başka çalışmalara da zemin hazırlar.

Çalışmanın ilk bölümünde, sinema ve tarih ilişkisine farklı perspektiflerden bakan kuramsal yaklaşımları ortaya koymaya çalıştım. “Bellek patlaması”nın yaşandığı bir dönemde sinemanın bir bellek kurucu olarak nasıl işlediği üzerine odaklandım. Türk sinemasının 2000’lere kadar tarihe bakışını incelediğim bölümde ise sanatta yeterli tezimden de kısmen yararlanarak özet bir çerçeve oluşturdum. 2000’lerin ilk on yılında bellek (bireysel, toplumsal, tarihsel bellek), Türk sinemasının odağına yerleşti; daha önce olmadığı kadar ağırlık kazandı. Belgesellerden, kurmaca filmlere kadar pek

çok yapımın ana meselesi hatırlamaktı. Sıklıkla ifade edilen “bellek patlaması”nın Türk sinemasında izlerinin net bir biçimde görünürlük kazandığı düşüncesinden hareketle, son bölümde 2000 sonrası Türk sinemasında bu bağlamda dikkat çeken yapımları inceledim.

Çalışmanın çeşitli aşamalarında teşekkür borçlu olduğum çok kişi var. Benim kişisel tarihimde önemli yeri ve değeri olan Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Bölümü’ne ve onunla özdeşleşmiş sevgili hocam Prof. Sami Şekeroğlu’na öncelikle teşekkür ederim. İçinde büyüdüğüm bu kurumun bende bıraktığı izleri akademik hayatımın her döneminde taşıdım. İkinci evim Mersin Üniversitesi oldu. İletişim Fakültesi’ndeki arkadaşlarıma ve öğrencilerime teşekkür ederim. Kitabın şekillenmesinde büyük katkıları olan ve ilk okumalarını yapan Aslıhan Doğan Topçu ile Gürhan Topçu’ya ayrıca teşekkür ederim. Kitabın ortaya çıkış sürecindeki tüm sancıları benimle birlikte yaşayan, akademik hayatta her zaman büyük desteğini aldığım meslektaşım, eşim Hakan Erkılıç’a katkıları ve sabrı için sonsuz teşekkürler. Bu çalışmanın her aşamasında onun büyük emeği var. Son teşekkürüm ise beni bu konudaki çalışmalarımı derleyip toplamaya teşvik eden annem Nursel Duruel ile tüm süreç boyunca kendisinden zaman çalmama katlanan oğlum küçük Deniz’ime.

İletişim Fakültesi’ndeki arkadaşlarıma ve öğrencilerime teşekkür ederim. Kitabın şekillenmesinde büyük katkıları olan ve ilk okumalarını yapan Aslıhan Doğan Topçu ile Gürhan Topçu’ya, kitabın yayına hazırlanması aşamasındaki katkıları için Ali Karadoğan’a ayrıca teşekkür ederim. Kitabın ortaya çıkış sürecindeki tüm sancıları benimle birlikte yaşayan, akademik hayatta her zaman büyük desteğini aldığım meslektaşım, eşim Hakan Erkılıç’a katkıları ve sabrı için sonsuz teşekkürler.

Senem Duruel Erkılıç

Mersin, 2013

Birinci Bölüm

SİNEMA ve TARİH İLİŞKİSİ

Belleğimiz görüntüleri kendince bir biçime sokar, karıştırır, çarpıtır, benimser ve unuttur. Bunu gerçek yaşantılarımızda da, kimi zaman söylediğimiz yalanlarla yaparız. Bu yalanlarımıza inanırız. İnsanlar kendi kendilerine yalan söyler ve kendilerine gerçekte olmayan erdemler ya da kahramanlıklar yakıştırır. Öte yandan da, kötü olayları belleklerinden silip atmaya çalışır. Uluslar hiç var olmayan, hayali zaferler için kutlama günleri yaparlar. Öyle ki, tarihin bile hilelerine ve yalanlarına göz yumarlar (...) Herkes bu tavır içindedir ve bunu bilerek yapar. Ancak masumca. Örneğin Frenklerin sekizinci yüzyılda Arapları yendiği anlatılan büyük zafer, Fransızların milliyetçiliğini ve diğer ırklar üzerindeki üstünlüklerini vurgulayan bir öyküdür. Bununla ilgili olarak Sorbonne Üniversitesi'nden bir profesör bana bir sır verircesine, 'böyle bir savaşın tarihte hiç olmadığını biliyoruz' demişti. Ya da olduysa bile, anlatıldığı gibi bizim zaferimizle sonuçlanmamıştır.

Eğer tarihi gerçekler böyleyse, ne diye hayali bir takım olaylara, gerçek dışı oldukları için, kapılarımızı kapatalım.

Jan Claude Carriere, 1995

Tarih, geçmiş, bugünü ve geleceği anlamak, anlamlandırmak, insanlığın zihinsel haritasını çıkarabilmek, kendimizi ve içinde yaşadığımız toplumu tarihsel zaman çizgisinde konumlandırabilmek için başvurduğumuz bir kaynaktır, referans noktasıdır. Yaşadığımız dünyada her şey tarihselliği içinde varolur.

Geçmişteki insanları, onların etkinliklerini, olayları/olguları anlatan, inceleyen ve yorumlayan tarih bilimi, bağımsız bir bilim dalı olarak gelişmeye başladığı 19. yüzyıla kadar felsefe ve edebiyatın bir kolu olarak değerlendirilmiştir. Geçmişe dair hikâyelerin anlatıldığı kutsal kitaplardan, mitolojiden, destanlardan, masallardan, halk hikâyelerinden, şiirden ve romandan ayrı görülmemiştir. Eski Yunan'da geçen *mythos*, *epos* ve *logos* kavramları doğrudan tarih bilimiyle ilgilidir. *Mythos* söylenen ve duyulan sözdür; masal, öykü, efsane anlamına gelir. Herodot *mythos*'u tarihi değeri olmayan güvenilirmez söylenti olarak nitelemiştir. Platon *mythos*'u gerçeklerle ilişkisiz, uydurma, boş ve gülünç bir masal olarak tanımlamıştır. *Epos* ise, belli bir düzen ve ölçüye göre okunan, söylenen sözdür. *Epos*; şiir, destan, ezgi anlamında kullanılmış, günümüz Batı dillerindeki yerini, epik, epope olarak almıştır. *Logos* ise yasal bir düzeni yansıtır. İnsan bedeninin, ruhunun, evrenin ve doğanın bir *logos*'u vardır. *Logos* kavramı kendi gelişim serüveninde bilim ile eşdeğer bir anlam kazanmıştır (Erhat, 1993: 5-9). Tarih, bir bilim alanı “*logos*” olmasının yanı sıra, *epos* ve *mythos* özelliklerini de içinde barındırır.

İnsanlık tarihini anlatan görece yeni formlardan biri olan sinema ile tarihin ilişkisi, ortak paydalarında yer alan *mythos* ve *epos* özellikleri nedeniyle son derece güçlüdür. Bu ortak paydaya karşın, sinema ve tarih ilişkisindeki temel sorunsallardan biri, ilerleyen bölümlerde sıklıkla değinileceği gibi geçmişin kurgusundaki hakikat sorunu olarak ortaya çıkmaktadır. Sinema ilk yıllarından itibaren tarihle ve tarihsel yapımlarla doğrudan bir ilişki içinde olmasına karşın, sinema ve tarih ilişkisindeki önemli dönemeçlerden birinin tarihsel kurama bakıştaki değişimle ortaya çıktığını belirtmek yan-

lış olmayacaktır. Tarihsel kurama yaklaşımdaki değişim, sinemada tarihsel filmlere ilişkin bakış ve çalışmaların da derinleşerek çeşitlenmesini sağlamıştır.

Iggers *Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı* (2000) adlı kitabında İkinci Dünya Savaşı'nın hazırladığı koşulların ancak 1960'lardan sonra görünür hale geldiğinden ve Nietzsche'nin yıkıcı eleştirilerinden¹ 1960'lardan itibaren tarihçilerin ciddi bir biçimde etkilenmeye başladığından söz eder. Yazara göre 1960'lar modern toplum ve kültürde uzun süredir hazırlanmakta olan bunalım bilincinin öne çıktığı bir dönüm noktası olmuş, sömürge imparatorluklarının sonuna ve Batılı olmayan halkların da bir tarihe sahip olduklarına yönelik farkındalığın yükselişi dile getirilmeye başlanmıştır. Tarihçi açısından bu bilinç dönüşümünün en önemli sonucu “büyük anlatı”nın sonunu getirmesi olmuştur. Başta kadınlar ve etnik azınlıklar olmak üzere, eskiden tarihsel anlatıya dâhil edilmeyen nüfusun çeşitli kesimlerinin talepleri, kimi zaman daha geniş bir anlatının, ama sık sık ondan kopuk yeni yeni tarihlerin yaratılmasına yol açmıştır (Iggers, 2000, s. 6). Nuri Bilgin de *Annales* ekolünün global ya da total tarih yapma anlayışının 20. yüzyılın sonlarında bir kırılmayla karşı karşıya kaldığını belirtir. Yapısalcılık ve Maksizmin gerilemesiyle birlikte, artık tarihin de büyük ölçekli paradigmalardan uzaklaştığını belirtir. Bunun yerine “yerel kurumların kayıtlarını (mahkeme kayıtları, kilise arşivleri) biyografileri daha çok dikkate alan mikro-tarihin” öne çıktığını ifade ederek bu tarih anlayışı içinde sosyal temsillerin ve sözlü tarih çalışmalarının önem kazanmasına dikkat çeker. Bu süreçte tarih, antropoloji, sosyoloji ve psikolojiyle daha yakın ilişkilere girmiş, “hatta bütün sosyal bilimlerin tarihin hizmetine” sunmuştur (Bilgin, 2013, s. 27).

Peter Burke, tarihle toplum kuramı arasında gitgide daha ya-

¹ Nietzsche geçmişin yükünün insanı ezdiğinden ve bu yükün onun yolunu görünmez ve karanlık bir ağırlık gibi tıkadığından söz ederken geçmiş bugünün mezar kazıcısı olarak niteler. Nietzsche, anıtsal tarihe ilişkin ise şöyle demiştir: “*Doğrudan doğruya büyük olanın sonsuzca varolması gerektiği savına karşı korkunç bir savaş patlak verir. Çünkü henüz yaşayan bütün öteki şeyler hayır diye bağırır. Anıtsal olan ortaya çıkmamalıdır. Karşı parola budur*” (Nietzsche, 1996, s. 78).

kın ilişkilerin gelişmesine dikkat çeker ve sosyolog ve antropologların daha uzak tarihle, tarihçilerin ise daha yakın tarihle ilgilenmeye başlamalarını sevinçle karşıladığını belirtir. Geleneksel siyasi tarihin dışında, sosyal tarihe doğru kitlesel bir kayma olmasını, hızlı toplumsal değişimle, birçok insanın köklerini bulmak ve geçmişte özellikle kendi topluluklarının –ailelerinin, şehir ve köylerinin, etnik ya da dinsel gruplarının- geçmişiyle bağlarını yenilemek isteğiyle ilişkilendirmiştir (1994, s. 18).

Total tarih bakışındaki kırılmaları ve gündelik hayat ile sıradan insanların tarihine yaklaşımı Bertold Brecht'in (2000) *Okuyan Bir İşçinin Soruları*² adlı ironik bir dille yazılmış şiirinde adeta öncelenmektedir:

Yedi kapılı Teb şehrini kim kurdu?
Kitaplarda kralların adı yazılı
Krallar mı sürükledi kaya parçalarını?
Ya kaç kere yıkılan Babil-
Kim yaptı onu boyuna yeni baştan? Hangi evlerinde
Altın parıltılı Lima'nın oturdu yapı işçileri?
Nereye gittiler Çin Duvarı bittiği gece
Duvarcılar? Ulu Roma'da
Geçilmez zafer anıtında. Kim dikti bunları? Kimleri yenerek
Zaferler kazandı Sezarlar? Üstüne türküler yakılmış Bizans'ta
Yalnız saraylar mı vardı oturacak? Masal ülkesi
Atlantis'te bile
Haykırarak gece yarısı, deniz herşeyi yutarken,
Kölelerine seslendi boğulanlar.
Genç İskender Hindistan'ı aldı.
Bir başına mı?

² Çeviri Hasan Kuruyazıcı / *Yanıbaşımızdaki Tarih* adlı kitaptan alınmıştır. David E. Kyvig-Myron A. Marty, Tarih Vakfı Yayınları, 2000.

Hiç olmadı bir aşçı da mı yoktu yanında?

İspanyalı Flip ağladı, filosu

Battığında. Başka ağlayan olmadı mı?

II Frederik Yedi Yıl Savaşı'nı kazandı. Kim

Kazandı ondan başka?

Her sayfada bir zafer.

Zafer yemeğini kim pişirdi?

Masrafları kim yüklendi?

Bunca olay.

Bunca soru.

Bu çerçevede toplumsal tarihle sıkı bir ilişki içinde olan görsel kültürde ve özellikle sinemada, büyük anlatıların ötesinde belleği, mikro-tarihi ve biyografiyi, insani özellikleri öne çıkartarak merkeze alan yapımların yükselişi görülmüştür. Tarihin sinemada inşası tarihçiler tarafından tartışılmaya başlanmış ve sinemanın da bir tarih yazımı olabileceği dile getirilmiştir. Sinemanın anlatı yapıları ve yöntemlerinde daha fazla karşılığını bulan bir anlayışa yönelinmiştir. 1990 sonrası dünya sinemasında tarihe yaklaşımdaki eğilimler ağırlıklı olarak bu çerçevede gelişmiştir.

Peter Burke, pek çok tarihçi ve kuramcı tarafından (White, Brown, Clifford ve Marcus gibi) tekrarlanan ve tartışılan, tarihçilerin roman yazarları ve şairler gibi kurmaca işinde oldukları, yani onların da türün ve biçimin kurallarına göre “yazınsal kurmacalar” ürettikleri olgusunu hatırlatır (1994, s. 123). Hayden White’ın, meslektaşlarını “19. yüzyılda yaşamakla ve tasarımsal yaratımın çağdaş biçimlerini denemeyi yadsımakla” suçladıklarını belirten Burke, küçük bir tarihçiler, sosyologlar ve antropologlar grubunun White’ın çağrısına karşılık vererek “yaratıcı kurmaca olmayan”la, yani romancılardan ve sinemacılardan öğrenilen anlatım teknikleriyle denemeler yapmaya giriştiklerini söyler (s. 124).

Burke'a (2003) göre, olgularla kurgular arasında, bir zamanlar sağlam görünen sınır çağımızda aşınmış bulunmaktadır. Bir bakışa göre ise bu sınırın her zaman açık olduğunu ancak şimdi görüyoruz. John Tosh da "kesin tarih anlayışını" sorgulayan Gordon Connell-Smith ile Howell Llyod'un 1972'de dile getirdikleri bir cümleyi hatırlatır: "*Tarih "geçmiş" olmadığı gibi, günümüze ulaşabilmiş geçmiş de değildir. Günümüze ulaşabilmiş belgelere dayanarak geçmişin belli parçalarının yeniden kurulmasıdır; bu parçalar da onları yeniden kuran tarihçinin bugünkü koşullarıyla şu veya bu şekilde bağlantılı olanlardır*" (Tosh, 1997, s. 136). Edward Carr da nesnellik bağlamında bugün ve geçmiş arasındaki ilişkiyi şöyle tanımlar: "*Tarihte nesnellik, bu geleneksel terimi hala kullanmamız gerekiyorsa, olgunun nesnelliği değil, ilişkinin, olgu ile yorum arasındaki ilişkinin, geçmiş, bugün ve gelecek arasındaki ilişkinin nesnelliğidir*" (1996, s. 142). Bu bağlamda geçmişin kurgusunda tarihçi için geçerli olan zamanın, mekânın dayattığı koşullar, sinemacı için de geçerlidir. Ancak bu noktada sinemanın oluşturduğu gerçeklik duygusu ve algısı tartışılması gereken bir başka sorunsal olarak ortaya çıkmaktadır. Geçmişin yeniden inşasında gerek bellek gerek tarih bilimi açısından bazı boşluklar olması, bilinenlerle bilinmeyenler arasında Huyysen'in ifadesiyle bir yarıklık oluşması kaçınılmazdır (1999, s. 13). Bu yarıklık sinema sanatı için yaratım alanı açmaktadır.

Sinema, roman gibi sanat ve edebiyat dalları ile tarihin geçmişi kurgulaması arasındaki belki de en belirgin tartışmalardan biri, tarihi bir olay veya durumun, hangi zaman diliminden bakılarak ele alındığıdır. Daha açık bir ifadeyle geçmişi bugünden bakarak veya o günün penceresinden görerek ele alma sorunudur. *Hadrianus'un Anıları* adlı tarihsel romanıyla tanınan Marguerite Yourcenar, tarihçi ile roman yazarı/sanatçının tarihsel bir olaya bakışları arasındaki farkı belirtirken kendi romanından yola çıkarak şunları söyler:

Bir tarihçi, örneğin Waterloo Savaşı'nı 1971'in görüş açısından aktarabilir, buna tamamıyla hakkı vardır; hatta bazen bu, onun görevi ve onurudur. Buna karşılık romancı, örneğin Stendal'ın yaptığı gibi, bizi 18 Haziran 1815'e götürür, henüz savaşın sonucunun belli olmadığı ve birşeye benzemeyen bu çarpışmaların

birgün tarihte Waterloo Savaşı olarak anılacağına bilinmediği bir tarihe. Bunun içindir ki, kişileri mümkün olduğu kadar kendi kronolojileri içinde yerleştirmeye çalışıyorum. Bizim onun zamanını görüşümüzü empoze etmek yerine, onu kendi zamanına iade etmeye çalışıyorum (Yourcenar, 1988).

Yourcenar'ın bu ifadesi yazarın veya sinemacının tarihin bilinen sonuçlarının ötesine geçmesi, olayları, durumları ve karakterleri kendi zamanı içinde değerlendirilmesi sorumluluğunu bizlere hatırlatır.

Aynı bakışın tarihçi açısından da geçerli olabileceğini Tosh iki yönlü ele alır. Gemişin sesiyle konuşma iddiasının sınanamayacağından söz eden Tosh, yine de Butterfield'in şimdiki zamanın gözüyle bakan tarih yazımı hakkındaki şikâyetini hatırlatarak bu tarzın olayları ve kişileri kendi gerçek zamanlarıyla mekânlarından koparıp inceleyen çağ açısından hiçbir anlam taşımayan kavramsal bir çerçeveye oturtmaya çalışmasından söz eder. Buradan anakronizmin³ oluşmasına gönderme yapar. “Anakronizm, şimdiki zamana bağlı kalmanın kaçınılmaz sonucu değildir. Aslında bugün tarihçilerin, bu tuzağa düşme konusunda eskisine göre daha az mazere-ti vardır. Son elli yılda tarih çalışmalarının kapsamı genişlemiş ve en sağlam tarihsel sentezlerde bu gelişme ifade bulmuştur” (Tosh, 1997, s. 140).

Tarih yazımı konusunda sorun oluşturan anakronizm, sinema için de geçerli midir? Sinemacı farkında olmadan düşülen bir hata olarak değil de, bilinçli olarak, ele aldığı olayı/olguyu daha çarpıcı ve etkili bir hale getirmek için geçmişini daha iyi anlama aracı olarak anakronizmden yararlanamaz mı? Bunun sınırının nerede çizilebileceği çok tartışmalı olsa da, kurmacanın yaratım özgürlük alanını değerlendirerek anakronizmden beslenebileceği; tarihi ve çağları birbirine karıştırılabileceği söylenebilir. Sinema geçmişte yaşanmamış, olmamış bir olayı, olguyu varmış gibi tahayyül edebilir. Bunu aksini düşünmek bizi yalnızca, “tarihsel kurmacanın geçmişin gerçeklerine sadık olması gerektiği” düşüncesine götürür. Oysa “tari-

³ Anakronizm, bir olgunun tarihi ve dönemi hakkındaki yanlışlığı ifade eder. Bu yanlışlık, olgulara ilişkin bilgiler hakkında olabileceği gibi, kavramlara, bakış açılarına ve zihniyetlere ilişkin de olabilir.

hi kurgulaştırmanın amacı, altlarında yatan önemi ortaya çıkarmak için gerçekleri yeniden şekillendirmektir” (Eagleton, 2012, s. 123). Bu bağlamda edebiyat alanında, dramatik yapıyı daha çarpıcı hale getirmek için Sheakespeare’den Eliot’a kadar anakronizmin çeşitli örneklerini görmek mümkündür.

Geçmiş anlatılarının geleneksel tarihten farklı bir biçimde edebiyat ve sinemada ele alınmasında bir diğer dikkat çekici nokta, büyük bir tarihsel anlatı oluşturmak yerine kişisel olandan yola çıkarak onu büyük anlatı içine yerleştirmektir. Carlo Ginsburg, rastlantısal olarak seçilmiş bir yaşamın, pekâlâ dünyayı ve kavramlarını birleştirebileceğini belirterek Proust’tan (*Kayıp Zamanın İzinde*) bir alıntı yapar: “İnsanlar, toplumsal olayların geniş genellemelerinin insan ruhunun derinine inmek için mükemmel bir olanak sunduğunu sanırlar; oysa aksine, bu olayları ancak tek bir kişiliğin derinliğine dalarak anlayabileceklerini fark etmek zorundalar” (aktaran Ginsburg, 2000, s. 39). Proust’tan yapılan bu alıntı, mikro tarih çalışmalarının önemini ortaya koymaktadır. Roman ve sinema gibi anlatı formları/kültürel temsiller, tarihte yaşananların daha derinlikli olarak değerlendirilebilmesinde bir kapı aralamakta, tarihin insani boyutta kavranmasını sağlayarak, tarihi bize yakınlaştırmaktadırlar.

Sinema ve Tarih İlişkisine Kuramsal Yaklaşımlar

Sinema, “hatırlamak” ve “anlatmak” gereksinimlerinin gerçekleştirildiği bir platform olarak tarih ya da geçmişle yakın bir bağ içindedir. Sinema ilk yıllarından itibaren, sessiz sinema döneminde tarihsel film yapımıyla ilgilenmiştir. *Antony and Cleopatra* (J. Stuart Blackton, Charles Kent, 1908), *Sefiller* (*Les Misérables*, Stuart Blackton, 1909), *Pompei’nin Son Günleri* (*The Last Days of Pompei*, Mario Caserini, Eleuterio Rodolfi, 1913), *Nereye?* (*Qua Vadis?*, Enrico Guazzoni, 1913), *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) ve *Bir Ulusun Doğuşu* (*Birth of a Nation*, Griffith, 1915) gibi pek çok tarihsel film gerçekleştirilmiştir. Özellikle İtalya’da erken dönem sessiz filmlerin pek çoğu antik Roma dönemindeki askeri zaferleri anlatarak ulusal birlik arzusunu kamçılamaya çalışmıştır. Birinci

Dünya Savaşı sonrası İtalya'da tarihsel film yapımına yönelinmesinde, doğal tarihsel dekorların bulunması, o yıllarda ülkeyi saran genel işsizlik sorunu dolayısıyla kalabalık sahnelerin oluşturulmasının kolaylığı ve yüceltilen Roma kültürü, etkili olmuştur. Filoteo Alberini'nin 1905'te kurduğu stüdyoda çekilen *Roma'nın Fethi (La Presa di Roma)* ilk tarihi konulu film olarak İtalyan sinemasındaki geleneği başlatmıştır (Demirbilek, 1994, s. 40). Enrico Guazzoni'nin *Nereye?* ve Giovanni Pastrone'nin yönettiği *Cabiria* dekor ve kostüme dayalı epik tarzda gerçekleştirilen tarihsel filmlerin başını çekmiştir. Kurulan göz alıcı setleri ve yaratılan özel efektleriyle uluslararası platformda ilgi gören bu filmler, Amerikan sinemasına, özellikle Griffith'in epik klasiği *Hoşgörüsüzlük'e (Intolerance, Griffith, 1916)* ilham kaynağı olmuştur (Nochimson, 2013, s. 153). Tarihsel, dinsel ve mitolojik öğelere dayanan film yapımı *On Emir (The Ten Commandments, Cecil B. DeMille, 1923; 1956)*, *Ben-Hur (Fred Niblo, 1926; William Wyler, 1959)*, *Cleopatra (Joseph L. Mankiewicz, 1963)* filmleriyle sürmüştür. Ana akım sinema ile her zaman özdeş görülmüş Amerikan sineması, *Bir Ulusun Doğuşu'ndan, Rüzgâr Gibi Geçti'ye (Gone With the Wind, Victor Fleming, 1939)*, *Titanic'ten (James Cameron, 1997)*, *Gladyatör'e (Gladiator, Ridley Scott, 2000)* her zaman tarihsel film üretiminde bulunmuştur. Hatta Stubbs'ın deyimiyle tarihsel film yapımı, Hollywood sinemasının ana üretim modlarından biri olmuştur (2013, s. 2).

Kahraman, çatışma gibi klasik dramaturjinin ve öyküleme sürecinin en temel öğelerinin tarihte adeta birer hazır malzeme gibi bulunması, ilk dönem yönetmenlerinden başlayarak sinemacıları, ticari olarak da tarihsel film yapımına yöneltmiştir. Yine benzer biçimde tarihsel hikâyelerin içerdikleri görsel zenginlik, sinemanın görsel anlatım olanaklarının değerlendirilebilmesi açısından da malzeme sunmaktadır. Bu bakımdan tarih, sinema için başvuru olan sonsuz bir kaynak olmuştur. Ancak bu ilişki tek yönlü değildir. Hareketli görüntünün kaydedilmesi, tekrar tekrar seyredilebilmesi, arşivlenmesi, zaman içinde sinemanın (bunu belgeselleri de içerecek biçimde belirtiyorum) tarih çalışmalarında birer belge olarak değerlendirilmesini sağlamıştır. Bu açıdan sinema en temelde insanlık tarihinin bir

bölümüne tanıklıkta önemli veriler sağlayan bir ortam oluşturmuştur. Fotoğrafla birlikte sinema, tarihin sadece bir kanıtı olarak değil, tarihin ta kendisi olarak değerlendirilmiştir (Burke, 2003, s. 24).

Geçmişe ilişkin belleğimizdeki birçok görüntü, imge sinema yoluyla oluşmuştur. Roma devri gladyatörlerine, Kleopatra'ya, Fransız Devrimi'ne, dünya savaşlarına, Ekim Devrimi'ne ve benzerlerine ait imgeleri bize sinema sunmuştur. Belleğimizde Vietnam Savaşı'na ait imgeler haber fotoğraflarının gösterdiği gerçeklik kadar, *Müfreze (Platoon, Oliver Stone, 1986)*, *Avcı (The Deer Hunter, Michael Cimino, 1978)*, *Kıyamet (Apocalypse Now, F.F. Coppola, 1979)* filmleriyle oluşmuştur. Hitler dönemi Almanyasına ve politikalarına *Amen (Costa-Gavras, 2001)*, *Piyanist (Roman Polanski, 2002)*, *Shindler'in Listesi (Shindler List, Steven Spielberg, 1993)* filmlerindeki imgelerle olduğu kadar, *Yahudi Süss (Jew Süss, Veit Harlan, 1940)* filmiyle de tanık olmuşuzdur. İkinci Dünya Savaşı'na ait belleğimizdeki imgeler *Kazablanka'dan (Casablanca, Michael Curtiz, 1942)*, *General Patton'a (Patton, Franklin J. Schaffner, 1970)* kadar yine sinema yoluyla çeşitlenmiştir (Duruel Erkılıç, 2005, s. 76). Napolyon, Gandhi, Kennedy, Nixon ve daha pek çok siyasi kişinin hayatını anlatan biyografik film yapılmıştır. Geoffrey Nowell-Smith'in işaret ettiği gibi, "sinema tarihi 20.yüzyılın tarihidir" (1990, s. 160).

Bu bağlamda belge görüntülerden, kişisel belgelemeye, kısa filmlerden uzun filmlere, tüm filmler görsel belleğimizi oluşturmakta, bu filmlerin korunduğu film arşivleri, 20. yüzyıla dair insanlığın görsel hafıza merkezleri işlevini görmektedirler. Morley ve Robins de, zamanımızın "bellek bankaları"nın film ve televizyon endüstrilerinin temin ettikleri malzemelerle yapılmış olduklarını belirtirler (1997, s. 129). Geçmişe ilişkin bilgilenme kaynağı olarak film arşivleri, sosyologlara, antropologlara, siyaset bilimcilere, tarihçilere, mimarlara ve daha birçok alana değerli araştırma olanakları tanımaktadır.

Tarihsel filmin ne olduğu konusu, türsel özellikleri, nasıl sınıflandırılabilecekleri tartışmalı ve son derece iç içe geçen bakışların

yer aldığı bir sarmaldır. Ancak çok yönlü ve boyutlu bir ilişki içeren sinema ve tarihe bakışta iki temel olgu birbirinden ayrıştırılmalıdır. Birincisi filmlerin bizatihi kendilerinin tarih araştırmaları için birer kaynağa dönüşebilecekleri, ikincisi ise tarihin yeniden inşasında tarihsel filmlerin oynadığı roldür.

Filmler farklı bağlamlarda tarihsel kaynak olarak görülebilir:

1. Belgesel yapımlar birer kaynaktır. Belgesellerin tanıklığı üzerinden geçmişin farklı bir biçimde okunarak yeniden ele alınması söz konusu olabilir. David Kyvig ve Myron Marty'nin (2000, s. 79) belirttiği gibi fotoğraf, çizim, resimlerin yanısıra film, yanibaşımızdaki tarihin görüntülerini sunar. Bu görsel belgeler mekân ve çevreden modaya, hatta insan davranışlarına kadar değişimlere tanıklık ederler. Fotoğraflar zamanı bir anlığına dondurarak ayrıntılı bir inceleme için sabit anlar sağlarlar. Gelenekleri, tercihleri, üslupları gözlemleme imkânı sağlayan görsel belgeler, şekillenmekte olan toplulukları, oluşan ve büyüyen kurumları ya da çöken kurumları kanıtlarını sunarlar. Bu nedenle sinema, Edward Carr'ın ifade ettiği anlamda bugünden bakarak tarihin tekrar tekrar ele alınmasını sağlamakta ve tarihi daima canlı, dinamik tutmaktadır (1996, s. 143). Ayrıca sinema ürünlerinin (özelde belgesellerin) ta kendileri de oluşturdukları görsel bellek üzerinden başka kurmaca filmlere kaynaklık etmektedirler. Pek çok yönetmen, filmlerin belleklerde oluşturduğu imgelerden yola çıkarak yeniden üretim süreçlerine girmişlerdir. Örneğin Steven Spielberg *Er Ryan'ı Kurtarmak* (*Saving Private Ryan*, 1998) filmini çekmeden önce, İkinci Dünya Savaşı'na ilişkin, William Wellman'ın *Battleground* (1949), Sam Fuller'ın *The Steel Helmet* (1951) ve Don Seigel'in *Hell is for Heroes* (1962) adlı filmlerini izlediğini ve bu filmlerden yararlandığını belirtir. Spielberg'e göre, sinemasal anlatımını derinden etkileyen belgeseller ise *Memphis Bell* (William Wyler, 1944) ile *Niçin Savaşıyoruz?* (*Why We Fight?*, Frank Capra, 1942) adlı yedi bölümlük dizidir (Spielberg ve Pizzello 1998, s. 48).

2. Filmlerin, toplumların geçmişini farklı tarihlerde nasıl yorumladıklarına ilişkin kaynaklık yapabilecekleri söylenebilir. Aynı tarihsel dönemi ele alan, ancak farklı tarihlerde gerçekleştirilmiş yapımlar, değişen yorumları ve bakış farklılıklarını ortaya koymaktadırlar.

3. Sadece belgeseller ya da belge filmler değil, kurmaca filmler de sosyologların, tarihçilerin, antropologların toplumları anlamak için başvurabilecekleri önemli birer kaynaktır.

Sinemanın tarihsel içerik üretimini onaylayan veya eleştiren pek çok tarihçi açısından filmler, tarihi yeniden kurar, inşa ederler. Jonathan Stubbs da *Historical Film* adlı kitabında Hyden White'ın bir sözünü hatırlatır: “Tüm tarih, yazılı tarih de dâhil olmak üzere, bir yansıma değil, bir inşadır” (2013, s. 53). Tarihsel filmlerin tarihin yeniden inşasında oynadıkları rol ise farklı bağlamlarda ele alınabilir. Bu açıdan tarihsel filmler bazı kategorilere ayrılabilir: 1. Tarihsel tezi olan filmler: Kurmaca bir film, yazılı tarihin işaret ettiklerinin dışında doğrudan yeni bir tarihsel iddia ortaya koyabilir. 2. Tarihin aşk ve maceraya fon oluşturduğu filmler: Bazı dönem filmleri ve kostümlü filmler bu kategori içinde değerlendirilmiştir 3. Mitlere dayanan tarihsel öyküler.

Peter Burke'un *Tarihin Görgü Tanıkları* adlı kitabındaki temel savı “imgelerin de tıpkı metinler ve sözlü ifadeler gibi önemli bir tarihsel kanıt türü olduğu”dur (2003, s. 13). Burke afişten, heykele, minyatürden fotoğrafa ve hareketli görüntüye, tüm imgelerin tarihsel birer kanıt olarak kullanılabileceğini belirtir. Ancak bunun beraberinde birçok sorunu da getirdiğini ifade eder. İmgelerin tanıklığı da tıpkı metinler gibi bağlam, işlev, söylem, anımsama, ikinci elden şahitlik gibi sorunlar içermektedir. Ancak Burke'un belirttiğine göre, bu bağlamda görsel kanıtların eleştirisi henüz gelişmiş bir alan değildir (s. 14). Yine Burke'ın belirttiğine göre, “sinemanın tarihsel bir kaynak olarak taşıdığı potansiyel, tıpkı sabit fotoğraflar gibi çok önce fark edilmiş”tir. Örneğin İspanya İç Savaşı'nın tarihi için İngiliz haber bültenleri kaynaklık etmiş, İngiliz ordusunun Nisan 1945'te Belsen'de çekmiş olduğu film, Nürnberg davalarında

kanıt olarak kullanılmıştır. Buna karşın montaj uygulamaları, yani tıpkı tarihçilerin yaptığı gibi, yönetmenlerin bazı görüntüleri seçip bazılarını eleyerek oluşturdukları “metin”, izlenmeyi kolaylaştırdığı gibi yanıltıcı da olabilir. “İster sansür kurulunun siyasi baskıları, ister gişenin ekonomik baskısı olsun yönetmenin dış müdahalelere açık olduğu da unutulmamalıdır” (Burke, 2003, s. 175). Burke sinemanın gücünün, “izleyiciye olaylara tanık olduğu hissini vermesinde” yattığını belirtir ve bu hissin aslında bir yanılsama olduğunu hatırlatır (s. 179).

Pek çok tarihçi gibi Burke da filmin bir yorum olduğunu ifade eder:

İster çoğunlukla olduğu gibi profesyonel bir yönetmen, ister Edinburgh Üniversitesi için İspanya İç Savaşı hakkında bir filmin yönetmenliğini yapan Anthony Aldagete ya da Leeds Üniversitesi’nden *The Munich Crisis* (Münih Krizi, 1968) adlı filmi çeken, içlerinde John Grenville ve Nicholas Pronay’in de bulunduğu ekip gibi profesyonel tarihçiler tarafından çekilmiş olsun, tarihi film tarihin yorumudur (Burke, 2003, s. 181).

Bu ifadelerden hareketle, filmlerin tarihsel gerçeklere uygunluğu veya örtüşmesi konusundan öte, nasıl bir geçmiş inşası olduğunun önem taşıdığını söylemek sanırım yanlış olmayacaktır.

Geçmiş, bir yansıma olarak değil, bir inşaa olarak ele alınırken, siyaset ve ideoloji önemli kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kolektif bir tarih algısının oluşumunda etkin olduğu kavranan sinema, başlangıcından itibaren farklı ideolojik yaklaşımların, siyasetin ve iktidarın aracı olmaktan kurtulamamıştır. Bu açıdan tarihsel filmler, diğer sinema türlerinden daha büyük bir hassasiyetle eleştirel yaklaşılan, çokça tartışılan ve günlük siyasetin bir parçasına dönüşebilen filmlerdir.

Michael Ryan ve Douglas Kellner’a göre,

Sinemada yatan politik çıkarlar son derece güçlüdür, çünkü filmler, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşüncüyü yönlendirerek toplumsal ku-

rumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır (1997, s. 38).

Bu açıdan filmler, seyircileri farklı zaman ve mekânlara götürmek, dekor, kostüm gibi sinematografik unsurlarla seyircinin ilgisini çekmek dışında, ideoloji yaymak için güçlü bir uyarıcı olarak görülmüştür. Fransız tarihçi Marc Ferro'nun (1995) belirttiği gibi film, resmi tarihin bir edimcisi haline de gelmiştir. Toplumların yönlendirilmesinde etkin olduğu kavranan sinema, daha ilk yıllarından itibaren bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. İtalya'da faşizmin yükseldiği dönemlerde Mussolini sinemaya sahip çıkmış, Nazi Almanyası'nda propaganda filmleri psikolojik savaşta etkin bir silah olarak kullanılmıştır.

Tarihçi John Tosh'a göre "tarih, siyasal bir savaş meydanıdır". Otoriteye başkaldıranlar da, bu başkaldırıcıyı boğmaya çalışanlar da, tarihin desteğini yanlarına almaya çalışırlar (Tosh, 1997, s. 11). Bu açıdan sinemanın tarihle ilişkisinde siyaset temel belirleyicilerden biri olmuştur. Tarih yorumları bağlamında ise sinemanın devlet politikalarıyla ilişkisi son derece sancılı olmuş, günlük politikalar filmlerin kaderini tayin etmiştir. Örneğin *Alexander Nevsky* (S. Eisenstein, 1938) büyüyen Nazi Almanyası tehdidi karşısında Sovyetlerin ulusal kimliğini vurgulayıcı epik bir film ihtiyacına bağlı olarak Eisenstein tarafından çekilmiştir. Film Alman şövalyelerinin batıdan hücumu geçerek Rus topraklarını istila etmeye kalkışması, buna karşılık Rus halkının kahraman subayları Alexander Nevsky önderliğinde Alman süvarilerini (Töton Şövalyeleri) püskürtmesi üzerine kurulmuştur. Film Sovyetler'de ve uluslararası platformda başarılı bulunmasına karşın, 1939'da Rusya'nın Almanya ile imzaladığı Saldırmazlık Paktı sonucunda gösterimden sessizce kaldırılmıştır.

Dobrenko, *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution* (2008) adlı kitabında, Stalin döneminde sinemanın en temel ve ileri sanatsal pratik olduğunu belirtir ve sinemayı "Devrim Müzesi" olarak tanımlar. Bu müze sadece Stalin döneminin değil, post-Sovyet dönemin de köklerinin dayandığı bir

müzedir. Yazara göre post-Sovyet kültürü, geçmişe ilişkin görüntüler sisteminden kaçamaz; çünkü tarih, imgelerle hatırlanır. Bu nedenle, Stalin döneminde çekilmiş filmlerdeki imgelere dair çağdaş bir analizin bugünden bakarak yapılması önem taşımaktadır. Dobrenko, sinemanın tarihselleştirmede diğer sanat pratiklerinin önünde yer aldığı bu döneme nasıl gelindiğine ilişkin dizgeyi hatırlatır. Yazara göre aydınlanma öncesi çağda, heykel, tarihselciliğin sanat pratiğidir; yerini zaman içinde resim sanatına devretmiştir. 19. yüzyılda tarihsel roman, 20. yüzyılda ise sinema bu bayrak yarışında yerini almıştır.

Amerika’da yapılan bir araştırmaya göre Amerikalıların yüzde sekseninin Vietnam Savaşı’ndan Amerikalıların galip çıktığı gibi bir inanca sahip olmalarının temelinde, sinemanın kitleler üzerinde etkin bir gücü olduğu olgusu ve kitlelerin bu etkin güçle nasıl da kolaylıkla yönlendirilebileceği sorunu yatmaktadır (Ortaylı, 2000). Amerikalı iletişim bilimcilerinden Kurt ve Gladys Lang, çeşitli toplumsal olaylar hakkında kitle iletişim araçlarının etkisinden kaynaklanabilecek kuşaklar arası farkı ölçebilmek için bir alan araştırması yapmışlardır. 1989 yılında yapılan bu araştırmada yazarlar, tarihe ilişkin bilginin yaşanan deneyim ile kolektif bellek arasında büyük bir farkla değiştiğini, kolektif belleğin kitle iletişim araçlarından alınan bilgiler doğrultusunda belirlendiğini ileri sürmüşlerdir (aktaran Yazıcı, 2003, s. 124). Bu önermeye göre, kitle iletişim araçları ve kanallarıyla oluşan ortak tarih bilinci, belli bir zaman diliminde yaşanmış deneyimler sonucunda oluşan tarih bilincinin önüne geçebilmektedir. Anton Kaes de (1992, s. 195) milyonlarca Avrupalı’nın Vietnam Savaşı’nı Francis Ford Coppola’nın *Kıyamet* ya da Michael Cimino’nun *Avcı* filmlerinin objektifinden deneyimlediklerini belirtir. Bu filmler daha geniş bir kitle için ulusal tarihi yorumlarlar. Böylece Kaes’e göre filmler toplumsal hafızayı üretir, organize eder ve homojenleştirirler. Bu açıdan Kaes, tarihçiler ve okullar kadar, kitle iletişim araçlarının da tarih bilincini şekillendiren en önemli, ama en az dile getirilen kurumsal araçlardan biri olduğunu belirtir. Bir film tarihi canlandırabilir; bir hatıradan, sergiden veya müzeden daha canlı biçimde geçmişi temsil eder. Fakat kimin tarihi? (1992, s. 196).

Tarihsel film gitgide, sadece tarihsel deneyimin değil, tarihsel tahayyülün de yerine geçmeye başlamıştır. Kaes, “serbest çağrışım kapasitemiz sürekli baskılanıyorsa tahayyül gücümüz nasıl yaşayabilir?” sorusunu sorar (1992, s. 196). Peter W. Jansen “The Cinema in Its Second Baroque” adlı makalesinde Bertolucci’nin *1900* (1976) ya da Capolla’nın *Kıyamet* gibi tarihsel epik filmlerini 17. yüzyılın ansiklopedik siyasal romanları ile karşılaştırır. Jansen’in “sinemanın politik romanları”nın seyircinin tarihsel tahayyülünü uyarmak ya da özgürleştirmek yerine fethetmek ya da işgal etmek üzere olduğu endişesini taşıdığını aktarır (aktaran Kaes 1992, s. 196).

Tarihsel bir film geçmişi temsil eder, ama aynı zamanda şimdiyi, gerçekleştirildiği zamanı da temsil eder. Bu bazen bir tercihtir, yani bugün üzerine tarih dolayımıyla söz söylemenin bir yöntemidir; bazense öngörülmeden, gerçekleştirildiği dönemin geçmiş üzerine görüş ve inanışlarının yansımasıdır. Walter Benjamin tarihin şimdi ile var olduğunu belirtir (aktaran Stubbs, 2013, s. 46). Hyden White da benzer biçimde tarihin “sadece geçmişi değil, şimdiyi de içeren bir sosyal değişme süreci” olduğunu ifade eder (“The Editors”, 2004, s. 66-67).

Tarih bilimiyle ilgili üç kavram, sinema ve tarih ilişkisi bağlamında da belirleyici olmaktadır: “Değişkenlik”, “yorum” ve “nesnellik” (Carr ve Fontana, 1992). Tarih durağan ve değişmez değildir. İngiliz ünlü tarihçi Edward Carr, bu değişkenliğin tarih bilimi açısından önem taşıdığını ifade eder. Carr’a göre, “*her kuşak tarihini yeniden gözden geçirmelidir. Zaman zaman yeniden gözden geçirilmeyen tarih, yavaş yavaş ölür ve toplumsal oluşumun dramatik iniş çıkışlarının yerine, geleneksel söylencelerin durgun görüntüsü geçer*” (Carr ve Fontana, 1992, s. 31). Yaşanılan dönemin politik, sosyal, kültürel, ekonomik ve bilimsel koşulları çerçevesinde geçmiş yorumları değişkenlik gösterebilir. Bu açıdan sinema, tarih yorumlarının değişiminin en canlı tanığı ve aynı zamanda üreticisidir. Sinema, geçmişi farklı perspektiflerden tekrar tekrar ele alarak aslında Carr’ın ifade ettiği gibi gözden geçirilmesinde etkin rol oynamaktadır.

Bu bağlamda sinema, ideolojik bir yeniden üretim aracı olarak resmi tarih söylemlerine eklemelenmenin yanı sıra, onun sorgulanmasına ve alternatif tarih arayışlarına da kaynaklık edebilmektedir. Visconti, Bertolucci, Angelepoulos, Wajda gibi pek çok yönetmen, tarihin farklı yüzlerini görmemizi sağlayan filmler gerçekleştirmişlerdir. Aristokrasinin çözülüşü Visconti'nin *Leopar*'ında (*Il Gattopardo*, 1963), köylülerin emek-sömürü ilişkisi içinde bilinçlenmeleri Bertolucci'nin *1900*'ünde (1977), Polonya ve Çekoslovakya'daki Stalinci uygulamaların eleştirisi Wajda'nın *Mermer Adam*'ında (*Czlowicekz Marmuru*, 1977) ve Gavras'ın *İtiraf*'ında (*L'Aveu*, 1970), Latin Amerika'da yapılan darbelerde Amerika'nın rolü ve halkların dramı Gavras'ın *Kayıp* (*Missing*, 1982), Luis Puenzo'nun *Resmi Tarih* (*La Historia Oficial*, 1985), ve Solanas'ın *Güney*'inde (*El Sur*, 1987), üçüncü dünya ülkelerinin sömürgecilikten kurtulma mücadelesi Pontocorve'nin *Cezayir Savaşı*'nda (*La Battaglia di Algeri*, 1965), Yunanistan'daki siyasal kırılmalarda insan dramı Angelopoulos'un *Leyleğin Geciken Adımı*'nda (*To Meteoro vima tou pelargou*, 1991) ele alınmıştır (Duruel Erkilic, 2005:83).

Sinemanın alternatif tarih söylemleri geliştirmesi bakımından Angelopoulos'un tarihle olan bağlarını açıklarken benimsediği yaklaşım son derece ilgi çekicidir:

Öyle bir kültürün içinde yaşıyorum ki, bu kültür mitolojiyi kendine miras edinmiş. Bu mitleri yıkmalı ve onları insani boyuta kavuşturup indirgemeliyim diyorum. Kültür mirasımla hesaplaşmam gerekiyor. Peri masallarını, kader düşüncesini kabul etmiyorum ben. Politik gerçekliğin içine mitolojiyi yerleştiriyorum. Böylelikle tarih farklı bir boyutta beliriyor. Tarihe insani bir boyut kazandırıyorum, çünkü tarihi insan yapar, mitoslar yapmaz (aktaran Selçuk 2002, s. 153).

Sinemanın, Angelopoulos'un belirttiği anlamda insana dair olan üzerinden bir tarih yazımı yapması, resmi söylemlerin dışındaki gerçeklerle izleyiciyi buluşturması açısından da önem taşımaktadır.

Genel hatlarıyla sinema tarih ilişkisinde, sinemanın tarihe neden başvurduğunu özetleyecek olursak:

1. Kahraman, çatışma gibi hazır dramatik öğeler tarihte yer aldığı için
2. Kostüm, dekor gibi görsel zenginlik sunan öğelerin sinematografik kullanımı için
3. Gişe başarısı elde etmek için a) Star olgusu bağlamında tarihsel karakterlerin ünlü oyuncular tarafından canlandırılması ilgi çekeceği için b) Önemli tarihsel olaylar ilgi göreceği için
4. Çekildiği döneme ilişkin tarih dolayımıyla sakıncalı görülmenden fikir beyan etme özgürlüğünü elde edebilmek için sinema tarihe başvurur.
5. Tarihin sinemaya hangi alanlarda başvurabileceği konusunda ise kısaca şunlar sıralanabilir:
6. Görsel verileri tarih yazımında belge olarak kullanabilmek için
7. Görsel belleğin oluşturulması için
8. Görsel materyallerle tarih öğrenimi yapabilmek için
9. Kolektif bellek oluşumuna katkıda bulunan sinema yoluyla resmi tarih anlatısını güçlendirmek için

Geçmişin görsel yorumuyla tarih yazımına yeni pencereler açmak ve alternatif tarih yazımı yapabilmek için tarih sinemaya yönelir.

Tarihçilerden Eleştirel Yaklaşım ve Sinemanın Tarih Öğrenimindeki Yeri

Sinema tarih ilişkisinin ortaya çıkarttığı en temel konulardan ve tartışılan meselelerden biri, popüler tarihsel bilginin sinematografik hafızaya dayalı olarak oluşmaya başlamasıdır. Bu durum, görüntünün ne kadar etkili bir anlatım aracı olduğunu göstermekle birlikte, tarihçiler ve akademisyenler tarafından filmlerin dayandığı nesnel gerçeklik bağlamında sıklıkla tartışılmıştır. Filmlerin tarihsel gerçeklerle ne oranda örtüştüğü temel bir mesele olarak ortaya konmuştur.

Toplumsal hassasiyetin söz konusu olduğu bir konuya eğilen filmlerin tarihi çarpıttığı, yönetmenlerin hiç var olmamış karakterleri yarattığı ya da hiç gerçekleşmemiş olayları olmuş gibi gösterdikleri gibi eleştirilerle sık sık karşılaşılır. Hatta Oliver Stone'un yönettiği *JFK*'de (1991) olduğu gibi, sonradan çekilmiş siyah/beyaz görüntülerin, tıpkı birer belge görüntüyümüşçesine gerçek belge görüntülerle iç içe kurgulandığı vurgulanmıştır. Robert Zemekis'in yönettiği *Forrest Gump*'ta (1994), Forrest'in Kennedy'nin gerçek görüntüsü ile tokalaşması gibi bazı filmlerde ileri sinema tekniklerinden yararlanılarak gerçeğin deforme edildiği düşüncesi öne sürülmüştür. Bu tür örnekler sinemasal gerçeği ve dramatik yapıyı kurmaya çalışan yönetmenlerin tarihsel gerçekleri nereye kadar esnetebileceği konusunda soru işaretleri uyandırmaktadır.

Daniel J. Walkowitz'e göre tarihi dramlarda "kavramsal yapı korunduğu sürece" detaylarda oynama yapılabilir (Toplin, 1988, s. 1224). Ama bunun sınırı nerede çizilmelidir? Hangi değişiklikler kabul edilemez? Eisenstein'in *Potemkin Zırhlısı* (*Bronyenosyets Potyamkin*, 1925) filmindeki ünlü Odessa merdivenleri sahnesinin hiç yaşanmamış olması önemli midir? Ya da Richard Attenborough'un *Gandi* (1985) filminde Hintli liderin baskın kişiliğini ya da üç savaşta İngiltere'yi desteklemiş olduğunu sergileyecek benzeri detayların yer almaması önemli midir? Doğruluk ve sorumluluk sahibi bir tarihsel filmde, gerçek olguların ve olayların eksikliği ne oranda önem taşımaktadır? Bu sorulara tarihçilerin ve akademisyenlerin farklı yaklaşımlarla verdikleri cevaplar ilerleyen bölümlerde tek tek ele alınacaktır, ancak sinema ve tarih ilişkisinin sancılı doğasına rağmen, önemli bir açılım sağlayan Burke'un sözlerini bu noktada hatırlatmakta fayda var. Burke'a göre, "Hyden White'ın 'historiophoty' adı altında 'tarihin ve bizim onun hakkındaki düşüncelerimizin görsel imgeler ve sinema söylemi içinde temsili' olarak tanımladığı olgu, 'tarih yazımı'nın tamamlayıcı bir unsurdur" (2001, s. 181).

Bu tartışmalı alanın dışında bir taraftan da hareketli görüntüden yararlanmak, tarih öğretiminin bir yöntemi olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Örneğin, Dominique Chansel'in Avrupa Konseyi'nin "20. yüzyılda Avrupa Tarihini Öğrenmek ve Öğretmek" (2003) adlı

projesi çerçevesinde hazırladığı sinema ve tarih eğitimi araştırması son derece ilgi çekicidir. Chansel'in çalışması, öğretmenlerin ve onlar aracılığı ile öğrencilerin, Avrupa toplumuna ilişkin 20. yüzyıl tarih dökümünün özgül bir türü olan hareketli görüntüler konusunda daha duyarlı olmalarını sağlamayı amaçlamaktadır. Chansel'e göre sinema, içinde geliştiği toplumu ilgilendiren ve dönemin başlıca siyasal, ekonomik ve ideolojik kuvvetlerinin şekil vermiş olduğu meselelerin anlık bir portresi niteliğindedir. Projede amaçlanan, kurgulanmış arşiv, özgün belgesel ve kurmaca yapıt biçimindeki filmlerin geleneksel bir dersin kısmi bir görsel sunumunun ya da yetersiz bir ikâmesinin ötesinde algılanmasını sağlamaktır. Chansel, sinema ile aktif bir parçası olduğu toplum arasında çok yönlü ve karmaşık bir ilişki olduğunu savunur ve öğrencilerin bu ilişkiyi analiz ederek birçok şey öğrenebileceklerini vurgular (2003, s. 3).

Tür Olarak Tarihsel Filmin İncelenmesi

“Tarihsel film” başlığı altında toplanabilecek özelliklerde bir film türünden söz etmek oldukça problemlidir. Tarihsel film alabil-diğine kapsamlı ve geniş bir alanı işaret eder. Kostümlü dramadan propaganda filmlerine, politik sinemadan savaş filmlerine uzanan geniş bir yelpazeyi kapsar. Tarihi konulu filmlerin geçmişi referans almaları dışında ortak bir noktaları yoktur (Hayward,1996). Tarihi konular çok çeşitli “tür”lerde ele alınabilir: Kara film, komedi, western, savaş filmi, epik filmler, kostümlü dramalar, dönem filmi, biyografik filmler vs.

Pek çok akademisyen sinemada türsel ayrımların, çok keskin sınırlarla belirlenmediği konusunda birleşir. J. Stubbs da tarihsel filmin bir tür olarak ele alınmasında oluşan çeşitli sorunlara değinir. Stubbs (2013, s. 34), tarihsel bir filmin türsel başarısının, estetik kriterlerden ziyade tarihsel doğruluk (accuracy) bağlamında değerlendirildiğini belirtir. Pek çok açıdan tarihsel sinemanın ve tür kavramının birbirlerine çok da uymadıklarından söz eder. “Tarihsel film” teriminin eleştirel ve mesleki bağlamda kullanılmasına karşın, anlatı ve ikonografik özelliklerin geniş bir sıralaması bağlamında pek

çok yazar, metinsel bağdaşma bulamaz. Ancak Stubbs, çağdaş tür (genre) çalışmalarına yaklaşımlarda, filmlerin metinsel özelliklerine bakılmasının ötesine geçildiğini vurgular ve tarihsel filmlerin, en iyi biçimde geçmişle bir ilişki kurarak geçmişi inşa eden filmler toplama üzerinden ele alınmasıyla tanımlanabileceğini belirtir (Stubbs, 2013, s. 34-35).

Tarihsel filmin ne olduğunun tanımlanması bağlamında, Robert Brent Toplin, Robert Burgoyne, Leger Gridon ve Sue Harper, tarihsel film ve türü arasında bağlantı kuran azımsanmayacak sayıda çalışma yapmışlardır (Stubbs, 2013:14).

The Hollywood Historical Film adlı kitabında Burgoyne, tarihsel filmlerin beş alt kategorisi olduğunu ifade ederek bunları şöyle sıralar: Savaş Filmi, Epik Film, Biyografik Film, Meta-tarihsel Film ve Güncel Tarihsel Film. Burada Meta-tarihsel film ile ifade edilen, tarihin konvansiyonel sunumuna, saklı veya açık eleştiri yapılmasıdır. Güncel tarihsel filmler ise büyük anlatılar yerine spesifik bir olaya veya döneme odaklanmaktadır (Robert Bugoyne'dan aktaran Stubbs 2013, s. 16).

Farklı film türlerinin farklı dönemlerde öne çıktığı da söylenebilir. George F. Custen, gerçek bir kişinin hayatının ya da hayatının bir bölümünün ele alındığı biyografik film türünde, 1927 ile 1960 yılları arasında sekiz büyük Hollywood Stüdyosu tarafından yaklaşık 300 film üretildiğini ortaya çıkarmıştır (aktaran Stubbs, 2013, s. 69). Sosyal değişmeyi, kişiselleştirilmiş bir tarih anlatısı etrafında kuran bu filmlerin yapımı günümüzde de devam etmektedir. Örneğin 2013 yılında hem Prenses Diana'nın ölmeden önceki son iki yılına odaklanan Naomi Watts'ın oynadığı *Diana* (Oliver Hirschbiegel, 2013) hem de Monaco Presesi Grace'in hayatını ele alan Nicole Kidman'ın oynadığı *Grace of Monaco* (Oliver Dahan, 2013) bu yıl gösterime giren ve star olgusu üzerinde yükselen filmler olarak dikkat çekmektedir.⁴

⁴ *Grace of Monaco*'nun yönetmeni Olivier Dahan, filmin gerçeklere uygun olmadığı yönün de presenin ailesinden gelen suçlamalara, "Ben bir gazeteci ya da tarihçi değilim. Ben bir sanatçıyım ve biyografik film yapmak zorunda değilim. Ben ailesi, kocası ve kariyeri arasında denge kurmak isteyen

Sue Harper ise tarihsel film ile kostüme drama arasındaki farklılıkları ortaya koyarak türsel özellikleri açıklamaya çalışmıştır. Sue Harper’a göre tarihsel film ile kostüme drama sosyal hatırlamayı kuvvetlendirmeye çalışmakla birlikte, her ikisi de birbirlerinden farklıdır. Tarihsel film gerçek kişi ve olaylarla ilgilenir: Henry VII, Waterloo Savaşı, Lady Hamilton gibi. Kostüme drama ise geçmişin mitik ve sembolik yönlerini kullanarak eğitmekten (bilgi vermekten) öte haz vermeye yöneliktir (aktaran Stubbs, 2013, s. 17).

Philip Drake “Mortgaged to music: New Retro movies in 1990s Hollywood Cinema” başlıklı yazısında, geçmişini ele alan son dönem Hollywood filmlerini “tarihsel filmler”, “dönem filmleri” ve “retro filmler” olarak ayırır. Tarihsel filmin önemli tarihsel karakterleri ya da olayı ele aldığını belirterek *Nixon* (Oliver Stone, 1995), *Titanic* ve *Er Ryan’ı Kurtarmak* filmlerini örnek verir (Drake, 2003, s. 187). Drake dönem filmlerini ise herhangi bir kişi veya olaya referans vermeyen, konusu sadece geçmişte yer alan filmler olarak tanımlar. *Masumiyet Çağı* (*Age of Innocence*, Martin Scorsese, 1993) ya da *Gladyatör* filmlerini örnek olarak gösterir. Retro filmler ise geçmiş duygusunun belli kodlarını harekete geçiren, seçtiği dönemi bugün içinde yeniden hatırlayan filmlerdir. Örneğin 60’lar ya da 70’lere ait kodlar metonimik fonsiyona sahip olur ve tüm bir on yılı kapsarlar. Drake’a göre retro filmler, tarihsel doğrulukla daha az ilişkilidir ve geçmişin inşası söz konusu değildir. Retro filmleri, filmsel bir metin olarak kategorileştirmedini, film performansı ile seyirci ilişkisi bağlamında ele aldığını belirten Drake, bu kategorilerin birbirlerini dışlamadığını da belirtir. Jameson’ın nostalji veya retro kavramlarının günümüzdeki tarihsel periyodun tanımlanmasında problem oluşturduğu düşüncesine ve Jameson’ın nostalji filmlerine negatif bakışına karşı, Silverman’ın retro giyimin geçmişi politik bir formda yakaladığı argümanını dile getirir. Drake, retro filmlere örnek olarak 1990’larda Hollywood sinemasından *Sevginin Bağladıkları* (*Sleepless in Seattle*, Nora Ephron, 1993) ve *Jackie Brown* (Quentin Tarantino, 1997) filmlerini ele alır. Her iki filmin

modern bir kadının portresini çizdim” cevabını vermiştir (“Monaco’da Bir Amerikalı”, 2013, s. 34).

konusu bugünde geçmekle birlikte *Jackie Brown*'un 1970'lerin estetiğine sahip olduğunu, *Sevginin Bağladıkları* 'nın ise 1930'ların ve 1950'lerin klasik Hollywood romantik komedilerini hatırlattığını belirtir (2003, s. 191).

Tarihsel filmlerin türsel özelliklerini ve paradigmalarını ortaya koyma bağlamında yapılan çalışmalardan biri de Leger Gridon'a aittir. Yazara göre tarihsel konulu filmler aşk ve büyük bir gösteri etrafında kurulmuştur. Bunlardan bazıları kişisel deneyime, bazılarıysa toplumsal hayata vurgu yapar. Her bir film, bireysel olanla toplumsal olan arasında bir müzakere yürütür ve kişisel olanla daha kişisel olan güçler arasındaki dengeyi ifade eder (aktaran Stubbs, 2013, s. 15).

Pierre Sorlin'in ifade ettiği gibi, kurmaca olmayan tarihsel bir film yoktur. Geçmiş nasıl filme alınabilir ki? Bir film dokümantasyonu (belgelemesi) ne kadar ciddi olursa olsun, en fazla referans verilmiş olan tarihsel savı, kurmaca haline getirmez- belki de getirmekle yetinmez (2000, s. 38). Alun Munslow'un özetlediği gibi "yazılı tarih gibi tarihsel film de kurmacadır, tür bazlıdır, biri tarafından yazılmıştır, seçilmiş gerçeklerdir, ideolojik olarak yönlendirilmiştir, yoğunlaştırılmıştır, kurgulanmıştır, hedeflenmiştir ve teorileştirilmiş bir temsildir" (aktaran Stubbs, 2013 s. 17). Aynı biçimde hiçbir tarihsel film tümüyle gerçek tarihsel olaylara dayalı olamaz, hiçbir kostüme drama da tümünden kurmaca olamaz.

Robert Burgoyne, Bernardo Bertolucci'nin her filmin, -kurmaca filmler de dâhil olmak üzere- bir dokümanter olduğu sözünü hatırlatır (2003, s. 220). Her film çekildiği döneme dair bir arşiv belgesidir. Aydınlatma tarzı, set tasarımı, kamera çalışması, makyaj, davranışlar, jestler ve oyuncuların performans teknikleriyle kendini ifade eder.

Thomas Elsaesser, medyanın bir kaynak ve kanıt olarak ele alındığı düşünüldüğünde gelecek kuşakların 20. yüzyılın tarihine bakışta gerçekleri kurmacadan asla ayırt edemeyeceklerini belirtir. Burgoyne Elsaesser'e katılarak sorar: "*Peki bu farkın gelecek kuşaklar açısından bir önemi var mıdır?*" Burgoyne'nin ortaya attığı

bu soru sinema ve tarih ilişkisinin geleceğine dair temel problemlerden birini işaret etmektedir (aktaran Burgoyne, 2003, s. 222)..

Sinema-tarih ilişkisine dair bu genel değerlendirmenin ardından, sinemanın geçmişle nasıl ilişki kurduğu, geçmişi nasıl görselleştirdiği, daha doğru bir ifadeyle geçmişi nasıl inşa ettiği hakkında Marc Ferro, Robert Rosenstone ve Robert Brent Toplin'in görüşlerini irdelemekte fayda var. Ancak öncelikle sinema ve tarih ilişkisinin ne zaman tartışılmaya başlandığını, tarihçilerin sinemaya yaklaşımlarının nasıl geliştiğini özetlemeye çalışacağım.

Tarihçiler Sinemayı Tartışıyor

Sinema ve tarih ilişkisi konusundaki tartışmalar hem tarihçiler hem de sinema kuramcıları ve akademisyenleri tarafından yapılmıştır. Bu tartışmalarda; tarihsel film türünü tanımlamaya çalışma, türsel özelliklerini ortaya koyma, sinemanın tarihi görselleştirme biçimi, sinemanın ürünlerinin tarihsel bir metin olarak değerlendirilmesi ve buna ilişkin sorunlarla, sinemanın tarih eğitiminde bir araç olarak kullanılması gibi konular ele alınmıştır. Burada ağırlıklı olarak tarihçilerin sinemayı görsel belge niteliği ile ele almaları ve sinema ürünlerini ortaya koydukları tarihsel bakış açısı bağlamında değerlendirmeye çalışmaları dikkat çekicidir. Her ne kadar tarihsel filmler sinemanın ilk yıllarından itibaren üretmişse de, bu iki farklı alanın ilişkisi ve etkileşimine dair akademik çalışmaların, ancak 1960'ların sonlarına doğru ortaya çıktığı görülmektedir. Rosenstone da sinema ve tarih ilişkisinin akademik çevrelerde ilgi uyandırmaya başlamasının tarihi olarak 1960'ların sonuna işaret etmektedir. Ancak bu tarihlerden önce sinemayı tarihsel bir belge olarak gören, sıra dışı çalışmalar da vardır. Daha 1916'da İngiltere'de *The Camera as Historian* (Tarihçi Olarak Kamera)⁵ adlı bir kitap yayınlanmıştır (Burke, 2001, s. 179).⁶ Rosenstone, tarihçilerin sinemayı dikkate almaya başlamasının nedeninin sadece filmlerin kalitesiyle

⁵ H.D. Gower, H.D; Jast, L. Stanley & Topley, W.W. (1916), *The Camera as Historian* (London: Sampson Low, Marston and Co.).

⁶ *History Goes to Movies* adlı kitabında Hughes-Warrington, filmlerin tarihsel temsilinin analizinin en az sinema alanının kendisi kadar eski olduğunu belirtir (2007, s. 4).

ilişkili olmadığını belirtir ve 1960’lardan itibaren yüksek kültür ile popüler kültür arasında yükselen duvarın yıkılışından sonra sinemanın değerlendirilmeye başladığını ileri sürer. Bu tarihten itibaren geleneksel tarih ve Avrupa merkezli büyük anlatılar, farklı disiplinlerden akademisyenler —feministler, etnik azınlıklar, post-kolonyal kuramcılar, antropologlar, anlatı bilimciler, tarih felsefecileri, yapı-bozumcular ve post-modernistler— tarafından sorgulanmaya başlamıştır. Bu iklimde popüler kültür, akademisyenlerce daha ciddi bir araştırma konusu olarak ele alınmış ve dolayısıyla sinema ile tarihsel bilgi arasındaki ilişki de daha yakından incelenmeye başlamıştır (Rosenstone, 2006, s. 20- 21).

1960’ların sonlarından itibaren pek çok tarihçi, akademik konferanslarda sinemayı tartışmaya başlamış, ortaya çıkan makaleler, kitaplar bu tartışmaları izlemiştir. Bu alanda yapılan ilk konferans University College’ın ev sahipliğinde Londra’da Nisan 1968’de yapılan “Film and Historian” konferansıdır. Bunu, *London Imperial Museum* başta olmak üzere, *Bielefeld’s Center for Interdisciplinary Research* gibi çeşitli kurum ve üniversitelerde 1970’lerin ortalarında yapılan toplantılar izlemiştir. Fransa, Almanya, Danimarka, Hollanda, Belçika, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri’nden akademisyenlerin katıldığı bu toplantılarda ağırlıklı olarak kurmaca filminden öte, yapım, alımlama, belgeselin / belgelemenin değeri konularına odaklanılmıştır.⁷ 1971 yılından itibaren Amerika Birleşik Devletleri’nde de *Film and History* adlı özel dergi yayımlanmaya başlamıştır. Yine bu konferansların sonucunda, 1981’den itibaren *International Journal of Film, Radio and Television*’ı yayınlayan *International Association for Audiovisual Media and History* ortaya çıkmıştır (Rosenstone, 2006, s. 21). Toplantıların bir çeşit ürünü olan kitaplarda (*The Historian and Film* (1976), *History and Audio-Visual Media*) ise tartışmalar genel olarak iki temel konu etrafında toplanmıştır: 1. Tarihsel araştırmalarda aktüalite filmlerinden (belgesellerden) nasıl yararlanılabilir? 2. Bu belgeseller sınıfta

⁷ Düzenlenen bu konferanslardan biri üzerine yazılmış izlenimler raporu *Screen* dergisinde yayınlanmıştır. (Reports from the Edinburgh Festival Film: ‘History / Production / Memory’, Mark Nash and Steve Neale).

bir eğitim aracı olarak nasıl kullanılabilir? *Feature Films as History* (1981) ise kurmaca filmlere odaklanan ilk kitap çalışması örneklerinden biridir.⁸

Fransa'da Marc Ferro 1970'lerde filmi tarihsel bir söylem olarak ele alan çalışmalar yapmıştır. 1977 tarihli *Cinema et histoire* (Sinema ve Tarih) adlı kitabında Ferro, sadece tarihsel filmleri değil, tüm filmleri tarihin bir edimcisi olarak ve toplumların karşı tarih analizinin yapılabileceği bir kültürel yapı olarak gördüğünü ifade etmiştir (Ferro, 1995). Ferro'nun sinemayla tarih yazımının söz konusu olup olamayacağı sorusuna yanıtı, ancak az sayıda yönetmenin (Andrei Tarkovski'nin Rusya, Ousmane Sembene'nin Senegal, Hans Jurgen Syberberg'in Almanya, Luchino Visconti'nin İtalya üzerine) yazılı tarihin kalıpları dışında güçlü tarihsel bakışları olduğu şeklindedir. Bu bağlamda Ferro, bu yönetmenlerin bağımsız tarih yorumları yapabildiklerinin ve özgün bir anlayışla geçmişin olaylarını bugünle bağdaştırabildiklerinin altını çizer (Ferro'dan aktaran Rosenstone, 2006, s. 22).

Aynı tarihlerde Fransa'da Pierre Sorlin sinema ve tarih ilişkisini sorgulamaktadır. *The Film in History* (1980) de Ferro kadar keskin olmayan daha temkinli bir yaklaşımla tüm tarihsel filmlerin birer kurmaca olduğu tezini ortaya koyar. Rosenstone'a göre Sorlin'in bu tarihten önce hiç ifade edilmemiş bir diğer iddiası ise filmlerin tıpkı yazılı tarih gibi geçmiş üzerine yorumlarının bugünden bakarak değil, çekildikleri dönemin tarihsel anlayışından bakarak değerlendirilmesinin doğru olacağıdır. Bu açıdan Sorlin, Griffith'in *Bir Uhusun Doğuşu* filminin iç savaşın ve kuruluşun garip kişisel ya da tamamen tecimsel bir yorumu olmadığını hatırlatmamızı önerir. Film bu açıdan dönemindeki akademik tarihsel bakışın bir yansımasıdır.

Rosenstone Amerika'da bu konuya olan temel ilginin ise 1988 Kasım ayında yapılan bir forumla belirginlik kazandığını ifade eder. Bu forum Rosenstone'un deyimiyle "en geleneksel ve tutucu" dergilerden biri olan *The American Historical Review* tarafından

⁸ Short, Kenneth, R. M. (1981). *Feature Films as History*. Kenneth R. M. Short (Ed.). Croom Helm Knoxville: University of Tennessee Press.

düzenlenmiş ve bir sayı tamamen sinemaya ayrılmıştır. Bu dergide Rosenstone'un sinemayı geçmişin farklı bir biçimde yeniden düşünülmesine olanak tanıyan bir alan olarak ele aldığı yazısının dışında, dikkatleri en çok çeken Hyden White'ın makalesinde ortaya koyduğu “historiophoty” terimidir. White bu terimle, sinemasal söylemde ve imgelerde tarihin temsilini, onun hakkında düşündüklerimizi kasdetmektedir (White'tan aktaran Rosenstone, 2006, s. 23). Aynı tarihlerde Amerika Birleşik Devletleri'nde O'Connor'ın editörlüğünde gerçekleştirilen *Image as Artefact: The Historical Analysis of Film and Television* (1990) adlı çalışma araştırmacılara, eğitimcilere ve öğrencilere yönelik bir kitap çalışması olarak filmleri, tarihin bir temsili ve tarihin sosyal ve kültürel kanıtı olarak tanıtmıştır (Hughes-Warrington, 2007, s. 4).

Kısacası 1980'ler ve 1990'larda çeşitli monografılar, *Screening the Past* gibi özel dergiler, *The Journal of American History*, *American Historical Review*, *History Today* gibi dergiler ve konferanslarda ayrılan özel bölümler ile bu alana ilişkin bilgi üretimi /paylaşımı çeşitlenerek artmıştır. Yazılmış pek çok monograf bu alandaki çalışmaları derinleştirmiştir. Örneğin Jon Solomon, antik dünyanın temsilinin izini sürmüş; Natalie Zemon Davis, Brian Taves, Guy Barefoot and George Custen köleliğin temsilinin, tarihsel macera filmlerinin ve Londra'da “gaslight” dönemi ile biyografik filmlerin (biopics) sırasıyla analizini yapmıştır. Sinemada tarihin temsiline, tarihin inşasına ve toplumsal tarih ile sinema ilişkisine dair pek çok akademik çalışma, 1990'larda ve 2000'lerde çeşitlenerek artmaya devam etmiştir⁹.

⁹ Pierre Sorlin'in *The Film in History: Restaging the Past* (1980); Marc Ferro'nun *Cinema and History* (1988); Anthony Aldgate'in *Cinema and History: British Newsreels and the Spanish Civil War* (1979); Jeffrey Richards'in *The Age of the Dream Palace: Cinema and Society in Britain, 1930-1939* (1989); Robert Burgoyne'in *Bertolucci 1900: A Narrative and Historical Analysis* (1991); Michael Paul Rogin'in *Ronald Reagan: The Movie and the Other Episodes in Political Demeanor* (1987); George Custen'in *Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History* (1992); Robert Rosenstone'un editörlüğünü yaptığı *Revisoning History: Film and the Construction of a New Past* (1995) ile Peter Baxter'in *Just Watch! Sternberg, Paramount, and America* (1993) adlı çalışmalar ve daha eklenebilecek

Karşı Tarih Okuması: Marc Ferro

Annales Okulu geleneğinden gelen Fransız tarihçi Marc Ferro'nun¹⁰ sinema ve tarih ilişkisine dair en temel eserlerden biri olan *Cinema et histoire* 1977 yılında basılmış, 1988'de İngilizceye, 1995 yılında ise Türkçeye çevrilmiştir.¹¹ Ferro bu kitabında filmlerin tarihsel ve toplumsal okumasını 1967 yılında başlattığından söz eder ve sinema ve tarih ilişkisine iki ana eksenle yaklaşır: Filmlerin tarihsel okunuşu ve tarihin sinematografik okunuşu (1995, s. 21).

Ferro kitabının girişinde 1960'ların başında, filmleri birer belge olarak incelemek ve böylece toplumun bir tür karşı-çözümlemesine yönelmek düşüncesini öne sürdüğü zaman, üniversite çevrelerinin ayağa kalktığından söz eder. Ancak hemen ardından, bu durumun 1960'lar boyunca nasıl bir değişim geçirdiğini anlatır. 1950'lerde görüntünün yüksek aristokrasisinin resim, müzeler ve koleksiyonlar olduğunu, ancak bunların eğitilmişlerin ve iktidarın evreninin kapılarından içeriye girebildiklerini belirterek sinemaya o dönemki bakışı özetler (1995, s. 9). Bu bakıştaki net kırılmanın Yeni Dalga ile başladığını ve bu grubun "*kalem ve kamera marifetiyle, kendilerini bütün ötekilerin eşiti haline getirerek tarih üzerine bir söylem tutturacak bu yeni sanatı dayatmayı başardıklarını*" belirtir (s. 10). Cannes ve Venedik festivalleri ile *Cahiers du Cinéma* gibi yayınların bu değişime katkıda bulunduklarını ifade eder. Ferro en

birçok çalışma sinemada tarihin nasıl ele alındığını tartışmış ve analizini yapmıştır (Landy, 1996, s. 14). Bunlara Marcia Landy'nin *Cinematic Uses of the Past* kitabının yanında *Hollywood as Mirror*, (Ed., Robert Brent Toplin, 1993), *History on Film, Film on History* (Robert Rosestone, 2006), *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film* (Anton Kaes, 1989), *Oliver Stone's USA* (Robert Brent Toplin, 2000), *The Use and Abuse of the American Past* (Robert Brent Toplin, 1996) da eklenebilir.

¹⁰ Sovyetler Birliği arşivlerinde çalışma olanağı bulan ilk Batılı tarihçi olarak bilinen Ferro, *Le Grande Guerre (Birinci Dünya Savaşı) L'Historie parallèle (Koşut Tarih)* ve *Lénine par Lénine (Lenin Lenin'i Anlatıyor)* gibi televizyon için çekilen birçok filmin gerçekleştirilmesine katkıda bulunmuştur. *Analyse de film, analyse de société (Film Çözümlemesi, Toplum Çözümlemesi)* (1976) sinema üzerine yazdığı bir diğer kitabıdır.

¹¹ Ferro, M. (1988). *Cinema and History*, (N. Greene, Çev.). Detroit: Wayne University Press; Ferro, M. (1995). *Sinema ve Tarih* (T. Ilgaz & H. Tufan Çev.). İstanbul: Kesit.

yeni olgu olarak videoya dikkati çekerek, videonun belgesel amaçlı bir aygıt haline gelmesinden, yani zamanımızın tarihini yazmak için görüntünün kullanılmasından söz eder. Filmin böylece “çoğu zaman kurumlarımızın korunmuş belleğinden başka bir şey olmayan o yazılı arşivlerden bir ölçüde kurtulmuş olarak, gayri-resmi bir karşı-tarihin oluşturulmasına hizmet etmekte” olduğunu belirtir. Ferro “Böylece film, Resmi Tarih’in karşısında etkin bir denge rolü oynayarak, bir bilinçlenme faaliyetine yardımcı olduğu ölçüde Tarih’in bir edimcisi haline gelmektedir” yorumunu yapar (s. 11).

Ferro, “kurmaca bir anlatıya, sansür ve üretim süreçlerinden geçmiş bir görüntüye, rüya fabrikasının ürünü bir filme tarihçi nasıl güvenebilir? Sinema hangi gerçeğin görüntüsüdür?” sorusunu sorar (s. 31). Sinema ürünleri resmi tarihin bir edimcisi midir, yoksa alternatif tarihin anlatıcısı mı? Ferro görüntünün de tıpkı bir metin gibi yorum ve karşıt yorumlarıyla tarihçi tarafından okunabileceğini belirtir. Filmlerin toplumsal ve tarihsel okumasıyla toplumların geçmişinde görünür olmayan bölgelere ulaşma imkânı olduğunu düşünür (s. 22-34).

Marc Ferro’ya göre “tarihsel bir ifadenin kuramsal güvenilirliğini desteklemek için görüntüden yola çıkmak” gerekir. Çünkü görüntüler art arda kurgulanışıyla, kameranın seçimiyle, eklenen metin ve müzikler ile bir yoruma sahip olsalar da, araştıran, irdeleyen, çözümleyen bir gözü, gerçeğin izini bulmaya bir adım daha yaklaştırırlar (s. 102). Ferro görüntünün tarih yazımındaki etkisi bağlamında görüşlerini daha da keskin bir biçimde şöyle dile getirir:

[...] Film, gerçeğin görüntüsü olsun ya da olmasın, ister belge ya da kurmaca, isterse gerçek ya da tümünden düşsel entrika olsun, Tarih’tir; postulatımız da şu: ceryan etmemiş olan şey (ve neden olmasın, aynı şekilde ceryan etmiş olan şey de) insanın inançları, niyetleri, imgeseli, en az Tarih kadar Tarih’tir (1995, s. 32).

Ferro, bu görüşünü destekleyecek son derece çarpıcı bir örnek verir. *Potemkin Zırhlısı*’ndaki ayaklanma, Eisenstein’in hayal gücünün ürünü olmasına karşın, 1905 ayaklanmasına ilişkin belleklerde egemen olan görüntüler bu filmdekilerdir. Ferro gerçekte kentteki

devrimcilerle denizcilerin eş güdümlü bir eylem gerçekleştirmemiş olduklarını belirtir ve şöyle devam eder:

Nasıl oluyor da bu film, bir devrim durumunu uzmanca ya da eleştirel bir biçimde yazılmış herhangi bir tarihsel yapıttan çok daha iyi, hayranlık verici bir biçimde yansıtabiliyor? Böylece sanatçı, hayali olgulardan hareketle gerçeği yeniden aktarıyor, tarihi anlaşılır kılıyor; bu da tarihsel, bilimsel irdeleme yöntemi olarak, kurmaca sorununu, imgesel sorununu ortaya çıkarıyor” (1995, s. 181).

Ferro’nun “*tarihin sinemasal bir yazımı var mıdır?*” sorusuna ilk yanıtı, tarihsel yapımların tarih biliminin bakışının dışında bir yorum yapmadığı görüşüne dayanarak “*hayır*”dır. Tarihsel filmlerin, egemen tarihsel söylemlerini ya da karşı söylemleri (genellikle Marksist) herhangi bir bakış eklemeden “*yeniden ürettiğini*” düşünür (aktaran Rosenstone, 2004, s. 33). Fakat daha sonra bazı karşıt bakışa sahip sinemacıların tarih üzerine azımsanmayacak üretimleri olduğunu belirtir. Bu yapımların tarihin yeniden inşası ya da tarihin sulandırılması değil, gerçekten geçmiş fenomenini ve onun bugünle ilişkisini anlamamızı sağlayacak önemli katkılar olduğunu vurgular (aktaran Rosenstone, 2004, s. 33). “*Visconti, Godard, Renoir, Kazan, Clair, Tarkovski, Ousmane ve Chaplin’in Tarih’in anlamı üzerine söyleyecek sözleri olduğunu ve kendi toplumları üzerindeki söylemlerin tekeline sahip mercilerden özerk kılmak peşinde*” olduklarını belirtir (Ferro, 1995, s. 13). Örneğin Visconti’nin “*Lanetliler*’de, Nazizmin Alman büyük burjuvazisine nasıl sızmış olduğunu anlamak isteyenlerin önünde muhteşem bir yol açtığını” ifade eder (s. 189).

Ferro “*kurmaca tarih*”i, genel tarih ve deneysel tarih kavramlarından ayırır ve karşılaştırır. Deneysel Tarih’te, bilgilerin seçimi, seçimin ilkeleri ve kaynakları açıklanır. Sinematografik kurmacada ise yapımın gerçekleştiği zamanda anlamlı bulunan bilgiler seçilir. Bir diğer deyişle seçimde belirleyici olan, geçmiş değil, bugündür. Genel Tarih’te düzenleme ilkesi kronolojiktir; tarih verme bilimsellikle özdeşleştirilen gerçeğe uygunluğun ölçütlerinden birini oluşturur. Deneysel Tarih’te düzenleme ilkesi mantıktır; metnin kalitesi

tanıtlamanın kesinliğine bağlıdır. Kurmaca Tarih'te ise ilke, estetik ve dramatik düzenlemede yer alır. Bu durumda Tarih, yazı olduğu kadar da güzellik ve dramatik gerilimdir (1995, s. 183). Yapıtların işlevi bağlamında ise Genel Tarih'in işlevi, yöneten kurumları meşru kılmaktır. Deneysel Tarih'in işlevi, bilimi egemen kılarak entelektüel iktidara yaklaşımdır. Sinemacı ise zevk ilkesini tatmin eder. Ancak kimi sinemacıların çözümsel dehası, durumları, konuları, sahneye koydukları hedefe bağlı olarak seçebilmelerindedir. “*Bu deneysel Tarih'in sanatsal biçimidir*” (s. 185).

Ferro, sinemanın çözümleme ve karşı-çözümleme işlevini ancak iki koşulda yerine getirebileceğini belirtir. Birincisi “sinemacıların kendi kendilerini ideolojik güçler ve mevcut kurumlardan özerk kılmalarıdır. İkincisi ise “sinemanın kendine özgü yöntemlerini” kullanmaktan ödün vermemesi, filme çekilmiş tiyatroya dönüşmemesidir (1995, s. 190).

Ferro, filmlerin tarihle olan ilişkileri konusunda genel bir sınıflandırma için önerilerde bulunur. Bu sınıflandırmayı toplum üzerine söylemlerin dört odaktan kaynaklandığını belirterek yapar. Bunlar: 1. Devletin, dinin, bir partinin ya da bir örgütün bakış açısını ifade eden egemen kurum ve ideolojiler; 2. Güçleri ve araçları bir karşı-tarih ya da karşı-çözümleme üretmeye yeten muhalifler; 3. Sözlü gelenek ve tanınmış sanat yapıtları aracılığıyla varlığını koruyan toplumsal bellek; 3. Bilimsel olsun ya da olmasın, kendi çözümlemelerini yapan bağımsız yorumlardır. Bir diğer sınıflandırma önerisi ise yapıtların toplumsal ve tarihsel sorunları ele alışlarındaki yaklaşım kiplerine dayanır. Buna göre: 1. İktidar ve iktidar odaklarının açısından, yani tepeden bakış; 2. İşçi, köylü gibi halkın gözünden, kitlelerden yola çıkan bakış; 3. Fenomenleri içerden açıklayan bakış (yönetmenin yöntemini iç ses (kafa sesi) ile açıkladığı ya da kamerayla konuştuğu yöntem —Vertov'un *Kameralı Adam*'ı [*Man With a Movie Camera*, 1929] gibi); 4. Sorunlara dışarıdan modeller kuran yaklaşım (biçimsel bir çalışmayla toplumsal veya siyasal nesneyi/konuyu yeniden kuran yaklaşım) (1995, s. 191-193).

Bu iki sınıflandırma önerisini birleştiren Ferro'ya göre, ör-

neğin tarihsel Polonya filmleri, karşı-tarih üreten, karşı-kurumların yaptığı (birinci sınıflandırmaya göre), dışardan modeller kurarak (ikinci sınıflandırmaya göre) gerçekleştirilen yapımlardır. *Alexander Nevsky*, iktidar tarafından yaptırılmış üstten bakış kipiyle gerçekleştirilmiş bir yapımdır. *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948) ise bağımsız, özerk bir çözümlemeyle konuyu aşağıdan bakış kipiyle ele alan bir yapımdır (1995, s. 192).

Ferro'nun sinema ve tarih ilişkisine bakışında asıl olan, toplumlara ilişkin bağımsız ya da yenilikçi bir bakış öneren filmleri birer belge olarak incelemek, toplumun bir tür karşı-okumasını yapmaktır. Ferro'ya göre film, "çoğu zaman kurumlarımızın korunmuş belleğinden başka bir şey olmayan o yazılı arşivlerden bir ölçüde kurtulmuş olarak, gayri remi bir karşı-tarihin oluşturulmasına hizmet etmektedir" (1995, s. 11).

Sinemada Tarihin (Yeniden) İnşası: Robert Rosenstone

Sinemanın ilk yıllarından itibaren, tarihsel film üretilmesine ve bu filmlerde ortaya konan tarihsel bakışın kültürümüzü derinden etkilemesine karşın, filmlerin geçmişi inşa ettiği uzun zaman dikkate alınmamıştır. Rosenstone bu görüşü savunan ilk akademisyenlerden biridir. Rosenstone'un belirttiği gibi film eleştirilerinde, makale ve kitaplarda, tarihsel konulara ilişkin filmler iki ana kategoride ele alınmıştır. 1. Filmler gerçekleştirildikleri döneme ilişkin politik ve sosyal bakışı yansıtmaktadırlar. 2. Filmler basılı malzemeyi peliküle aktarmaktadırlar. Filmlerin yazılı tarihe ne oranda sadık kaldıklarının bir ölçüt olarak ortaya konmadığı, filmlerin bizatihi kendilerinin bir geçmiş inşa ettikleri ve kendi anlatım kodlarıyla, kurallarıyla bir geçmiş temsili oluşturdukları konusu, Rosenstone'un (1995, s. 3) temel araştırma odaklarından biri olmuştur. Bu bağlamda *Revisioning History Film and the Construction of a New Past* (1995) adlı derleme kitap dâhil olmak üzere Rosenstone pek çok çalışmasında aynı argümanı ortaya koyarak, tarihsel yapımlara bakışı çeşitlendirmiş ve derinleştirmiştir. Rosenstone'un belirttiği gibi yazılı tarih, nasıl

katı ve sorunsuz bir konu değil, fakat bir düşünce modu ise tarihsel film de aynı şekilde öyledir. Bu nedenle Rosenstone’a göre yazılı tarih ile perdede gördüğümüz tarihi karşılaştırmaktan vazgeçmeli ve onun yerine daha genel bir bakışla her ikisinin de konumlandığı ve referans verdiği geçmiş ve şimdinin gerçekliğine (realm) odaklanmalıyız. “Film, yazılı tarih kadar olayları iyi aktarabiliyor mu, ya da onun gibi tarihsel tezler öne sürebiliyor mu?” soruları uygun ve yarar sağlayacak bir bakış sağlamazlar. Onun yerine önemli soru şudur: “Film, tarihsel bir dünyayı nasıl yaratıyor?” Geçmişini canlandıran, bugüne taşıyan kurallar, kodlar ve stratejiler nelerdir? (1995, s. 4)

Rosenstone, filmleri üç ana kategoride ele alır. 1. Drama olarak tarih 2. Belge olarak tarih 3. Deney olarak tarih (1995, s. 50). Daha sonra Rosenstone bu kategorileri 1. Ana akım drama 2. Belgesel ve 3. Yaratıcı drama olarak adlandırmıştır (2006, s. 14).

Rosenstone, *History on Film/Film on History* adlı kitabında şöyle der:

Ana akım sinema ister belgelenmiş kişilere odaklanarak ister kurmaca karakterler yaratarak bu insanları önemli bir olay veya hareketin içine yerleştirsın, tarihsel düşünceyle aynı biçimde bu karakterler tarihsel bir sürecin içindedirler. Onların gözlerinden ve hayatlarından, maceralarından ve aşklarından, grevleri, istisnaları, devrimleri, diktatörlükleri, etnik çatışmaları, bilimsel deneyleri, savaşları, politik hareketleri, Holocaust’u görürüz. Fakat görmekten çoğunu yaparız, aynı zamanda hissederiz. Görüntüleri kullanarak, müzik ve ses efektleriyle, konuşulan (bağırılan, fısıldanan, mırıldanan), kelimelerle, dramatik film doğrudan duyguları hedefler. Geçmişin sadece bir görüntüsünü sunmakla kalmaz, o görüntü hakkında güçlü bir duyguya sahip olmanızı ister. Dünyayı şimdiki zamanda resmederken, film sizi tarihin tam ortasına bırakır, geçmişle aranızdaki mesafeyi yok etmeye çalışır, gördüğünüz üzerine düşünme kabiliyetinizi –en azından seyir anında- aşındırmaya çalışır. Film, tarihin acı verdiği dersini öğretmez, seyircinin acıyı (ya da hazzı) deneyimlemesini ister (2006, s. 15-16).

Rosenstone, tarihsel bir çalışmanın yaratımında kitap gibi filmin de verilere dayandırıldığını, fakat bu bilgilerin konsantre hale getirilerek, azaltılarak filmin sınırlı gösterim zamanına sığdırıldığını belirtir. Hollywood filmlerine veriler için değil, drama için gittiğimizin altını çizer. Dramanın, genellikle olay veya karakter üretmeyi zorunlu kıldığını, çünkü tarihsel olayların her zaman seyircileri koltuklarına bağlayacak biçimde, düzende ve yoğunlukta gelişmemiş olduğunu belirtir. Yönetmenlerin karakter ve olay üretmesini, hikâyenin ilerlemesini sağlamak, duyguları ayakta tutmak ve karmaşık olayları film zamanına sığdıracak yapıda sadeleştirmek gibi nedenlere dayandığını hatırlatır. Tarihsel filmlerin (özellikle Hollywood filmlerinin “gerçekçilik” arzusuna karşın) tıpkı tarih kitapları gibi geçmişe açılan bir pencere değil, geçmişin yeniden inşası olduğunu yineler (Rosenstone, 1999, s. 338). Dolayısıyla tarihçilerin, sinemadan eksiksiz tarihsel bilgi isteğinin dramanın oluşumuyla uyuşmadığını vurgular. Daha ileri giderek Rosenstone görsel kültürün, özellikle sinemanın, tarihle olan ilişkimizin doğasını değiştirme potansiyeli olduğunu belirtir. Bu, yazılı tarih, geçmişin olaylarını anlatan sözlü geleneğe nasıl meydan okuduysa benzer bir biçimde olacaktır (aktaran Stubbs, 2013, s. 53).

Rosenstone ana akım sinemada tarihin nasıl inşa edildiğini altı maddede toplar. Bu maddeler şöyle özetlenebilir:

1. Ana akım sinema (tıpkı yazılı tarih gibi) geçmişini başlangıcı, ortası ve sonu olacak biçimde anlatır. Bu öykü sizi ahlaki bir mesajla baş başa bırakır, bu genellikle umut ve mutluluk veren bir öyküdür. Daha geniş bir tarihsel bakışa sahip öykü, hemen hemen her zaman ileridir.
2. Film tarih olarak -kadın veya erkek -bireylerin öykülerine odaklanmakta ısrarcıdır. Bu bireyler, bilenen kişiler olabileceği gibi, kamera onları seçtiği için önemli görünen kişiler de olabilir. Ünlü olmayanlar, hayran olunacak kahramanlıklar yapan sıradan insanlar ya da sömürü ve baskıdan acı çeken kişilerdir.

3. Film tarihi bize tek, kapalı ve tamamlanmış biçimde sunar. Kimi zaman zekice yapılmış bir film bize tarihsel alternatifleri ima edebilir. Fakat tipik olarak perdede görülenin alternatifleri sunulmaz, hiçbir şüphe itiraf edilmez ve her iddia güvenle desteklenir.

4. Film kişiselleştirir, dramatize eder ve geçmişi duygularla ifade eder. Bize zaferlerin, kederin, neşenin, nefretin, maceranın, acının ve kahramanlığın tarihini anlatır. Görüntü sanatının tüm özel olanaklarını kullanarak –renkler ve hareketler, müzik ve ses efektleri, insan yüzlerinin yakın plan çekimi ve görüntülerin birleştirilmesiyle- seyircide bir olayı seyretmenin ötesinde, deneyimlediği duygusu yaratılmaya çalışılır.

5. Film en açık biçimde geçmişin görüntüsünü, binaların, çevrenin, kostümlerin ve eserlerin “görünümünü” verir.

6. Film, tarihi, bir süreç olarak gösterir. Perdedeki dünya, yazılı tarihin analitik gerekçelerle ayrı olarak ele aldığı şeyleri bir araya getirir. Ekonomik/politik olgular, ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet, bireylerin veya grupların hayatlarında bir araya gelir. Bu tarihi, hayatın ta kendisi gibi yapar (Rosenstone, 2006, s. 47; 2000, s. 54-57).

Rosenstone benzer bir sınıflandırmayı deneysel (experimental) olarak adlandırdığı filmler için de yapar. Ana akım Hollywood sinemasındaki kodlara karşı ve ana akım sinemanın pratiklerinin dışında duran filmleri, deneysel olarak kategorize etmeye çalıştığından söz eder. Deneysel olarak adlandırdığı filmlerin, ana akım sinema için belirttiği altı kategoriyi içerebilecek olmalarına karşın, her bir filmin de ana akımın konvansiyonlarını zorladığını ya da ihlâl ettiğini ifade eder. Bir “deney olarak tarih” biçiminde tanımladığı filmlerin analitik çalışmalar içerebileceğini, duygudan uzak, mesafeli, çoklu nedensellik taşıyan yapıda, dışavurumcu, sürrealist, alternatif, postmodern tarihsel dünyalar kuran filmler olabileceğini söyler. Bu filmler sadece geçmişi göstermez, geçmişin yönetmene ve bize bugün ne söylediğini de anlatmaya girişir Ana akım sinemanın konvansiyonlarının altüst edildiği bu filmlere örnek olarak Eisenste-

in'in *Potemkin Zırhlısı*'nı ve *Ekim*'i (Oktaybr, 1928) verir. Her ikisinde de tarih bireyin hikâyesi değildir; tersine, tarih kolektivist bir anlayışla kitlelerin merkezde olduğu, bireysel hikâyelerinse sadece ana eğilimleri örneklendirmek için ortaya çıktığı bir yazımdır. Jill Godmilow'un *Far from Poland*'ı (1984) gibi açık uçlu filmler, Brezilyalı yönetmen Glauber Rocha'nın *Antonio das Mortes* (1969) ve *Siyah Tanrı Beyaz Şeytan* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Black God White Devil*, 1964) filmlerindeki gibi Brechtiyen anlayışla çekilmiş mesafeli yapımlar, tarihe yaklaşımlarında ana akım sinemanın konvansiyonlarını kırmaktadırlar (Rosenstone, 2000, s. 57-58).

Rosenstone'a göre deneysel filmler geçmişe bir pencere açmaz, geçmiş üzerine farklı düşünce yolları geliştirmek için bir kapı aralar. Amaçları geçmişteki her şeyi anlatmak değil, geçmiş üzerine karşıt görüşleri bir araya getirmektir. Deneysel filmler geçmişi çok ender olarak sterilize eder, ulusallaştırır ya da somutlaştırır; fakat sıklıkla ideolojik olarak yaklaşırlar. Bu filmlerin pek çoğu yazılı tarih tarafından görmezden gelinmiş olana dikkat çekmek ve üzerine düşünülmesini sağlamak için yapılmışlardır. Bu açıdan Rosenstone'a (2000, s. 58) göre deneysel filmler, tarihin ne demek olduğunun yeniden gözden geçirilmesine yardımcı olurlar (2000, s. 58).

Rosenstone “ana akım sinemadan bir şey öğrenebilir miyiz?” sorusuna ise özetle şöyle yanıt verir:

Unutulmamalıdır ki sinemada tarih, tarihçilerin parçası olduğu bir disiplin değildir. Sinemacıların pek çoğu bu disiplin içinde eğitilmemişlerdir ya da benzer yaklaşımları yoktur [...] (Kaldı ki kariyerinin büyük bir kısmını tarihe adayan Roberto Rosellini, Akira Kurosawa, Masahiro Shinoda, Carlos Giegues, Ousmane Sembene ve Oliver Stone gibi yönetmenler vardır). Ortaya çıkan sonuçlardan biri tarihsel filmin her zaman daha kişisel ve yazılı tarih çalışmalarına göre daha alışılmadık yansımaları olacağıdır (2000, s. 59-60).

Bu bakımdan Rosenstone, tarihsel film üzerinde tarihçilerin profesyonel kontrolü olamayacağına göre, toplumların tarihi nasıl öğrendiğine kafa yoran tarihçilerin, filmleri nasıl “okumak” ve “yargıla-

mak” gerektiği konusunda arabuluculuk yapmalarını önerir (2000, s. 60).

Rosenstone, ağırlıklı olarak Hollywood sinemasının dışından Avrupa ve Üçüncü Dünya sinemalarından bazı yönetmenlerin, önemli bazı tarihsel soruları gündeme getirme ve sorgulama konusunda daha tutarlı olduklarını vurgular. Bu yönetmenler arasında Polonya’dan Andrzej Wajda, Senegal’den Ousmane Sembene, Almanya’dan Margarethe Von Trotta, Macaristan’dan Miklos Jancso, Yunanistan’dan Theo Angelopoulos, İspanya’dan Carlos Saura, Arjantin’den Maria Luisa Bemberg, Tayvan’dan Hou Hsueh-Hsien, İtalya’dan Vittorio ve Paolo Taviani ve Sırbistan’dan Emir Kusturica vardır (Rosenstone, 2006, s. 116). Çoğunlukla düşük bütçeli, devlet destekli, kısıtlı imkânlarla filmler yapmışlardır. Fakat Rosenstone’a göre hayatında bir ya da iki kez tarihsel bir konu üzerine film çekmiş yönetmenlerden farklı olarak, adı geçen bu yönetmenler için tarihle ilgilenmelerinde kişisel bir neden vardır. Hepsi filmografilerinden anlaşılacağı gibi tarihe odaklanmaktadırlar. Tarihsel filmi basit bir kaçış aracı ve eğlencelik olarak görmezler. En önemlisi bu yönetmenler filmografilerinde yer alan yapımlarla geçmişte tarihçilerin sorduğu türden sorular sormaktadırlar. Bu sorular sadece ne oldu ve niye oldu soruları çerçevesinde sınırlanmış değildir. Aksine olanın bugün için ne anlam taşıdığı veya olup bitenin bugün bize nasıl görüldüğüne ilişkin sorulardır (2006, s. 117).

Yüzyılın son çeyreğinde tarihsel film yapım pratiklerinde ve film formunda —hem dramatik yapımlar, hem de belgesel bağlamında— son derece önemli değişimler meydana gelmiştir. Geçmişe sadece macera ve aşk hikâyesi bağlamında yönelen tarihsel kostüme dramalardan ve eski bir takım görüntülerle, konuşan kafaları ard arda kurgulayan belgesel anlayışından oldukça uzaklaşmıştır. *Hitler: A Film from Germany* (Hans-Jürgen Syberberg, 1977, Almanya), *Hiroşima Sevgili* (*Hiroshima Mon Amour*, Alain Resnais, 1959, Fransa), *San Lorenzo Gecesi* (*La Notte di San Lorenzo, Night of the Shooting Stars* (Paolo & Vittorio Taviani, 1982, İtalya), *Az gelişmişlik Anıları* (*Memorias del Subdesarrollo, Memories of Underdevelopment*, Tomás Gutiérrez Alea, 1968, Küba), *Repentan-*

ce (Tengiz Abuladze, 1984, Sovyetler Birliği), *The Home and the World* (Ghare-Baire, Satyajit Ray, 1984, Hindistan) ve *Eijanaika* (Shohei Imamura, 1981, Japonya) ise farklı bir çizgiyi göstermektedir. Bu filmlerle geleneksel tarihsel film arasında niyet, içerik ve form açısından önemli farklılıklar vardır. Bu filmlerin, tarihleriyle hesaplaşmak ve ilişki kurmak isteyen toplumlarda ortaya konmuş olmaları tesadüf değildir. Postkolonyal ülkeler; politik sistemi çalkantıya uğramış köklü ülkeler; totaliteryen rejimlerden ya da savaşın dehşetinden kurtulmaya çalışan toplumlar; etnik, politik, sosyal ve cinsel azınlıklar tutarlı bir miras yaratmak için tarihi ele alan film üretiminde bulunmuşlardır.

Rosenstone, Üçüncü Reich ya da kolonyalizmin yazılı medyada ele alındığı gibi görsel olarak ele alınmadığını vurgular. Filmlerin Hitler rejiminin yükseliş ve çöküşüne dair detaylı bir olgular portresi çizmediğini ya da kolonyalizmin ekonomik maliyeti hakkında bilgi vermediğini belirtir. Ama filmlerin hikâyelerle ortaya çıkarttığı şey, Nazizmin veya kolonyalizmin duygusal içeriği, o karanlık döneme ilişkin meselelerin hala bilincimizde nasıl yer aldığı, alacağıdır. Bu bağlamda Rosenstone'un söylemi bizi tarihin filmde nasıl ele alındığından öte, geçmişin nasıl ele alındığı konusunda artan çalışmalara doğru yöneltir. Bu açıdan bellek ve sinema çalışmalarının daha önplana çıktığı ve tarihin daha sık hatırlamalar ve yüzleşmeler üzerinden ele alındığı bir zemin oluşmaya başlar (1995, s. 5).

Sinemacı-Tarihçi (Cinematic Historian) Kavramı: Robert Brent Toplin

Robert Brent Toplin, tarih, politika ve sinema üzerine çok sayıda kitap yazmış, ağırlıklı olarak Amerikan tarihini sinema üzerinden analiz eden çalışmalara odaklanmıştır.¹²

Toplin'in sinema ve tarih ilişkisini, özellikle Amerikan sine-

¹² *Radical Conservatism: The Right's Political Religion* (2006), *Michael Moore's "Fahrenheit 9/11": How One Film Divided a Nation* (2006), *Reel History: In Defense of Hollywood* (2002), *Oliver Stone's USA: Film, History, and Controversy* (2000) ve *History By Hollywood: The Use and Abuse of the American Past* (1996) adlı kitapları vardır.

ması üzerinden irdeleyen çok sayıda derleme kitabı bulunmasına karşın, yazarın “The Filmmaker as Historian” (1988) adlı makalesi, ağırlıklı olarak sinema ve tarih ilişkisine dair kuramsal yaklaşımını ortaya koyduğu bir çalışma olarak öne çıkmaktadır. Toplin özellikle tarihçilerin görüşlerini derlediği bu makalesinde, kendisinin de sinema ve tarih ilişkisine bakışındaki temel eğilimi belirtmektedir. Bu görüş, sinemacıların da artık birer tarihçi olarak dikkate alınmasına ilişkindir. Toplin tarihçilerin, film ve televizyonu, geniş kitleler üzerindeki etkisi ve propaganda aracı olması bağlamlarında incelediklerini, ancak sinemaya Robert Rosenstone’un önerdiği şekilde “geçmişin temsili olması” açısından bakılmadığını belirtir. Tarihsel filmler üzerine çeşitli eleştiri yazıları yayımlanan tarihçilerin, şaşırtıcı bir biçimde filmlerin geçmişin yorumunu yapma potansiyeli üzerinde durmadıklarını ifade eder. Tarihçilerin sinemaya ve genel olarak medyaya kuşkucu bir anlayışla yaklaştıklarını hatırlatan Toplin, bu kuşkucu perspektifi aktaran örneklemeler yapar (1988, s. 1210). Gerda Lerner, *Journal of American History* dergisinde yayımlanan “The Necessity of History and the Historical Profession” (1982) başlıklı makalesinde, tarihin sinemaya alınmasının popülerliğini tanıdığı, fakat filmlerin yazılı tarihe göre yetersiz kaldığını belirtmiştir. Lerner filmleri güncel olana yönelik bir bakışa sahip olmaları, yüzeysel olmaları ve meseleleri ele alırken eleştirel olmaları nedeniyle sorgulamıştır. 1985 yılında Stanley N. Katz akademisyenlerin filmlere heyecan verici katkılarda bulunduklarını, ancak yapımcıların genellikle “konuşan kafalar” aracılığıyla düşünceleri aktarmak konusunda çekinceli olduklarını belirtmiştir. Bu düşünceye göre akademisyenler nüanslarla, nitelikle, ustalıkla işaret edilmiş ayrımlarla ilgilenir; buna karşın sinemacılar ana hatlarla konuyu ele almaya, dramaya, basit ve parlak fikirlere yönelir. Toplin, David Hackett Fischer’in görüntü merkezli tarihin, meslektaşları (tarihçiler) tarafından henüz değerlendirilemediği eleştirisini de hatırlatır. Bunun üzerine Toplin, az sayıda tarihçinin film yapımı ve film eleştirisi eğitimi aldığını belirtir. Makalenin ilerleyen bölümünde bu kez, sinema ve televizyon yapımcıları açısından konuya yaklaşır. Bir saatlik bir televizyon belgeseli senaryosunun, ancak beş ile on sayfa

arasında açıklama içerebileceğini, filmin konu hakkında geniş bir kaynak olarak değerlendirilemeyeceğini hatırlatır. ABC televizyonu yapımcısı Av Westin'in belirttiği gibi filmin bir kitap olmadığını, PBS'in (Public Broadcasting System) bağımsız belgesel yapımcısı Alvin Perlmutter'in ifade ettiği gibi, filmlerin ancak bir konuyu tanıtabileceğini aktarır. Eğer yapım başarılıysa, o yapım tarihsel konuyu gündeme taşıyacaktır. Toplin'in yapımcılardan aktardığı en önemli iddia ise konuya dair fazla ayrıntıya girildiği veya karmaşık bir perspektifle ele alındığı takdirde, filmin seyircisini hemen kaybettiğidir (1988, s. 1213). *60 Dakika*'nın (*60 Minutes*) yapımcısı Don Hewitt de belgesellerin temel fikri ve mesajı farklı biçimlerde tekrarlama-sında yarar olduğunu ifade eder.

Toplin'e göre, dramatik filmler karmaşık yapıya sahip olduk-larında seyirciyle ilişki kurmaları çok daha zordur. Filmlerde neden-sellik, karakterlerin iyi veya kötü olmaları gibi öğeler her zaman açık değildir. Film, tarihsel tartışmalara duyarlı olmalı, ışık tutma-lı ve seyirciyi farklı perspektiflerle tanıştırmalıdır. Örneğin Kura-sawa'nın dünya sinema klasikleri arasında yer alan *Rashomon*'unda (1950), yönetmen dört farklı bakış açısından öyküyü ele almış ve seyircinin sonuca ulaşması için filmi açık uçlu bırakmıştır (1988, s. 1220).

Toplin, Rosenstone'un "görsel tarihe aslında yabancı olma-dığımız" görüşünü paylaştığını belirtir (1988, s. 1226). Görsel tari-h, yazılı tarihten farklı bir alandır, ama pek çok ortaklığı da vardır. Toplin'e göre film geçmişini anlatırken farklı teknikler kullanır; fakat görüntülerle aktarılan tarih, yazılı tarihin aktardıklarından uzak değildir. Film yazılı tarihten beklediklerimizi karşılayamaz, ama kendi iç görülerini ifade ettiği heyecan verici bir potansiyele sahip-tir. Sinema, düşünce ve duyguları provoke ederek görsel bir metin aracılığıyla geniş problemlere göndermede bulunur; yeni fikirleri destekler.

Görsel ve yazılı tarih arasında bu ilişkilendirmeyi yaptıktan sonra, Toplin, sorunun belki de öykü anlatıcılarının iki farklı dün-yadan olmasından kaynaklandığını öne sürer. Toplin'e göre çok az

sayıda tarihçi, tarihsel film yapımının bir parçası olmuştur ve aynı şekilde çok az sayıda yönetmen, göndermede bulundukları konu hakkında akademik kültürel arka plana sahiptirler. Akademisyenlerin ve sinemacıların tarihsel film konusunda farklı bakış açılarına sahip olmaları, sinema ve tarih ilişkisini de çıkmaza sürüklemektedir. Toplin, tarihçilerin tüm eleştirilerine rağmen, tarihsel film yapımının devam edeceğini belirtir. Krizin çözümünün belki tarihçilerin kendilerinin birer sinemacıya dönüşmeleri olabileceğini ifade eder. Hemen ardından bu seçeneğin yine az sayıdaki tarihçi için geçerli olabileceğini belirtir. Film yapımının tamamen tarihçiler tarafından kontrol edilmesi söz konusu olmadığına göre, Toplin açısından bu durumda ilk yapılacak yapımcıları, yönetmenleri, yazarları, kurgucuları birer tarihçi olarak tanımaktır (1988, s. 1226-1227).

Toplin bu makalesinde, popüler sinemanın ya da televizyon belgesellerinin tarihe bakışlarını temel alan bir yaklaşım ile tarihsel perspektifin çeşitlenip derinleştiği yapımlar arasında kalan yorumlar yapmaktadır. Benzer bir biçimde tarihçilerin sinemacı olması ile sinemacıların tarihçi olarak kabul edilmesi gerekliliği üzerine odaklanan belirsiz bir yaklaşımı vardır.

History By Hollywood: The Use and Abuse of the American Past (1996) adlı kitabında Toplin, sinemacıların tarihe nasıl baktığını sorgulamıştır. Kitaptaki bölümler sinemasal olarak tarihe bakışta dört ayrı perspektif üzerinden yapılmıştır. 1. Gerçek ve kurmacanın karışımı 2. Belirli bir sonuca ulaşmak için kanıtların şekillendirilmesi 3. Geçmişin hikâyelerinde bugün için mesaj önerileri 4. Geçmişte “Büyük adam” perspektifini geliştirmek için belgesel tarzına başvurmak.

“Sinemasal tarih”in ne olduğunu tanımlayacak türsel özellikleri ortaya koymaya çalışan Toplin şöyle bir sınıflandırma yapar:

1. Sinemasal tarih, tarihsel kanıtları basitleştirir, pek çok detayı dışarıda tutar.
2. Sinemasal tarih serimleme, düğüm ve çözüm olmak üzere üç perde kuralı bağlamında konuyu ortaya koyar.

3. Sinemasal tarih, geçmişin görünümünü tarafgir bir biçimde sunar, açık olarak kahraman ve kötü karakter ayrımını ortaya koyar.
4. Sinemasal tarih, ahlaki ders veren Davut ve Golyat arasındaki mücadele hikâyelerini anlatır.
5. Sinemasal tarih, az sayıda temsilci karakterle olay örgüsünü sadeleştirir.
6. Sinemasal tarih şimdiki zamana seslenir.
7. Sinemasal tarih, aşk ilişkilerini tarihsel olayların merkezinde olmamakla birlikte hikâyelerin içine yerleştirir.
8. Sinemasal tarih önceki çağa dair detaylara dikkat ederek geçmişe ilişkin bir duyguyu iletir.
9. Sinemasal tarih, genellikle görüntü ve sesle en az kelimeler aracılığıyla olduğu kadar güçlü bir etkileşim kurar (Toplin, 2004, s. 34-39).

Brian O'Neil'in *The Public Historian*'daki kitap eleştiri yazısında ifade ettiği gibi, Toplin'in "sinemasal tarih" ifadesi bir terminoloji sorunu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca filmlerin türsel özelliklerini belirlemeye çalıştığı maddelerin birçoğu (üç perde kuralı gibi) herhangi bir Hollywood filmi için geçerli olacak kadar geniştir, genelleysidir (2004, s. 94-96).

Toplin'in bakışının ağırlıklı olarak popüler sinema üzerinden bir sinema ve tarih ilişkisi okuması olduğunu söylemek sanırım yanlış olmayacaktır. 1990 sonrasında tarihsel yapımları kavramaya çalışırken, etnik, politik, sosyal ve cinsel azınlıkların, Rosenstone'un belirttiği gibi kendi tarihleriyle hesaplaşmak ve tutarlı bir miras yaratmak için tarihsel film yapımına yöneldikleri düşüncesinin izinden gitmek daha geniş bir çerçeve sunmaktadır. Bu bağlamda dünya sinemasında örnekleri giderek artan bu sinemanın, tarihle olduğu ölçüde bellekle de ilişkisini incelemek önem taşımaktadır.

ikinci Bölüm BELLEK

Tüm yaşamımızı şekillendirenin bu bellek olduğunu fark edebilmemiz için, çok az da olsa belleğimizi yitirmeye başlamış olmamız gerekir.

Luis Bunuel, 1986

Bellek, son 30 yıldır üstünde en fazla konuşulan, tartışılan, tarihten psikolojiye, sosyolojiden, antropolojiye kadar farklı akademik alanlar tarafından çalışılan, edebiyattan sinemaya farklı anlatım tarzlarındaki sanatların üstüne yoğunlaşarak üretimde bulunduğu temel kavramlardan biridir. Geçmişini anlama, anlamlandırma, yeniden kurma, geçmişle hesaplaşma bağlamında tarihle ortak noktaları bulunmasına karşın, bellek kendine özgü farklılıkları da içermektedir.

Beatriz Sarlo, *Geçmiş Zaman* adlı eserinde, geçmişe gönderme yapma yetkisini paylaşamayan iki kavramın tarih ve bellek olduğunu ifade eder. Yazara göre “*tarih, anılara her zaman güvenemez, bellekse hatırlama haklarını (yaşam, adalet, öznellik hakları) merkeze almayan bir yeniden inşadan kuşku duyar*” (2012, s. 9). Bu bağlamda tarih ve bellek birbirlerinin içinde ve bir arada var olabilen iki kavram olmakla birlikte, her ikisi arasında kimi zaman incelmış bir sınırdan, kimi kez ise belirgin ayrışmalardan söz edilir. Örneğin Assman’a göre bir tarafta grupların hatıraları ve görüntülerinin yer aldığı anlatılar vardır, diğer tarafta ise tarihçilerin bu çok sayıdaki farklı anlatılardan elde ettikleri olguları yerleştirdikleri tek bir tarih söz konusudur. Ancak Assman bu olguları her türlü kimlik ve anıdan arındırılmış soyutlamalar olarak ele alır. Bu bağlamda tarih, hiçbir grup tarafından süreklilik içinde yaşanmayan, hatırlanmayan, “yapay bir süreklilik”in söz konusu olduğu olgular toplamıdır (Assman, 2001, s. 48). Bu açıdan “bellek benzerlik ve süreklilikleri temel alırken, tarih farklılık ve düzensizlikleri önemser” (s. 46).

Grup belleği de kendi tarihinin farklılığı ve tüm diğer grup bellekleri karşısındaki özgünlüğünü vurgularken, tarih bu tüm farklılıkları görmez ve olgularını hiçbir şeyin özel olmadığı, aksine her şeyin her şeyle karşılaştırılabilir olduğu, her öykünün bir diğerine bağlanabildiği ve hepsinin özellikle aynı ölçüde önemli ve anlamlı olduğu homojen yapıdaki tarihi bir mekânda yeniden düzenler (Assman, 2001, s. 46-47).

Maurice Halbwachs için de tarih, bellek değildir: “Çünkü evrensel bir bellek yoktur, sadece ortak ve gruba özgü, yani ‘somut kimlikli’ bellek vardır.” Bu açıdan tarih, genelde geleneğin yok olduğu, sosyal belleğin kaybolduğu noktada başlar; geçmişin hatırlanmadığı, yaşanmadığı anda tarih öne çıkar (aktaran Assman, 2001, s. 47-48). Sosyal bellek ve geleneğin durduğu ve çözüldüğü yerde devreye tarih girer. Dahası tarih akademiktir, buna karşın toplumsal bellek tüm toplum tarafından paylaşılır. Sadece bir tarih vardır, ancak farklı topluluklar olduğu kadar çok çeşitlilik gösteren toplumsal bellek vardır. Halbwachs tarihçinin objektif ve tarafsız bir yazımı hedeflediğini belirtir. Toplumsal bellek ise genellikle yakın tarihle ilgilidir ve geçerliliği o topluluğa üye olanlarla sınırlıdır (aktaran Cavaliere, 2004, s. 2).

Bu bağlamda, belleğin geçmişi olduğu gibi muhafaza etme gibi bir yetisinin olmamasına ve belleğin bireyin ya da grubun ihtiyaçlarına uygun olarak seçici olduğu olgusuna dayanarak doğruluk gibi bir misyonun ona yüklenemeyeceği ifade edilir. Nuri Bilgin bu noktanın, tarihçinin çalışması ile bellek çalışmaları arasındaki farkı net bir biçimde ortaya koyduğunu ifade eder. Kolektif belleğin, grup norm ve gereklerine, ihtiyaç ve beklentilerine göre tarihi araçsallaştırarak hareket ederken tarihçiden ayrıştığını belirtir (2013, s. 31). Bu açıdan “*tarih kurma işi, toplumsal belleğe bağımlı değildir*” (Connerton, 1999, s. 25). Bilgin, canlı belleğin, sosyal psikolog, sosyolog, antropolog ve sıradan insanların, tarihin ise tarih formasyonuna sahip tarihçilerin işi olduğunu vurgular (2013, s. 29). Tarih ve bellek arasındaki ayrımları ortaya çıkaran bu çalışmaların yanı sıra, bunların aslında birbirlerinden hiç de ayrıştırılamayacağını ifade eden çalışmalar da vardır. Örneğin Crane’ e (1996) göre tarih, hem bireylere hem de kitlelere ait bir bellek türüdür (aktaran Özyürek, 2006: 9).

Buradan hareketle “tarihin objektif olduğu, belleğin ise subjektif olduğu konusundaki keskin sınır gerçekten var mıdır?” sorusu yöneltilebilir. Belleğin özellikle 1980’li yıllardan itibaren sıklıkla ele alındığı ve büyük tarih anlatılarının dışında kendine özel bir alan açtığı görülmektedir. Connerton, ironik bir dille belleğin, 20. yüzyı-

lın başında psikoloji için bir araştırma alanı iken, yüzyılın sonunda ilginin kültürel belleğe kaydığını, günümüzde ise kültürel belleği incelemenin adeta bir kültür sanayisine dönüştüğünü ifade eder (2011, s. 11). Bellek akademik tarihçiler için de bir araştırma alanı olarak karşımıza çıkar. Tarihçiler, kültür teorisyenlerinin bellek üzerine çalışmalarını yakından takip etmiş, 1990’lardan itibaren de bellek konusundaki literatüre yoğun biçimde katkıda bulunmuşlardır. Bu konuda “Sosyal bellek” (Fentress & Wickham, 1992), “tarihsel bellek” (Le Goff, 1992), “bir hatırlama sanatı olarak tarih” (Hutton, 1993), “Unutmanın hayaleti olarak tarih” (Geary 1996), “travmatik bellek üzerine inşa edilen tarih” (Roth, 1995) ve “sembol ve mitlerin belleği olarak tarih” (Isnenghi 1996; 1997) konularında tarihçilerin katkıları çeşitlenmiştir (Cavaliere, 2004). Alun Muslow’a göre tarih, metin olarak geçmişin kendisinden daha gerçek hale geldikçe, paradoksal biçimde tarihsel hakikat olarak statüsü yükseltilen bütün o geleneksel hakikat ve objektiflik nosyonları gözden kaybolmuştur (2000, s. 258).

Bellekle ya da hatırlamayla ilişkili ve ancak bir arada var olabilen bir diğer kavram ise unutmaktır. Unutmak hatırlamanın önemli bir parçasıdır ve Connerton dâhil birçok düşünüre göre, belleğin böylesine değer kazanmasının nedenlerinden biri ve belki de en önemlisi unutkanlık olgusudur. Connerton “*modernite kültürüne özgü kimi yapısal unutkanlık biçimleri*” olduğunu ifade eder ve belleğe ilişkin bazı bakışları bize hatırlatır:

Frederic Jameson şu anki toplumsal sistemimizin bütününün, geçmişini muhafaza edebilme yetisini azar azar kaybetmeye başladığını öne sürer. Eric Hobsbawn’a göre ise geçmişin yıkımı, daha doğrusu kişinin şu andaki deneyimlerini önceki nesillere bağlayan toplumsal mekanizmaların yıkımı, yirminci yüzyılın son dönemlerindeki en karakteristik, en esrarengiz olgulardan biridir. [...] Andreas Huyssen de büyük ve şaşırtıcı bir çelişkiye dikkat çeker. “Tarihin ve tarihsel bilincin karşı konulmaz bir biçimde soluklaşmasına [...] posthistoire (tarih sonrası) etrafındaki yüceltici ya da kötümser türlü söyleme, son on beş yıldır emsalsiz bir bellek patlaması eşlik etmektedir (Connerton, 2011, s. 9-12).

David Harvey, “zaman-mekân sıkışması”, yani globalleşme sonucunda, zamanın hızlanması ve mekânın sıkışmasının dünyada kendimizi konumlandırışımız üzerinde etkili olduğunu belirtir. Harvey, toplumsal ilerlemenin, mekânın fethini, bütün mekânsal engellerin yıkılmasını ve nihai olarak “mekânın zaman aracılığıyla yok edilmesini içereceğini” belirtmektedir (1999, s. 232). Bu bağlamda belleğe yönelerek bir çeşit direnç alanı oluştururuz. Bir bakıma bellek, tarihin kaybettiği özgünlüğü sunmaktadır. Buna karşın belleğe dönüş kendi içinde bir çöküştür. Bellek ne zamanki gücünü kaybetmeye başlarsa o zaman bireysel ve toplumsal hayatta öne çıkmaya başlar; ritüeller ve kayıtlarla kendini inşa etmeye çalışır; “geleneğin” gözden geçirilmesi ve yeniden keşfedilmesi yoluyla varlığını ortaya koyar (Graves ve Rechniewski, 2010, s. 2).

Bir diğer dikkat çekici nokta, bellek çalışmalarındaki artışla, unutkanlık biçimlerinin artması arasındaki paradokstur. Connerton kültürel bellek üzerine yazılmış sayısız kitap ve makalenin kronolojik bir grafik çıkarıldığında son 25 yıldaki istikrarlı artışını bir hastanın ateşinin yükselmesinin takip edilmesine benzetir. Dijital teknolojiyle birlikte günümüzde yaygınlaşan yazılı veya görsel arşivleme uğraşısıyla aslında bir hipermnazi (aşırı hafıza aktivitesi) içine yaşadığımızı söyler (Connerton, 2011, s. 139). Unutmaya pan zehir olarak her türlü kayıt biçiminin yaygınlaştığı, yitirme korkusuna karşılık kimliğini sabitleme ya da kimliğini bulma ihtiyacının öne çıktığı tartışmasıdır. Bellek yitimi kültürüne dair *Alacakaranlık Anıları*’nda Andrea Huyysen, kitaba adını veren “alacakaranlık zamanını” şöyle tanımlar: “*Alacakaranlık günün, unutuş gecesini öncelleyen, buna karşın zamanın kendisini yavaşlatır görünen ândır. Günün son ışıklarının son görkemli gösterilerini ortaya koyabileceği bir ara durumdur. Belleğin ayrıcalıklı zamanıdır*” (1999, s. 14). Alacakaranlığı “tarih ve tarih bilincinin tartışmasız günbatımıyla” ilişkilendiren Huyysen, “bellek patlamasını” alacakaranlık ânında ortaya çıkan günün son ışıkları olarak görür; ama bu son ışıklar aynı zamanda sağlıklı bir mücadelenin de işaretidir (1999, s. 21). Bellek için verilen mücadele, aynı zamanda tarih için yüksek teknolojinin

yol açtığı bellek yitimine karşı verilen bir mücadeledir¹ (s. 15). Bu mücadele, dijitalleşen çağda sosyal medya ve yeni iletişim ağlarıyla oluşan sanal bellekle farklı ortamlarda devam etmektedir.

Belleğin geçmişin hatırlanmasında ve inşasında ne tür bir etkisi olduğuna dair şu sorular sorulabilir: Bellek taraflı mıdır? Ya da bellek, büyük anlatıların ardında kalan gerçekleri ortaya çıkarttığı için daha mı hakikidir?

Tarihin karşısında bellek, farklı bir ifadeyle resmi anlatılara karşı, karşı-bellek, alt kültürleri görünür kılmaktadır. Ancak Graves ve Rechniewski², resmi anlatılara karşı ortaya konan belleğin, her zaman daha hakiki olmayabileceğini de vurgularlar. Foucault 1971’de yeni tarihten söz ederken, karşı belleğin özgürleştirici, çeşitlilik arz eden marjinal unsurlarını önemsemiştir. Fakat daha sonraki yıllarda, romantize edilen marjinalin, doğal olarak özgürleştirici olduğu konusunun yanıltıcı olabileceği ifade edilmiştir. Çünkü gücün dışında kalabilen herhangi bir alan yoktur. Dolayısıyla karşı-bellek daima sorguladığı egemen paradigma ile ilişki içinde olacaktır. Üstelik bu paradigma, karşı-belleği ana akım içine dahil edip onu yeniden yorumlayabilir, kendine mal edebilir. Bu açıdan günümüz ulusal ve uluslararası medyasının yaygınlığı ve gücü altında, az sayıda alt kültürel bellek, ulusal, ulus aşırı ve kültürler arası perspektifte dokunulmazlığını koruyabilmiştir (Graves ve Rechniewski, 2010, s. 6). Bu açıdan Graves ve Rechniewski makalelerinde temelde tarih, bellek ve kimliğin birbirlerinden nasıl ayrılmaz öğeler olduklarını tekar ortaya koymuşlardır.

Geçmiş, bellekte olduğu gibi kalmaz. İlerleyen şimdiki zamanın değişken ilişkileri çerçevesinde sürekli olarak yeniden örgütlenir (Assman, 2001, s. 45). Dolayısıyla bugünden bağımsız bir hatırlama ve bellekten söz etmek mümkün değildir. Assman “iletişimsel

¹ Kapitalist kültürün ölümcül hastalığı olarak bellek yitiminin eleştirisi ilk kez Adorno tarafından 1930’ların sonlarında dile getirilmiştir (aktaran Huyssen, 1995). Ayrıca Bkz. (Adorno & Horkheimer, 2000, (Adorno, 2007).

² Graves ve Rechniewski, Astrid Erll’ün önerdiği “belleğin kültürlerarasılığının özü” (inherent transculturality of memory) den yola çıkarak “seyahat eden bellek” kavramından söz ederler (2010).

bellek” ve “kültürel bellek” arasındaki farklılıklara dikkat çeker ve bunları geçmişe ilişkin iki farklı ucu ifade eden, kayıt türü olarak ele alır. Assman’a göre iletişimsel bellek yakın geçmişe ilişkin anıları kapsar. Kuşağa özgü bir bellektir ve kişinin çağdaşlarıyla paylaştığı anılardan oluşur. O anıyı taşıyan kişi ve tanıklar öldüğü zaman, o anı da ölür ya da kültürel belleğin bir parçasına dönüşür. Yeni tarihin bir dalı olarak “sözlü tarih” bu tür bellekle ilişkilendirilebilir. Assman (2001, s. 54-55), anlatı ve anılarla ortaya çıkan bu tür bir tarih biçiminin ise “gündelik yaşamın tarihi” veya “halk tarihi” olarak nitelendirilebileceğini belirtir. Sözlü tarih, Leyla Neyzi’nin (2011) de belirttiği gibi, (yazılı) tarihte tartışmalara yol açmış ve/veya gözardı edilmiş olayların incelenmesine önemli bir katkıda bulunabilir.³ Görünmeyen veya görmezden gelinen geçmişin yeniden kurgulanmasında rol oynayabilir.

Kültürel bellek ise iletişimsel olanın aksine, kurumlaşmış bir bellek tekniği sorunudur. Kültürel bellek, geçmişin belli noktalarına yönelir ve anının bağlandığı sembolik figürlerde yoğunlaşır. Kültürel bellek için gerçek değil, hatırlanan tarih önemlidir. Kültürel bellek gündelik olmayan olayları hatırlama organıdır (Assman, 2001, s. 61). Ayrıca grupların iletişimsel belleğe katılımları ile kültürel belleğe katılımları arasında da farklılıklar vardır. Grubun iletişimsel belleğe katılımı belirsiz iken, kültürel belleğe katılımı çok daha nettir. İletişimsel belleğin aksine kültürel bellek kendiliğinden yayılmaz. Kültürel belleğin yayılmasında katılım yükümlülüğü veren ya da katılım hakkını sınırlandıran bir kontrol ortaya çıkmaktadır (s. 56-58).

Sinema, anlatısını hem iletişimsel belleğe, hem de kültürel belleğe dayanarak kurmaktadır. Sözlü tarih yöntemini kullanan belgeseller ve otobiyografik kurmacalar başta olmak üzere pek çok sinema ürünü, iletişimsel belleğe bağlı olarak kurgulanır. Bunun yanı

³ Neyzi’ye göre “sözlü tarihle belgelere dayalı tarih arasındaki en önemli farklardan biri, sözlü tarih görüşmelerinin bu tarihi olayların yaşandığı dönemde değil de, daha sonra ve belleğe referansla yapılmaları”dır. Kaldı ki sözlü tarihçiyle görüşmeci arasındaki ilişkinin sonucunda ortaya çıkan anlatıda farklı süreçler de işlemektedir. Anlatım süreci ile dinleme, okuma ve yorumlama süreçleri yorumla ilişkili görünmektedir (2011, s. 11).

sıra, sinema kültürel belleğin en önemli taşıyıcılarından; daha da önemlisi kurucularındandır.

Andrea Huyysen'in belirttiği gibi "dilde, anlatıda, görüntüde ya da kaydedilmiş sese olsun, bütün temsil biçimleri" belleğe dayanır.

Bazı kitle iletişim araçları bizde katışıksız bir şimdilik yanılması uyandırmaya çalışsa da temsil (re-presentation, yani yeniden sunum) hep sonradan gelir. Ama belleğin kendisi, bizi sahici bir başlangıca götürmek ya da gerçeğe doğrulanabilir bir erişim sağlamaktan çok, geç kalmışlığında bile ve özellikle de bu yüzden temsile dayanır. Bir olayı yaşamak ile onu bir temsil içinde anımsamak arasında bir yarığın oluşması kaçınılmazdır. Bu çatlaktan yakınmak yerine, onu kültürel ve sanatsal yaratılık açısından güçlü bir uyarıcı olarak anlamak gerekir (1993, s. 13).

Bu bağlamda sinema, daha önceki bölümde de belirttiğim gibi, belki de en fazla Huyysen'in söz ettiği çatlaktan yararlanmakta ve geçmişe ilişkin özgür ve özgün bakışını bu boşluktan yararlanarak ortaya çıkarmaktadır.

Sinemanın tarih ve bellek kavramıyla olan ilişkisi güçlüdür. İster geçmişin belleklerde kalan temsili olarak, ister geçmişin tarih veya kültürel bellek üzerinden yeniden kurgulanması bağlamında sinema, tarih ve bellekle doğrudan bir etkileşim içindedir. Belleğin içerdiği paradoks, yani geçmişe ait olduğu halde bugüne hizmet etmesi (Teski ve Climo'dan aktaran Özyürek, 2006, s. 9) sinema için verimli bir alan oluşturmaktadır. Sinema her durumda yapıldığı dönemin geçmişe bakışının izlerini taşır ve bugünden bağımsız değerlendirilemez.

Yükselen nostalji kültürü nedeniyle ya da hatırlama konjonktürüyle ortaya çıkan yeni kimlik taleplerinin ifade edilmeye başlamasıyla, sinemada da yeni eğilimler oluşmaktadır. Ağırlıklı olarak 1990'lardan itibaren tarihin sinemada, bellek, travma ve kimlik kavramları üzerinden daha fazla sorgulanmaya başladığını söylemek mümkündür. Bunun önemli bir uzantısı post-kolonyal sinema okumaları üzerinden yapılmaktadır. Örneğin Mbye Cham, "Film

and History in Africa: A Critical Survey of Current Trends and Tendencies” (2002) başlıklı bildirisinde, son dönem Afrika sinemasının tarih ve bellek konusuna odaklandığını belirtir. Cham, bu filmlerin Afrika’nın geçmişini Avrupa perspektifinden değil, kendi perspektifinden ele almalarıyla önceki yapımlardan farklılaştıklarını belirtir. Bu filmler tarihsel kurgularını Avrupa kaynaklı akademisyenlerin çalışmalarına dayandırdıkları gibi, Afrika sözlü tarih geleneği ve mirasından da yararlanırlar⁴. Sinemadaki bu oluşum, tarihsel bir dönüşümün yansımalarını ifade etmektedir. Fransız tarihçi Pierre Nora hafızanın yükselmesini iki nedene bağlar: Tarihin hızlanması ve demokratikleşmesi (aktaran Sancar, 2007, s. 64).

Nora’nın tarihin demokratikleşmesinden kast ettiği; halkların, toplulukların, etnik grupların ve hatta bireylerin güçlü kurtuluş ve özgürleşme mücadelesidir. Buna göre azınlık hafızalarının akla gelebilecek bütün biçimleri, büyük bir hızla yaygınlaşmaktadır. Geçmişlerini geri almak, azınlıklar açısından kimliğin bütünleyici bir unsurudur (aktaran Sancar, 2007, s. 65).

Bu bağlamda özellikle Üçüncü Dünya sinemalarında görülen ve Batı dışındaki tüm dünya sinemalarına doğru genişleyen bir kavram olarak bellek,-kimlik ve aidiyet sorunsalları ile bağlantılı biçimde- filmlerin odağına yerleşmektedir. Post-kolonyal veya ulusasıri sinema, tam da Nora’nın işaret ettiği noktadan bakarak, farklı etnik grupların, azınlıkların geçmişlerini geri alacakları bir mecra olarak ortaya çıkmaktadır.

Kültür antropologu Assman’ da (2001) “hafıza veya hatırlama patlaması”, “hafıza furysı”, “hafızanın başkaldırısı” ve benzeri biçimlerde nitelenen bu eğilimi çeşitli nedenlere bağlar. Bunlar içindeki en çarpıcısı yazılı insanlık tarihinin kaydettiği en ağır felaketlerin ve insanlık suçlarının görgü tanıklığını yapmış bir kuşağın

⁴ Yazar artan sayıdaki geçmişe odaklanan yapımlara örnek olarak Kamerunlu François Woukoache’in yönettiği *Asientos* (1996), Etiyopyalı Haile Gerima’nın yönettiği *Sankofa* (1992) ve Moritanya’lı Med Hondo’nun yönettiği *Sarraounia* (1986) filmlerini örnek olarak verir. Afrika sinemasının tarihe gösterdiği ayrıcalıklı ilginin, Afrika sinemasının babası olarak da bilinen Ousmane Sembène’nin genetik devamı olduğunu ifade eder.

artık yaşama veda ediyor olmasıdır. Bu bağlamda sinemada sözlü tarih yönteminin giderek daha fazla kullanılması anlam bulmaktadır. Örneğin Yahudi soykırımı ve soykırımı temsil eden anıtların varlığı, karşı-anıt ve karşı-belleklerin oluşumunda nasıl bir rol oynuyorsa, sinemada da yiten kuşağın belleğinin oluşturduğu karşı-tarih veya karşı bellek görünürlük kazanmaktadır. Benzer biçimde sinema üzerinden de, gerek sözlü tarih çalışmalarına dayanan belgesellerle, gerekse kurmaca yapımlarla resmi tarih yazımlarının dışında veya karşısında belleğe dayanan anlatıların arttığı dikkat çekmektedir. Sinemada tarihsel anlatıların, bellek ve kimlik olgularıyla kırılmasını Morley ve Robins'in Vietnam filmleri ve Holocaust filmlerine ilişkin şu eleştirileri daha da belirgin kılmaktadır:

Tarihsel Vietnam Savaşı, bir takım çelişkili olaylar dizisi, politikalar ve koşullar olarak, aynen Holocaust ve Heimat'taki Alman (ve böylece Avrupa) gibi sembolik bir Vietnam'a dönüştürülmüştür. Hem Heimat hem de Vietnam filmlerinde bir kayıp ve acı sorunu vardır, bundan daha sorunlu olarak, suçluluk ve bunun nasıl temsil edildiğiyle ortaya çıkan kültürel bir engel vardır. Her iki halde de vatanseverce sahiplenme olgusunun ilerici bir biçimde mümkün olup olmadığı ve vahşet suçlularının kurban rolüne girip girmeyeceleri sorunları vardır. Ayrıca tabii ki karşımıza bu söylemlerdeki suskunluk sorunu çıkar: Bir taraftan Holocaust'un on saatlik Heimat'ta marjinalleşmesi, öbür taraftan Hollywood yapımı Vietnam filmlerinde Vietnamlıların adeta karikatürize edilmiş temsillerinden başka birşeyin hemen hemen hiç olmaması gibi (1997, s. 133).

Morley ve Robins'in bahsettiği karikatürize edilen azınlık karakterlerin varlığı bugünün çeşitli tarihsel yapımlarında hala görünürdür. Tarihsel filmlerde ortaya çıkan temsillerin kırılışı, belki de belleği merkeze alan bir sinema tarafından daha fazla sorgulanmasıyla mümkün olacaktır.

Bellek Kurucu Olarak Sinema

Bellek çalışmaları, psikolojiden, siyasete, tarihten felsefeye birçok alanla yakından ilişkilidir. Bu bağlamda geniş bir açılıma sa-

hiptir. Medya ve spesifik olarak sinema üzerinden bellek konusunun tartışılması da tüm bu alanlardaki tartışmalarla iç içe geçmektedir. Ancak medya ve bellek çalışmalarında özellikle yaşanan deneyim ile kitle iletişim araçlarıyla oluşan bellek arasındaki farklılıklardan veya etkileşimden söz edilmektedir. Bu bağlamda “Yeni bellek”, “ikincil bellek” veya “protez bellek” gibi birbirlerinden farklı tanımlamalar ile belleğe bakış için farklı bir kanal açılmaya çalışılmıştır. Tüm bu tanımlamaların dile getirildiği çalışmalarda ortak kanı, yaşanan deneyim ile oluşan belleğin dışında (veya ona koşut) bir belleğin görsel medya ile oluştuğudur.

Fransız sosyolog Maurice Halbwachs’ın bellekle ilgili çalışmalarından hareketle, “protez bellek” olgusunu tanımlayan Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (2004) adlı kitabı yazarak, bellek sinema ilişkisine yeni bir bakış kazandırmıştır. Landsberg “*Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture*” (2003) adlı makalesinde, Protez bellek [Prosthetic memories] kavramını şöyle açıklar: “Protez bellek”, doğal değildir. Sadece bir kişinin, belirli bir ailenin veya etnik grubun aidiyetinde de değildir. Protez belleğin açtığı alanda, geçmiş, ırksal ve etnik çizgilerin dışında kurulur. Bu çeşit bir bellek çeşitlilik ve değişkenlik gösteren toplumsal bellekten farklıdır. Toplumsal bellek belli bir coğrafya üzerinden kurulmasına karşın, “protez bellek”, toplumsal olanın ufkunu genişletir ve beklenmedik politik işbirliklere olanak tanır (s. 148). Bu yeni form bellek, bellek nosyonunu tarihsel ve kültürel bağlamda değiştirir, kültürlerarası ve tarihlerarası bir anlayış geliştirilmesini sağlar. Landsberg protez bellek tanımlamasını seçmesini dört nedene bağlar: 1. Bu çeşit bir bellek özgün ve doğal değildir. Uzlaştırmacı çeşitli temsiller (film seyretme, müze ziyareti, televizyon şovu izleme ve CD-ROM kullanımı gibi) üzerinden kurulur; 2. Bu tür bellek yapay bir organ gibidir. Anılar, kitlesel temsiller aracılığıyla oluşan *deneyimlerle* kurulur. Tıpkı yapay organlar gibi sıklıkla bir travmanın izlerini işaret eder; 3. Bu çeşit belleğin protez olarak adlandırılması yer değiştirebilir ve değiş-tokuş edilebilir olmasındandır; 4. Son olarak protez bellek diğerlerini anlamak,

etik bir ilişki kurmak ve empati oluşturmak için bir araçtır (s. 150).

Dolayısıyla protez bellek dünyayı daha iyi algılamak ve öteki'ne duyarlılık geliştirmek için medya temsilleri üzerinden ya da müze gibi bellek taşıyıcıları aracılığıyla, farklı bir bellek oluşumuna neden olur. Daha önce sinema ve tarih ilişkisine dair tartışmalarda öne sürüldüğü gibi yaşanan deneyime bağlı olmaksızın, bir tarih algısı oluşumunun eleştirisine karşı Landsberg, protez belleği önemli bir katkı olarak yorumlar. Landsberg, Etienne Balibar'ın "evrensel mülk" (universal property) tanımlamasına başvurarak protez belleğin benzer biçimde değerlendirilebileceğini belirtir. Amerikan sinemasının göçmenler için protez bellek işlevi gördüğünden ve göçmenlerin kendilerini filmlerdeki Amerikan geçmişinin temsilleri üzerinden dikişleyerek (suturing) "tipik Amerikan" olarak hissetmelerini sağlamasından söz eder (2004, s. 56).

Protez bellek kimseye ait olamadığına göre diğerleriyle paylaşılabilir. Yazara göre "Protez bellek" dayandığı temsillerin alıcılarıyla karşılaşma pratikleri nedeniyle kapitalist düzenin dışında var olamaz. Sinemada film izlemek için ya da müzeye girebilmek için bilet almak gerekir.⁵ Landsberg, Verhoeven'in *Gerçeğe Çağrı* (*Total Recall*, 1990) filmini protez belleğe örnek olarak verir. 2084 yılında, beynine ekilen bir hayatı yaşayan bir inşaat işçisinin aksiyon dolu maceralarını anlatan filmin, protez belleğin politik potansiyelini yansıttığını ve bunun etik sorgulamasını öne çıkarttığını belirtir (2003, s. 156).

"Protez bellek"ın, sinemanın geçmişle kurduğu ilişkiyi, farklı bir perspektifte anlamak ve değerlendirmek için önemli bir kanal açabileceği öne sürülebilir. Özellikle sinema yoluyla oluşan protez bellek, kişinin bireysel deneyim arşivinin bir parçası haline gelir. Yapay, fakat gerçek deneyimler oluşturan sinemanın, bireylere yaşamadıkları deneyimlere dair algılar oluturabileceğini açıklar (aktaran Burgoyne, 2003, s. 223). Burgoyne'a göre *Forrest Gump* (Robert

⁵ Protez belleğin hem "evrensel mülk" kavramıyla açıklanması, hem de kapitalizmle kolkola vererek varolabileceğinin belirtilmesi ayrı bir tartışma konusunu oluşturmaktadır.

Zemeckis, 1994), *JFK* (Oliver Stone, 1991), *Zafer* (Glory, Edward Zwick, 1989), *Onaltıncı Raund* (The Hurricane, Norman Jewison, 1999) ve *Er Rayn'ı Kurtarmak* pek çok açıdan protez bellek kavramını karşılarlar. Bu filmler, ana karakterleri gerçek tarihsel figürlerle ve olaylarla fiziksel olarak doğrudan bir araya getirerek, açıkça tarihle deneyimsel bir ilişki biçimi kurma rolünü üstlenirler. Burgoyne, Alison Landsberg'in geliştirdiği protez bellek kavramına başvurarak, tıpkı Holocaust'u yaşatan deneyimsel müzelerin popüler hale dönüşmesinde olduğu gibi sinemayla da dijital teknoloji aracılığıyla seyirciye geçmiş deneyiminin yaşatıldığından söz eder. Böylesine bir deneyim, kişinin deneyim arşivinin bir parçasına dönüşmektedir. Burgoyne'ye göre (2003) tam da bu nedenle *Forrest Gump*, *JFK*, *Zafer*, *Onaltıncı Raund* ve *Er Ryan'ı Kurtarmak* gibi filmler popüler olmaktadır.

Belleğin yaşanan deneyimin dışında medya araçlarıyla oluştuğunu örneklendiren bir diğer görüş, sinema kuramcısı Elsaesser tarafından tekrarlanır. Elektronik ya da audio-visual "liuex de memoire" (hafıza mekânları) ikincil belleği oluşturarak hızla ikincil sırada yer alan gerçekliğe dönüşürler. Avrupa merkezli televizyon izleme alışkanlığını vurgulayan ve tarihin bir tür boş zaman eğlencesi olarak tüketildiği 50 yıldır savaş görmemiş bir toplum perspektifinden eleştirel yaklaşan Elsaesser'e göre;

Özgün bellek ile özgün olmayan (medya) dolayımı tarihi karşılaştırırsak belki de kendimizi kandırmış oluruz. Belki de yeni özgünlük yapılan, imal edilendedir [...] Kendimize "Kennedy'nin vurulduğu günü hatırlıyor musun?" diye sordüğümüzde aslında Kennedy'nin vuruluşunu televizyonda tüm gün izlediğin günü hatırlıyor musun olabilir mi? (1999)

Andrew Hoskins de geçmişin medya temsilleri üzerinden hatırlanmasını "yeni bellek" olarak kavramsallaştırdığı makalesinde, benzer biçimde bireysel ve toplumsal belleğimizin global olarak manipüle edilebilen görüntü bankaları olan sinema ve televizyonla oluşturulduğunu, dolayısıyla geçmişin hatırlanmaktan öte imal edilmiş olduğunu (manufactured) ifade eder (2003, s. 186). Anton Kaes ise yaşanan deneyimler sonucu oluşan geçmiş duygusu yerine

medya dolayımıyla oluşan belleğe kuşkuyla yaklaşır. Kaes hafızanın filme alınmış bir imgede korunduğunu ve yok olmadığını söyler, ancak sadece bugünün medyasıyla aktarılan tarihsel imgelerin toplumsal hafıza ile kişisel deneyim arasındaki ilişkiyi zayıflattığını belirtir. Bu bağlamda Western filmlerinin Vahşi Batıyı bir sinema mitine dönüştürdüğünü ifade ederek, Hitler döneminin benzer biçimde deneyimlenmiş bir gerçeklik ve kişisel bellekten yavaş yavaş görüntülerin gerçekliğine geçtiğini ve ileride sadece bir sinema mitine dönüşeceğini belirtir (1992, s. 198).

Andrew Hoskins, “Yeni Bellek”in, aracılı (mediated) belleğin bir formu olduğunu ve bu formun alanını genişleterek, tarih ve bilgiyi hatırlama yapısını onaylama işlevi gördüğünü belirtir (aktaran Drake, 2003, s. 184). Aracılı bellek üzerinden tarihsel olaylar ezberlenir, medya temsilleri üzerinden anılır ve bu yinelenen süreç, geçmiş duygusunun epizodik olarak inşa edilmesine yardımcı olur.

Aracılı bellek üzerine son çalışmalar, popüler sinemada geçmiş hatırlama ve dönüştürme pratikleri açısından iyi bir başlangıç noktası sunmaktadır. Temelde otobiyografik belleğin bir türü olan flaş bellek (flashbulb memory), orijinal olarak psikolog Roger Brown ve James Kulik tarafından geliştirilmiştir. Flaş bellek çalışmaları, fotografik bellek kadar net olmasa da, bu tür bellekte unutma eğrisinin zamandan çok daha az etkilendiğini göstermiştir. Kamera metaforunu kullanarak, çakan flaş anılarının kısmen canlı olduğu önerilmekte, güçlü etkilere ve duygusal cevaplara bağlı olduğu belirtilmektedir. Başkan Kennedy suikastı, Prenses Diana’nın ölümü ya da Margaret Thatcher’in görevden ayrılması bunların bir örneğidir. Medyadaki tekrarları ile flaş anıların, yankıları artmaktadır. Böylece bu olayları medyadaki görünümünden ayırştırmak imkânsız hale gelmektedir. Bu açıdan flaş anıları, medya anıları ile sıkı bir ilişki içinde birbirlerine bağlıdır. Drake “flaş” kavramının, sinema, tarih ve bellek ilişkisi üzerine çalışan pek çok sinema teorisyeni tarafından görsel alanın bellek üzerindeki etkisi bağlamında ele alındığını ancak, ses ve müziğin bir bellek kurucu olarak görmezden gelindiğini belirtir. Oysa Drake’ye göre sinemada sadece görüntü değil, ses ve müzik de flaş belleğinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır (2003, s. 185).

Pam Cook *Screening the Past: Memory and Nostalgia* adlı kitabında, küresel medya ağlarıyla seyircide “yanlış” bellek oluşturan, gerçeklikle ne oranda örtüştüğünün saptanması zor olan görüntü ve hikâyelere maruz kaldığımız yolundaki kötümser bakışa karşı çıkar. Tarihin bizi geçmiş hakkında eğitime iddiasına karşın modern zamanların yeniden inşası olarak nitelediği filmlerin, geçmişle ilişkimiz hakkında, geçmişle bugün arasında bağlantı kurmamız bağlamında bizi yönlendirdiğini ve daha derin bir anlayış ve bilgi geliştirebilmemiz için ilham verdiklerini ifade eder (2005, s. 2).

Cook farklı bir noktadan hareket ederek temelde nostalji sineması kavramını açıklar. Son 30 yılda nostaljik bellek filmlerinde önemli bir artış olduğunu belirterek postmodern elektronik çağda, gerçekliğin giderek sanal hale geldiğinden ve buna paralel olarak gerçeklik (sahicilik) arzusunun yoğunlaştığından söz eder. Kapitalizm, nostaljiden tüm malların pazarlanmasında sinema ve televizyonu da içerecek biçimde yararlanmıştır. Fakat Pam Cook’a göre modern bellek filmleri basit bir biçimde nostaljiden yararlanmamaktadır. Bu filmler süreçle ilgilenmiş, tarih ve temsilin gelenekselasyonlarını sorgulamışlardır. Cook’un bakış açısıyla nostalji çoğunlukla iddia edildiği gibi geçmişin sadece bir idealizasyonu ve geçmişin yeniden tarihselleştirilmesi değildir. Benzer biçimde nostaljik bellek filmleri kendi potansiyelini yansıtır mekanizmasına sahiptir (2005, s. 4).

Belleğin yaşanan deneyim dışında medya ile oluştuğu argümanından hareket edildiğinde, dijital devrimle birlikte başlayan süreçte, sinemanın geçmişle ilişkisinde bir başka nokta tartışmanın odağına taşınmaktadır. Dijital teknolojinin gelişmesi ve CGA teknolojileri ile görüntünün işlenebilir ve yeniden üretilebilir olduğu bir dönemde görüntünün gerçekliği konusu sorunlu bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla belleğin oluşumunda etkin olmaya başlayan, kimi kez üretilmiş görüntüler olmaktadır. Robert Burgoyne’a göre, *Forest Gump*’taki gibi arşiv görüntüleriyle, kurmaca olarak üretilmiş karakter ve görüntülerin birbirine geçtiği ve montajlandığı dijital dönemde, tarihe odaklanan filmlerde -Paul Ricoeur’ın sözlerinden yola çıkarak- tarih ve kurmaca olan arasındaki kalıcı

görünen sınır, neredeyse ortadan kalkmıştır (2003, s. 222). John F. Kennedy, George Wallace, John Lennon, Lyndon Baines Johnson ve diğer tarihsel figürlerin *Forrest Gump* ve *JFK*'deki görünümlerinde, arşiv görüntüsünün geçmişe dair doğruluk taşıyan kayıtlar olduğu olgusunun herhangi bir gerçeklik zemininin kalmadığı görülmektedir. Elsaesser'e göre de, gelecek kuşaklar 20. yüzyılın tarihine baktıklarında kurmacayı, gerçek olandan ayıramayacaklardır. Bu bağlamda Elsaesser'in bakışına göre tarih, elektronik medyanın yükselişiyle birlikte ciddi derecede bir "prestij" kaybı yaşamıştır. Tarih, sadece sinema ve televizyonun dijital olarak arşiv materyallerini yeniden ana kopyaya dönüşmesi ile kavramsal bir alacakaranlığa girmez. Bellek özellikle tarihle karşılaştırılırken toplumun ilgisini kazanmış bir konu olarak değer kazanmış ve yorumlanmıştır. Audio-visual medyanın temsil ettiği ile belleğin tarihe dönüştüğü sınır belirsiz hale gelmiştir (Elsaesser, 1999).

Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema adlı kitabında (2010) Kilbourn, belleğin modern dönemde problemlili bir hal aldığından söz eder. Belleğin görsel olarak, özellikle sinema aracılığıyla "deontolojik"leştirilmesinden, bir diğer deyişle yapaylığından, kurulmuş, onaylanmış ve olağanlaştırılmış olmasından söz eder. Kilbourn "sinemasal bellek" terimini kullanarak, bunun en iyi koşullarda insan belleğini destekleyen, en kötü koşullarda ise belleği yok eden yönlerine vurgu yapar.

Sinemanın yeni dijital mecralardaki seyri, tarih ve bellek kurgusu bağlamında daha çok tartışmanın olacağını ve geçmiş algımızın belki de tam da bu nedenle yeniden gözden geçirilebileceğini bizlere anlatmaktadır.

Belleğe Dayalı Anlatı Olarak Sinema

Bazı sinemasal imgelerin belleğimizde bıraktıkları izler çok güçlüdür. Bu imgeler sadece bizim geçmişe dair bilgilenmemizi yönlendirmekle ya da daha önce söz ettiğimiz gibi geçmiş deneyimlerinin yerine geçmekle kalmaz. Bu imgeler, geçmişe dair başka im-

gelere kaynaklık yaparak adeta kendi tarihlerini oluştururlar. Temsil ettiklerinden bağımsız kendi serüvenlerini yaşarlar. Sinema aracılığıyla belleğimize kazınmış bu imgeler zamansızdır.

Bellek sinemasal anlatımın en temel öğelerinden olmuştur. Filmlerde geri dönüşlerle geçmişî hatırlamak sıklıkla başvurulanan anlatım ögesidir. Ancak bunun dışında sinema belleğı her zaman sorunsallaştırmıştır. Chistopher Nolan'ın yönettiğı *Memento*'da (2000) hafızasını kaybetmiş bir kahramanın, çeşitli olaylar ve nesneler üzerinden geçmişte ne olduğunu bulmaya ve hafızasını bütünlemeye çalışmasını izleriz. Bellekte yapılan bu geri dönük parçalı hatırlamalardan oluşan yolculuğa seyirci de kahramanla birlikte çıkar. *Memento* dâhil birçok filmde bellek, aynı zamanda doğruluğı açısından da sorgulanmıştır. Öznel bir hatırlamanın bizi sahici bir başlangıca götürebilecek, ya da gerçekleri deforme edebilecek ikili yapısı pek çok filmde vurgulanmıştır. Örneğın Ridley Scott'ın yönettiğı 2019 yılında Los Angeles'ta geçen bir distopya filmi olan *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*, 1982), Kilbourn'un ifadesiyle belleğın doğruluğına dair modern bir krizi işaret etmektedir (2010, s. 146). Arjantin siyasi yakın tarihine, hem ülke tarihiyle, hem kişisel tarihle hesaplaşmadan hareketle bakan Fernando Solanas'ın *Güney*'i; bir anı defterine alınan notlar eşliğinde savaşın içinden Vietnam'ı sorgulayan Francis Ford Capolla'nın *Kıyamet*'i; İkinci Dünya Savaşı'nın açtığı derin yaraları ve Hiroşima'ya atılan atom bombasını seven bir çiftin belleklerinden silemedikleriyle sorgulayan Alain Resnais'in *Hiroşima Sevgilim*'i sinema tarihinin başyapıtları olarak hafızalarımıza kazınmıştır. Her biri yakın dünya tarihinde yaşanan olayların yarattığı travmaların izlerini sürmektedir.

Güney'de filmin kahramanı Floreal'ın yaşadığı travma, Arjantin'de askeri diktatörlüğün son bulduğu 1983 yılında politik görüşleri nedeniyle tutuklu olduğu hapisten tahliye olduktan sonra, eve döneceğı ve karısı Rosi ile buluşacağı bir gece boyunca geçmişle yaptığı hesaplaşmalarla ortaya çıkar. Floreal serbest kaldığı o gece geçmişini düşünür, belleğini tazeler. Boş, terk edilmiş görünümündeki sokaklarda rastladığı kişiler, kendi geçmişinden fırlayıp çıkan, aslında Floreal'in hatırlamalarının ve hesaplaşmalarının figürleridir.

Floreal kendi geçmişini gecenin pusları içinde bulmaya çalışırken, hatırlamalarla ülke yakın tarihine de tanıklık ederiz. Geçmiş, geri dönüşlerle (flashback) hatırlandıkça puslar da dağılacaktır. *Düşler Masası, Araştırma, Aşk Sadece Aşk ve Ölmek Yorucudur* başlıklarındaki dört epizottan oluşan filmin sonunda, Floreal'in bir bağlamda alter egosu olan El Negro, "unutmak istiyorum. Herşeyi bilerek yaşayamazsın. Her şeyi biliyorum. Bu film gibi sonuna geldim ben ölüyorum" der ve kapanışı yapar. Solanas çerçeveleme, aydınlatma gibi görsel öğelerle, mekân ve zaman kullanımıyla belleği filmin merkezine koyar. Yönetmen çerçeve içinde çerçeveleme (picture in picture) tekniğini kullanarak asıl amacının belleğe göz atmak olduğunu belirtir. "Pencereler, kapılar adeta gemişin temsili için seçilmiş bir dildir (aktaran Newman, 1993, s. 79). Filmin geçtiği ana mekân, hem Floreal'in mahallesidir, hem de hiçbir yerdir. Soyut mekân tasarımı, filmdeki mekânı Arjantin'de bir kent sokağı olmanın ötesine taşımakta, Güney'i Arjantin sınırlarını aşarak darbelerin yaşandığı her ülkeye bağlamaktadır. "Yıkıcı, Marksist, Peronist, ahlaksız" gibi sıfatlarla yasaklanan dünya edebiyat ve düşün tarihinden eserlerin sayfalarının sokaklarda savrulmasıyla belleğin buharlaştırılmaya çalışılması anlatılmaktadır.⁶

Alain Resnais, *Hiroşima Sevgilim, Geçen Yıl Marienbad'da* (*L'année Dernière à Marienbad*, 1961) adlı filmleri ve *Tüm Dünyanın Anıları* (*Toute la memoire du monde*, 1956)⁷ adlı belgeseli ile zaman ve bellek olguları üzerine en fazla yoğunlaşmış yönetmenlerden biridir. Resnais, toplu bir bellek aracı ve evrensel unutma alışkanlığına karşı bir koruyucu olarak kütüphane fikrini, Fransız Milli Kütüphanesi üzerinden inceler.

Resnis, *Hiroşima Sevgilim*'de hatırlamak ve unutmak olgularının bir ihtiyaç olduğundan hareketle, iki farklı geçmişe sahip bel-

⁶ Güney filminin bir çözümlemesi için Bkz. (Duruoel Erkiılıç, S., 2012).

⁷ *Tüm Dünyanın Anıları* (*Toute la memoire du monde*, 1956), Fransız Dışişleri Bakanlığı'nın isteği üzerine Fransız Milli Kütüphanesi üzerine çektiği belgeselde, Resnais kütüphanenin perde arkasını anlatır. Bir kitabın kütüphaneye gelişyle başlayan belgesel, kitabın bu devasa kuruma giriş anından raflara yerleştirilmesine, oradan da biri tarafından ödünç alınışına kadar geçen süreci ele alır.

leğin karşılaşmasını, Japon bir erkekle, Fransız bir kadın üzerinden anlatır. Film bir otel odasındaki sevişme sahnesiyle başlar. Ama bu sevişme, acı ve travmalarla örülmüş bir hatırlamanın merkezde olduğu bir birlikteliktir. Hiroşima'ya atılan bombanın ve İkinci Dünya Savaşı'nın izlerinin silinmeyeceği kesindir. Erkek “sen Hiroşima’da hiçbir şey görmedin” der. Sevişme sahnesine koşut Hiroşima’da gördüklerimiz, hem kişisel bellek hem de toplumsal bellektir. Geriye görececek bir şey kalmamış, sadece yaşanmış olanın izleri ve korkunç sonuçları kalmıştır. Fakat erkek “sen Hiroşima’da hiçbir şey görmedin” derken yanılmaktadır. Çünkü kadın, yeniden biriktirmenin unutmakla hesaplaşma olduğunu bilmektedir. Kadın on iki yıldır hakkında sessizliğini koruduğu bir travma yaşamıştır. Nevers’te âşık olduğu Alman askerle yasak aşkının sonrasındaki cezalandırmalar, işkenceler geçici bir delilikle sonuçlanmıştır. Kadın unuttuğu ve unutmayı seçtiği bu aşkı ancak Hiroşima’da birlikte olduğu Japon erkekle birlikte tekrar hatırlar.

Michael Roth’a göre, unutmanın en güçlü formu öykülemeci bellektir (narrative memory) (1995, s. 100). Öykülemeci bellek, geçmişte olanın hatırlanması eylemi değildir, geçmişe bir tepki olarak anıyı değiştirmektir.⁸ Bu bellek asimile eder, filtreler, yeniden şekillendirir. Tarihsel temsilin çekirdeğindeki öykülemeci bellek hem kâğıtta hem de pelikülde geçmişe alıkoyabilmek için geçmişe dönüştürür. *Hiroşima Sevgilim* bu dönüşümün ve unutmanın bedelini sorgular. Film aynı zamanda, Margalit’in (2002), toplumsal belleğin etik yönünü dikkate alan “hatırlama görevi” kavramını da düşündürür.

Bu bağlamda sinema, çoğu kez unutmanın bir ihtiyaç olduğunu, ama hatırlamanın da bir gereklilik olduğunu vurgulayan sayısız filmle kişisel ve toplumsal geçmişini sorgulamıştır, sorgulamaktadır.

⁸ Öykülemeci bellek, travmatik olayla sonuçlanan deneyim veya yeni durumun, travmayı yaşayan kişi açısından bir anlam ifade etmesinin bir yoludur. Travmayı yaşayan kişi hatırlamanın acı verici olduğu anılar yerine, onun yerine geçecek anılar inşa eder. Yanlış anıların tekrarlanması ve hatırlanması ile yeni anılarına inanır ve kendi geçmişine onları yerleştirir. Travmatik hatırlamayla anlatımcı bellek arasındaki farklar için Bkz. (Schmid, 2004).

Robert Sklar (1994) Amerikan sinemasında tarihin dönüşümünün 1970'lerden itibaren başladığını belirtir ve tarihsel belleğin, sinemanın kültürel gücünde bir mihenk taşı haline geldiğinden söz eder. Tarihsel bellek, geleneksel mit ve rüya retorığının yerini almıştır. Sklar, Amerikan yaşamı ve toplumundaki çağdaş bellek patlamasının orijinlerini 1970'lerde görür. Sinemada —diğer kültürel pratiklerde olduğu gibi— bellek, kültürel imgelemin alanında kimliği telaffuz eden güçlü bir mahal haline gelmiştir.

Paul Grainge (2003) 1980'leri sonundan itibaren çoklu ve süreklilik gösteren tarihler duygusunun derinleştirilmesiyle, Amerikan deneyiminin tekilliğinin dönüşüm gösterdiğini ve bu dönüşümün, kültürel merkezin yeniden kavramsallaştırıldığı değerler savaşını belirlediğini belirtir. Amerikan popüler sinemasının da bu bağlamda tarihle ve bellekle ilişkili okumaları artmıştır. *Zafer, Doğum Günü 4 Temmuz* (*Born on the Fourth of July*, Oliver Stone, 1989), *Kurtlarla Dans* (*Dances with Wolves*, Kevin Costner, 1990), *JFK*, *Malcolm X* (Spike Lee, 1992), *Forrest Gump* (1994), *Nixon* (1995), *Yalnız Kovboy* (*Lone Star*, John Sayles, 1996), *Amistad* (Steven Spielberg, 1997), *Titanic*, *Yaşamın Renkleri* (*Pleasantville*, Garry Rose, 1998) ve *Er Ryan'ı Kurtarmak* gibi pek çok Hollywood yapımı gerçekleştirilmiştir.

1990'lardan itibaren ise sinemada bellek ağırlıklı olarak daha önce de değindiğimiz gibi azınlık hafızaları ve kimlik bağlamında öne çıkmaya başlamıştır. 1990'ların ortalarından itibaren film çalışmalarında, bağımsız ulusaşırı sinema, göçmen sineması, sürgün sineması, diasporik sinema, aksanlı sinema, kültürlerarası sinema gibi farklı kavramlarla tanımlanan bir alan giderek temel tartışma eksenlerinden birini oluşturmaktadır (Suner, 2006, s. 257). Bu kavramlar, kimlik ve onun toplumsal olarak yeniden inşasına odaklanmaktadır. Bu tanımlamalar çerçevesinde ele alınan filmlerin pek çoğu, kimlik olgusu üzerinden belleğe referans veren ya da yönelen yapılarıyla öne çıkmaktadır. Üçüncü sinemanın ardılı olarak düşünülebilecek bu tanımlar çerçevesinde üretilen filmler, çift kimlikliliğe, egemen söylemin dışına çıkarak çoğulluğa ve çok sesliliğe, farklı film yapım modlarına ve tarzlarına alan açarlar. Son yıllarda ağırlıklı ola-

rak tartışılan sinemadaki çeşitli eğilimlerin, doğrudan bellekle ilişkili olması geçmişle olduğu kadar, temelde bugüne dair olmalarıyla da bağlantılıdır. Hamid Naficy, “aksanlı sinema”yı sürgün sineması, diasporik sinema ve postkolonyal etnik sinema olarak ayırıştırarak inceler. Bu ayırtırmaya karşın, aksanlı sinema örneklerinin ortak noktası, tarzlarındaki benzerlikler, nostaljik veya bellek merkezli çok dilli anlatıları, kimlik eksenindeki politik bakışlarıdır. Ev, yurt, aidiyet, kimlik, ve tüm bunlarla bağlantılı olarak unutma-hatırlama, unutturma, evi arayış, özlem gibi belleği referans veren öğeler filmlerin meselesidir. Aksanlı sinemanın ana temalarından biri yolculuktur.⁹ Bütün yolculuklar fiziksel olmayabilir; metaforik ve kimliği bulmaya yönelik felsefi düzlemde bir yolculuktur söz konusu olan (Naficy, 2001, s. 33). Filmlerdeki belli imgeler, sesler, karakterler, oyuncular, aksanlı konuşmalar, jestler, hikâyeler, mekânlar ve ışığın niteliği, seyircilere Laura Marks’ın¹⁰ ifadesiyle özel “duyu anıları”-nı, yani geride bıraktıkları görüntüleri, sesleri, kokuları, insanları, mekânları ve zamanı hatırlatabilir (2000, s. 29).

Naficy mekânları, yolculuk temasıyla birlikte anılan sınır bölgesi, otel, tünel, liman, hava alanları gibi ara mekânları ve yolculuğu sağlayan çeşitli ulaşım araçlarını, geçicilik, arada olma hali duygusu bağlamında ele alır. Aksanlı film örneklerinde uzaktaki evle ve insanlarla haberleşmenin önemli birer aracı olan mektup, telefon gibi araçlarla, fotoğraf, film gibi kayıt türlerinin anlam kurucu öğeler olarak filmlere eklendiğini belirtir. Fotoğraf, film, kaset gibi görüntü ve ses kayıtları doğrudan bellek süreçleriyle ilişkili öğelerdir. Şim-

⁹ Naficy yolculukları üç ayrı kategoride inceler: 1. Kaçış yolculuğu, evi arayış ve evi bulma 2. Arayış yolculuğu, evsizlik ve kaybolmuşluk 3. Eve (içe) dönüş yolculuğu.

¹⁰ Laura Marks’ın kültürlerarası sinema kavramı iki veya daha fazla kültürel rejime dair bilginin kesiştiği noktada ortaya çıkan bir sinemayı ifade eder. Marks’a göre kültürlerarası sinemanın orijini sessizlikte, kaydedilmiş tarihin ardında bıraktığı boşluklardadır. Kendi kültürlerini yansıtmak için araştıran sinemacılar yeni formlar ve sinemasal anlatımlar geliştirmek durumundadırlar. Marks bu bağlamda “haptik” görsellik (temas hissine dayalı) kavramını önerir. Buna göre görsellik bir dokunuş, ya da bellek süreçlerini harekete geçiren koku, tad gibi fiziksel hatırlama öğeleriyle kültürel deneyim ve bellekle yakalanabilir, oluşturulabilir (2000, s. 163).

di'de yapılan görüntü ve ses kayıtları adeta kaybolan geçmişî bir noktada yakalama uğraşının parçasıdır.

Yolculuk, belki de belleğî en fazla harekete geçiren süreçtir. Bir yerden bir başka yere gitmek gidilecek yere dair öngörülerde bulunmak, hayal kurmak ya da orayı hatırlamak için zaman tanır. Dolayısıyla yolculuk hesaplaşmanın ana zamanıdır. Mektup gibi bir nesne de içerdikleri dışında fiziksel bir bağın da aracıdır. Tüm kayıt biçimleri ise geçmişî bize, bugüne getirerek o bağı kurar.

Aksanlı sinema çerçevesinde Raül Ruiz, Fernando Solanas, Valeria Sarmiento, Amos Gitai, Mizhael Khleifi, Abid Med Hondo, Chantel Akerman, Jonas Mekas, Atom Egoyan ve Trinh T. Minh-ha gibi yönetmenler ile Çin sürgün sineması, Arap sürgün sineması, *beur* sinema¹¹, İran sürgün sineması ve siyah Afrikalı, İngiliz ve Amerikan diasporik sinema (Naficy, 2001, s. 23) bellek süreçleriyle de ele aldıkları temalar bağlamında doğrudan ilişki içindedir.

¹¹ Fransa'ya yerleşmiş Tunus, Fas, Cezayir gibi Müslüman Kuzey Afrika kökenlilerin sineması için kullanılan ve kimlik üzerinden gerilimi aktaran bir ifadedir. *Beur* sinema, müzik, plastik sanatlar, fotoğraf, tiyatro, edebiyat gibi geniş bir alana yayılan *beur* artistik geleneğinin ve sosyal hareketin bir parçasıdır.

Üçüncü Bölüm

TÜRK SİNEMASINDA TARİH VE BELLEK

Visconti'nin Senso filmi... Toplumun gerçeklerini tarihte araması açısından, beni çok etkiledi bu film. Haremde Dört Kadın bu etkiler altında yapılmış bir filmdir [...]
Etki şuradaydı; gerçekçi bir yönetmenin, kendi toplumunun gerçeklerine, tarihi bir perspektiften bakması...

Halit Refiğ, 2006

Türk sineması ve tarihi, başta Nijat Özön ve Giovanni Scognamillo'nun yaptığı değerlendirmelerde, Agâh Özgüç'ün derlemelerinde, Prof. Sami Şekeroğlu'nun Mimar Sinan Üniversitesi'nde büyük bir öngörüyle 1980'lerde başlattığı sözlü tarih çalışmalarında, Prof. Dr. Âlim Şerif Onaran'ın incelemelerinde, çeşitli sinema akademisyenlerinin çalışmalarında ve yüksek lisans / doktora tezlerinde ele alınmıştır.¹ Bu çalışmalar, Türk sinema tarihine ve Türk sinemasında tarihin temsiline ilişkin önemli bir birikim oluşturmuş ve sağlam bir temel hazırlamıştır. Ancak Türk sinemasında, tarihin nasıl ele alındığına veya temsil edildiğine dair çalışmalar, daha dar bir çerçevede kalmıştır. Bu alandaki akademik çalışmaların, ağırlıklı olarak 2000 sonrasında arttığı dikkat çekmektedir. Emin Alper'in editörlüğünü yaptığı *Tarih ve Toplum* dergisinin “Tarih ve Sinema Özel sayısı” ile Ahmet Gürata'nın editörlüğünü yaptığı *Kebikeç* dergisinin “Sinema ve Tarih Dosyası”, Deniz Bayraktar'ın yürüttüğü V. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı'nda sunulan derlemelerin basıldığı “Sinema-Tarih” cildi bu alanda yapılmış değerlendirmelerin toplamını gösteren ender yayınlardır. Oğuz Makal'ın *Sinemada Tarihin Görüntüsü* (2010) adlı geniş kapsamlı çalışması ise dünya sinemasında tarihe bakmaktadır.

Sinema alanından bakarak yapılan bu çalışmaların dışında, tarihten ve sosyal bilimlerin diğer alanlarından gelen akademisyenlerin sinema ve tarih ilişkisi üzerine sistemli bir biçimde yoğunlaşmadığı görülmektedir. Ancak Cemal Kafadar ve İlber Ortaylı, Türk sinemasının tarihle ilişkisi üzerine en çok düşünce üreten tarihçilerdir. Cemal Kafadar bu alanda sinema akademisyenleri tarafın-

¹ Bu noktada sinema tarihi yazımıyla, sinemada tarihin temsili üzerine çalışmaların birbirlerini beslemekle birlikte, farklı amaçları olduğunu belirtmekte fayda vardır. Ayrıca Rakım Çalapala, Nurullah Tilgen, Mustafa Gökmen ve Zahir Güvemli'nin Türk sinema tarihine ilişkin kitap ve yazılarıyla Türk sinema tarihi yazımına önemli katkıda bulunduklarını da hatırlamak gerekmektedir.

dan yapılan toplantılara ve özel sayılara büyük katkılar sunmuş, 28. İstanbul Film Festivali için “Asiler, Azizler, Aşıklar” başlıklı özel seçkiyi hazırlamıştır. İlber Ortaylı da 2000 yılında TÜRSAK tarafından düzenlenen Sinema-Tarih Buluşması başta olmak üzere Türk sinemasında tarih konusunda farklı bağlamlarda çeşitli konuşmalar yapmıştır; popüler tarihsel film ve dizileri için sık sık söyleşilerde düşüncelerini açıklamaya devam etmektedir. Halil Berktaş’ın, Murat Belge’nin, Hasan Bülent Kahraman’ın Türk sinemasında üretilen filmler üzerine çeşitli yazıları veya söyleşileri bulunmaktadır. Burada dikkat çekici nokta, yurtdışı literatürü taradığımızda gördüğümüz bağlamda, Türk sinemasında tarihin nasıl ele alındığına odaklanan, tarihçiler başta olmak üzere sosyoloji, antropoloji, felsefe gibi alanlardan gelenler tarafından yapılmış akademik bir çalışma olmamasıdır. Ferro’nun deyiimiyle “filmlerin tarihsel-toplumsal okumasını” ağırlıklı olarak sinema akademisyenleri yapmıştır (1995, s. 22-34).

2000’lerden itibaren tarih sinema ilişkisi, ağırlıklı olarak sinema alanında yapılmış akademik çalışmalarda, yüksek lisans ve doktora tezlerinde 12 Eylül, azınlıklar, mübadele gibi yakın dönemin sorgulandığı filmler bağlamında tartışılmaya başlanmıştır. 2000’lerin başında tarihsel yapımları değerlendirmede başat çalışma alanı kostüme avantür yapımlar iken, 2005 sonrası çalışmalarda ağırlıklı olarak sinemanın bellek üzerinden geçmişle ilişkisinin irdelendiği görülmektedir.

Türk sinemasının tarihle ilişkisi iki temel perspektif bağlamında tartışılmaya ihtiyaç duymaktadır. Birincisi sinemada tarihsel yapımlara ilişkindir. Sinemada tarih nasıl ele alındı? Hangi eğilimler, koşullar, siyasal ve ideolojik itkiler tarihe bakışı etkiledi? Türk sinemasında nasıl bir tarih ortaya çıktı? Bu ve benzeri çoğaltılabileceğimiz soruların cevabı bu alanda Türk sinema tarihi yazımına koşut olarak araştırmaya açık konulardır. İkincisi ise sosyal bilimlerin tarihsel film türüne yaklaşımlarına ilişkindir. Ahmet Gürata’nın da belirttiği gibi sinemaya ve sinemanın toplumsal hayattaki rolüne eğilen kapsamlı bir Türkiye Cumhuriyeti tarihi henüz yazılmayı beklemektedir (2009a, s. 108). Ferro’nun ifade ettiği anlamda her filmin ister tarihsel bir dönemi ele alsın ister almasın, ister gerçek

olsun, ister olmasın, kültür tarihinin ve toplumsal yaşamın bir parçası olarak, taşıdığı belge değeriyle tarihçiler tarafından incelenmesi yeni açılımlar sağlayacaktır (1995, s. 32).

Bu bağlamda çalışmanın bu bölümünde Türk sinemasında tarihin nasıl ele alındığı ve hangi etmenlerin etkisiyle tarihe bakıldığı konusunda Türk sinema tarihinin çeşitli dönemlerinde başat olan eğilimleri göz önünde bulundurarak özet bir değerlendirme yapılacaktır. Şunu da belirtmek gerekir ki bu özet değerlendirme, bu konuda spesifik çalışılacak konuları sadece zihnimizde sıralamak ve bazı hatırlatmalar yapmak içindir. Türk sinema tarihinde önem taşıyan pek çok filmi ayrıntılı incelemek ve irdelemekten öte, genel tabloyu sergilemek amacını taşımaktadır. Ayrıca birinci bölümdeki kuramsal çerçeveden hareketle filmlerin tarihsel gerçeklikle olan ilişkilerini tartışmak yerine, sinemada nasıl bir tarih kurgusu oluşturulduğuna odaklanılmaya çalışılacaktır. Kaldı ki filmlerin tarihsel gerçeklikle ilişkisinin doğruluğunu sınamak bu çalışmanın ne hedefi olabilir, ne de kapsamı içinde yer alabilir. Daha önce de ifade edildiği gibi bu ancak disiplinlerarası bir çalışma ile mümkün olabilir.

Türk sinemasına ilişkin bu bölümün ikinci kısmında 2000 öncesinde, tarihsel yapımlar üretim koşullarıyla birlikte ele alınarak bir panorama çizilmeye çalışılmıştır. 2000 sonrası Türk sinemasına ise daha temel bir sorunsal olarak belirginlik kazanan bellek konusu bağlamında yaklaşılmaya çalışılmıştır. Tarih, bellek ve kimlik konularının kesiştiği alan ağırlıklı olarak 2000 sonrası yapımlarda belirginleşmiş olmakla birlikte, kimlik konusunun Türk sinemasında üretilmiş tüm tarihsel filmlere, hatta onun da ötesinde Doğu-Batı arasında olma sorunsalı bağlamında, neredeyse tüm filmlere açık veya örtük biçimde yayıldığını belirtmek gerekir.

Türk Sinemasında Tarihe İlişkin Genel Bir Değerlendirme

Türk sinemasının başlangıcından itibaren tarihi film yapımına ilişkin sıkıntıları olmuştur. Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren sinemaya mesafeli tutum, tarihsel film yapımına da doğrudan yan-

sımıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında sinema; opera, bale ve güzel sanatların çeşitli alanlarında geçerli olduğu gibi yüksek sanat olarak değerlendirilmemiş ve desteklenmemiştir. Bununla birlikte Sovyetler Birliği, İtalya ya da Almanya örneğinde olduğu gibi resmi ideolojinin yaygınlaştırılmasında bir propaganda aracı olarak da kullanılmamıştır. Dolayısıyla Türkiye’de sinema ancak 1940’ların sonlarından itibaren özel film yapım şirketleri tarafından çekilen filmlerle temel karakterini oluşturmuştur. Bu durumun tarihsel film yapımına yansımaları ise hayli belirgindir. Türkiye tarihine ilişkin film yapımında devlet, sansür mekanizmasını çalıştırarak belirleyici olmuştur. İktidarlara göre sürekli değişen kültür politikaları nedeniyle tarihe bakış da sürekli değişkenlik göstermiş, iktidarlardan bağımsız bir kültür politikasının olmaması yakın tarihe gerçekçi yaklaşımı baskılamıştır. Bir bakıma tarihsel tezi veya bakışı olan film yapımı uzun yıllar ne devlet eliyle ne de onsuz gerçekleştirilememiştir. Bunun en somut örneği Atatürk filmi yapımıdır. Uzun yıllar Atatürk filmi yapımı tabulaşmış bir konu olduğu için ne devlet eliyle çekilebilmiş, ne de özel sektörün herhangi bir girişimi maddi olarak desteklenmiştir. Kaldı ki tarihsel film yapımı, endüstrileşememiş Türk sinemasının özel yapımevleri için kolaylıkla sırtlanılabilecek gibi değildir.

Bütün bu olumsuz tabloya karşın Türk sineması gerek özel yapımevleri, gerekse TRT gibi kurumları aracılığıyla azımsanmayacak sayıda tarihi konulu film çekmiştir. Bunların büyük bir kısmını, kostüme avantür filmler ile tarihin aşk ve maceralara fon olduğu filmler oluşturmakla birlikte, ele aldığı tarihsel döneme özgün bakış açısıyla yaklaşan az sayıda film de vardır. Ancak bu filmlerin de ağırlıklı olarak roman uyarlaması olduğu ve roman yazarlarının tarihsel tezlerinin filme çekilmiş halleri olduğu görülmektedir.

Türkiye’nin çalkantılı siyasi hayatı, sözlü geleneğin baskın yapısı, sinemanın endüstrileşememiş olması ve ekonomik yapısı tarihsel film yapımında temel belirleyiciler olarak sıralanabilir. Özel yapım şirketleri tarafından üretilen filmlerle kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan Türk sineması, tarihsel yapım maliyetlerini üstlenecek bir endüstrileşmeyi sağlayamamıştır. Endüstrileşememiş Türk sinemasında uzun yıllar tarihsel filmlerdeki kostüm, dekor, dönem

atmosferini oluşturacak pek çok öğeden mahrum yapının yanı sıra, yine ekonomik yapıyla ve bilinçle bağlantılı olarak tarih danışmanlarından çoğunlukla yararlanılmamıştır. Bu da filmlerdeki tarihsel gerçekçiliği arka plana itmiştir. Filmler sözlü kültürün bir çeşit devamı niteliğinde kahramanlıklar, menkıbeler üzerinden ilerlemiştir. 1950-1970 yılları arasında Türk sinemasında film üretiminin bölge işletmeciliği sistemine dayanması da gişe başarısı yakalayacak yapımların anlatılarının dışına çıkılmasına olanak vermemiştir. Buna daha önce de söz ettiğimiz gibi devletin tarihsel filmlere yaklaşımda belirleyici politikaları eklenince birbirini tekrarlayan yapıda tarihsel filmler üretilmiştir. Ancak kimi sıra dışı yaklaşımlara sahip filmlerin ve denemelerin gerçekleştirildiğini de belirtmek gerekir. Bu tarihsel yapımların gerçekleştirilebilmesi doğrudan yönetmenlerinin entelektüel arka planları ve tarihe kişisel olarak duydukları ilgiyle ilişkilendirilebilir. Türk sinemasının kurucu yönetmenleri arasında yer alan Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ bu anlamda dikkat çekici çeşitli yapımlara imza atmışlardır.

Türk sineması projelendirilmiş ve gerçekleştirilememiş tarihsel yapımlar bağlamında da analiz edilmeye ihtiyaç duymaktadır. *Gazi ile Latife*'den *Malta Sürgünleri*'ne Halit Refiğ'in gerçekleştiremediği pek çok tarihsel film projesi vardır. Bir bakıma sinema tarihimiz, tarihsel filmlerde sıklıkla işaret edilen telgraf direklerinin, kol saatinin varlığıyla oluşan anakronizm dışında, temelde düşünsel olarak yeni bir tarihsel perspektif açacak yapımlara belki de bir türlü hazır olamadığımız için gerçekleştirilemeyen projelerle doludur. Bu durum başlı başına bir çalışmanın konusu olacak kadar geniş olmakla birlikte burada kısmen gerçekleştirilemeyen yapımlara da değinilmeye çalışılacaktır.

Türk Sinemasında tarihe ilişkin farklı yaklaşım ve perspektiflerde çekilen filmler, üç temel eğilim çerçevesinde toplanabilir:

1. Tarihe yaklaşımda fantastik öğelerin öne çıktığı filmler: Bunlar tarihin belli bir kesitini ele alırken kesin bir zaman diliminden, mekândan, olaydan veya kişiden yola çıkmazlar. Tarihsel gerçek bir olay ya da kişi, filmin ana kahramanı olsa da diğer karakterler, olay-

lar, durumlar tamamen kurmacadır. Tarihi fon üzerine oturtulan bu filmlerde ana tema aşk, macera ve kahramanlık öyküleridir. *Mal-koçoğlu* ve *Kara Murat* serileri bu kategoriye örnek gösterilebilir.

2. Tarihi gerçeklerden yola çıkarak çekilen filmler: Zaman, mekân, o zaman ve mekân içinde geçen olay-durum ve çatışma belirgindir. Yine de gerçek ve kurmaca iç içe geçmiştir. Fantastik tarihi konulu filmlerden ayrılan yanı kurmacanın tarihi gerçekler üzerine inşa edilmesidir. *Vurun Kahpeye*, *İstanbul'un Fethi*, *Fato/Ya İstiklal Ya Ölüm* gibi filmler bu kategoriye örnek gösterilebilir.

3. Tarihe bir savla yaklaşan filmler: Bu filmler tarihin belli bir kesintinde yaşanmış gerçek olayları, durumları ve çatışmaları yorumlarken, seçilen dönem, kişi veya olay üzerine önermeler getiren, bir diğer deyişle tarihsel bir tez geliştiren filmlerdir. Bu yapımlar sınırlı olmakla birlikte ağırlıklı olarak roman uyarlamalarıdır. Genellikle roman yazarlarının tarihe bakışlarını yansıtmışlardır. *Dokuz Dağın Efesi*, *Haremde Dört Kadın*, *Yorgun Savaşçı*, *Küçük Ağa*, *Yağmuru Beklerken* gibi film ve televizyon dizileri veya filmleri bu kategoriye örnek olarak verilebilir (Duruel, 2002, s. XII).

Türk sinemasında başlangıcından itibaren her üç eğilimde de, Osmanlı öncesi Türk tarihi, İslam tarihi, Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli dönemleri, Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet'in ilk yılları ve yakın tarihin siyasal-toplumsal dönüm noktaları filme çekilmiştir. Ancak nasıl? Nasıl bir tarih anlatısı ortaya çıkmıştır? Hangi koşullarda yapılmıştır?

Tarık Zafer Tunaya'nın Osmanlı İmparatorluğu'nun sonu ve İttihat ve Terakki'nin yönetimi ele aldığı dönemler için kullandığı Cumhuriyet'in "siyaset laboratuvarı" nitelemesine atıfla, bu dönem üzerine çekilen filmler de tarihsel film yapımının laboratuvarı olmuş, ancak ele aldığı konuların tartışmalı içeriği nedeniyle film laboratuvarı çalışmalarını ilerletememiştir. İslamcılık, Batıcılık, Türkçülük, Sosyalizm gibi 1900'lerin başından itibaren tartışılan düşünce akımlarını irdeleyen ve tartışan yapımlardan öte, bu akımların izlerini, tarihsel yapımlarda kimi zaman üstü örtük, kimi zaman açık biçimde görmek mümkündür. Bugünün koşullarından bakarak ticari tarihsel

güldürüler olarak algılayabileceğimiz kostüme avantür filmler bile –belki de en fazla bu yapımlar- savundukları temel ideolojinin basitleştirilmiş ve indirgenmiş ikizleri olarak yaygınlaştırılmasında bilinçli veya bilinçsiz etkili olmuşlardır. Günümüzde *Fetih 1453* gibi tarihsel macera filmlerine, prodüksiyon bağlamında kostüm, dekor, vb. öğelere özen gösterilmekle birlikte, temel ideoloji ve bakış açısından kendinden önce üretilmiş kostüme avantür filmlerle arasında çok büyük bir fark olmadığı dikkat çekmektedir. Bu bağlamda tarihsel filmler, niteliklerinden bağımsız olarak çeşitli ideolojilerin yaygınlaştırılmasında ve kolektif tarih algısının oluşturulmasında öyle veya böyle rol oynamışlardır.

Tarihsel filmlerde her dönemin eğilimlerine göre tiplemelelerin, konulara bakış açısının değiştiği görülmektedir. Osmanlı'dan yakın tarihimize kadar tarihsel filmlerde işlenen din adamı tiplemesindeki değişim, her dönemin yaklaşım farklılığını ortaya koyması açısından dikkate değer bir örnektir. 1950'li yıllara kadar Osmanlı İmparatorluğu dönemine ya da Kurtuluş Savaşı'na ilişkin filmlerde, din adamları şehvet düşkünü ya da vatanlarını satmaya hazır çıkarıcı kişiler olarak gösterilmiştir. Sözelimi Musahipzade uyarlaması *Bir Kavuk Devrildi*'de (Muhsin Ertuğrul, 1939) din adamı tamamen bu şablona uygun bir biçimde sunulmuştur. Lütfi Akad'ın ilk filmi 1949 yapımı *Vurun Kahpeye*'deki², çıkarıcı Hacı Fettah tiplemesi tek parti döneminin bakışının devamı niteliğindedir. 1950'li yıllarda ise Demokrat Parti iktidarının politik rüzgârıyla din adamları yaptıkları iyiliklerle anılan kişilere dönüşmeye başlamışlardır. *Vurun Kahpeye*'de kasabanın imamı Hacı Fettah İngilizlerle içki masasına otururken, *Fato / Ya İstaklal ya Ölüm*'deki (Turgut Demirağ, 1951) imam öncü askerleri ve Fato'yu düşmanlardan saklamıştır. *Yüzbaşı Tahsin*'deki (Orhon Murat Arıburnu, 1950) imam ise bir Türk subayının hayatını kurtarmak için bir İngiliz askerini arabasına almıştır (Duruel, 2002,

² Cevat Rifat Atilla *Sebilürreşat*'ta suçlayıcı nitelikte bir yazı yayımlamıştır. Atilla'nın *Vurun Kahpeye* - Müslüman Türk Din Ehli Ağır ve Yalan İftiralarla Sinemalarda Rezil Ediliyor. Müslüman Türk Şeref ve Hasiyetini Koruyacak Bir Adalet Yok mu? Başlıklı yazısında, bir Türk ve Müslüman imamına akla gelen bütün kötülüklerin yaptırıldığını belirtmiştir (*Sebilürreşat* Nisan 1949 Cilt 2 sayı 41'den aktaran Onaran, 1977).

s. 88). 1980'lerin ikinci yarısından itibaren din adamları Osmanlı mirasından kopuşlardaki zorlukları ifade eden karakterler olmuş, diğer taraftan da Kurtuluş Savaşı'na ön saflarda katılan kişiler olarak aktarılmışlardır. Tarık Buğra'nın aynı adlı romanından uyarlanan *Küçük Ağa* (Yücel Çakmaklı, 1984) televizyon dizisindeki İstanbullu Hoca'nın Küçük Ağa'ya dönüşüm serüveni bunun en çarpıcı örneğidir. 1980'lerin ortalarından itibaren yükselmeye bağlayan İslami sinema, 28 Şubat sürecine kadar din adamlarını haksızlıklara uğrayan karakterler olarak çizmiştir. *İskilipli Atıf Hoca / Kelebekler Sonsuza Uçar* (Mesut Uçakan, 1993) örneğinde uğranılan haksızlığın iade-i itibar davası ile geri alınması anlatılmaktadır. Son dönemde ardı ardına çekilen Saidi Nursi'nin hayatından kesitleri yansıtan *Hür Adam* (Mehmet Tanrısever, 2010) ve *Allah'ın Sadık Kulu: Barla* (Esin Orhan, 2011) din adamlarına yapılan haksız uygulamalar bağlamındaki söylemin devamı niteliğindedir ve 2000 sonrasındaki siyasi eğilimleri yansıtmaktadır.

Bu örnekte de görülebileceği gibi sinemada çizilen karakterler, tipler, her dönemin koşulları çerçevesinde yeniden gözden geçirilmelidir.

Türk Sinemasında Tarihe Bakışı Yönlendiren İki Temel Etki

Sözlü kültür, yazılı kültür ve görsel kültür dizgesi içinde, toplum olarak sözlü kültür geleneğini uzun yıllar sürdürdükten sonra görsel kültüre hızla geçmemiz, tarihi konulu filmlerin yapısını da derinden etkilemiştir. Kahramanlık menkıbeleri, halk hikâyeleri, destanlar, efsaneler, kısacası sözlü geleneğin parçası olan pek çok unsur, tarihin algılanması ve aktarılmasındaki yapıyı belirlemiştir. Türk sinemasında tarih, çoğunlukla karşımıza tüm bu anlatıların devamı niteliğinde sayılabilecek şekilde çıkmıştır. Nasıl halk hikâyelerinde, türkülerinde, menkıbelerde, halk kahramanları tarihi-gerçek kimliklerinden arınmış, halkın görmek istediği kişiliklere bürünmüşlerse, sinemada da aynı karakterler hayat bulmuştur. Bu nedenle biyografi türü, Türk sineması için başlı başına problemli bir alan

olmuştur. Örneğin Kurtuluş Savaşı filmlerinde çoğunlukla “isimsiz kahramanlar”ın öykülerinin ele alınması, filmlerin tarihe yaklaşımadaki üslupla da bütünleşmektedir (Duruel, 2002, s. 201-202).

Tarihi film yapımında son derece belirleyici olan bir diğer olumsuzluk ise sansür olgusudur. 31 Temmuz 1939’da İkinci Dünya Savaşı koşullarında düzenlenen “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname”nin yürürlüğe girmesiyle filmler üzerinde denetim uygulanmaya başlamıştır.³ Bu Nizamnameye göre yerli film senaryolarının ve filmlerin denetiminin Ankara’daki özel bir komisyon tarafından yapılması kararı alınmıştır. Bu komisyon İçişleri Bakanlığı’nın bakanlık erkânından seçtiği kişinin başkanlığında, Emniyet Genel Müdürlüğü, Genelkurmay Başkanlığı, Basın Yayın Umum Müdürlüğü, Milli Eğitim Bakanlığı’ndan seçilen temsilcilerden oluşturulmuştur. Filmlerin denetlenmesi iki aşamalıdır. Yani senaryolar çekim öncesinde komisyon tarafından incelendiği gibi, çekimden sonra filmler bir kez daha aynı komisyon tarafından denetlenir. İki aşamalı denetim, otosansür mekanizmasının da çalışmasıyla sonuçlanmış. Bu otosansür hem yaratıcı açısından, hem de yapımcı açısından geçerli olmuştur. Pek çok yapımcı zarar etmemek ve komisyona takılmamak için tartışmalı konulara giren film senaryolarının çekimine yanaşmamıştır. Ayrıca en önemlisi sansür maddelerinin yorumlanmaya çok açık olması, denetim komisyonlarının sinema ile ilgili olmayan bakanlık görevlilerinden oluşması, dönemin egemen siyasi gücüne göre kararlar alınmasına neden olmuştur. Nizamnameye göre; a. Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan; b. Herhangi bir ırk ve milleti tezyif eden; c. Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden; d. Din propagandası yapan; e. Milli rejime aykırı siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapan; f. Umumi terbiyeye, ahlaka ve milli duygularımıza mugayir bulunan; g. Askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhinde propaganda yapan; h. Memleket inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan; i. Cürüm (suç) işlemeye tahrik eden; j. İçinde Türkiye aleyhine propaganda vasıtası olacak sahneler bulunan filmlerin

³ 1924 yılından itibaren film denetimi Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu’na göre mahalli polis tarafından yapılmıştır.

gösterilmesine izin verilmemesi kararı alınmıştır (aktaran Duruel, 2002:61). Tarihi konulu filmler söz konusu sansür maddelerinden ve süreçten en fazla etkilenen yapımlar olmuşlardır. Filmlerin 1939 Nizamnamesine göre denetimi 1986 yılında Kültür Bakanlığı'na geçene kadar devam etmiştir.

Nizamname maddelerinin filmler üzerindeki etkileri sözcük seçiminden askerliğin temsiline kadar çeşitlenmiştir. Bu maddeler arasında yer alan “dost devlet ve milletlerin hislerini rencide etme” gerekçesiyle, 1947-1953 yılları arasındaki Türkiye ve Yunanistan arasındaki yakınlaşmanın da bir sonucu olarak “Yunan” sözcüğünün kullanılmasından kaçınılmıştır. Ama paradoksal biçimde “düşman” sözcüğü “Yunan”ın yerine geçmiştir. Nizamname maddeleri Kurtuluş Savaşı filmleri başta olmak üzere askerliğe ilişkin yapımlarda “Türk askerinin şapkası düşmez”, “Türk askeri traşsız olmaz”, “Türk askeri ölmez” mantığının yerleşmesine yol açmıştır.

Şadan Kamil'in yönettiği *Onüç Kahraman* (1943-1945) 1939'da yürürlüğe konan sansür uygulamasının tarihsel bir yapımı nasıl etkilediğine dair ilginç bir örnektir. *Onüç Kahraman* Plevne'de Ruslara karşı savaşıyor on üç Türk askerini anlatmaktadır. Filmin konusu o yıllarda Türkiye'ye de gelen Alman yönetmen Kurt Bernhardt'ın *Son Birlik* (1931) filminden alınmıştır. *Onüç Kahraman*'da geçen Rus sözcüğü sansür nizamnamesine göre Rusları rencide edeceği gerekçesiyle filmde çıkartılmıştır. Film Ankara'ya denetleme için ikinci defa gitmiştir. Bu kez de Rus askerlerinin üniformalarının değiştirilmesi kararı alınmıştır. Rus üniformaları yerine hangi millete ait olduğu belli olmayan asker üniformaları diktirilmiş ve bazı sahneler tekrar çekilmiştir.⁴ Filmlerde sansürün veya siyasi eğilimlere göre belirlenen bakışların etkilerine dönem incelemelerinde de değinilecektir.

Tarihsel yapımları dönemler bazında ele aldığımızda en genel hatlarıyla karşımıza şöyle bir tablo çıkmaktadır:

1. 1950'ler: Tarihsel filmlerin altın çağı: Kuruluş Savaşı ve

⁴ Metin Erksan'la 9 Kasım 2000 tarihli görüşme (Aktaran Duruel, 2002, s. 69).

Osmanlı İmparatorluğu;

2. 1960'lar: Tarihi kostüme avantürlerin doğuşu, ATÜT çerçevesinde birkaç deneme;

3. 1970'ler: Kostüme avantürlerin yükselişi, dini motifli tarihsel filmler dönemi, TRT'de ilk yapımlar;

4. 1980'ler: Televizyonda (TRT) tarihsel yapımların keşfi;

5. 1990'lar: Resmi tarihin temsilleri ve tarih söyleminde kırılmalar;

6. 2000'ler: Bellek merkezli bir sinemaya doğru.

1950'ler: Tarihsel Filmlerin Altın Çağı

1950'ler tarihsel film yapımının altın çağı olarak nitelenebilir. Bu tarihten itibaren Kurtuluş Savaşı ve Osmanlı İmparatorluğu'nu ele alan filmlerin sayısında büyük bir artış vardır. 1949 yılında, Lütfi Ömer Akad'ın yönetmenliğini yaptığı ilk film olan *Vurun Kahpeye*'nin⁵ çekilmesiyle başlayan dönem, aynı zamanda sinemacılar kuşağı olarak nitelenen bir dönemi de işaret etmektedir. 1950'li yıllar Türk sinemasında sinemasal anlatımın olanaklarını araştıran, geliştirme çabasında olan ve sinemayı doğrudan profesyonel bir meslek olarak gören bir kuşağın yönetmenlerinin ürünler verdiği yıllardır.

1950'de Demokrat Parti'nin iktidara gelişinin hemen ardından Türkiye NATO'ya girebilmek için Eylül ayında Kore'ye asker göndermiştir. Bunun sinemaya yansımaları hemen olmuş, Kore'de

⁵ *Vurun Kahpeye* Hürrem Erman'ın yapımcılığında Orhan Aksoy (1964) ve Halit Refiğ (1973) tarafından iki kez daha çekilmiştir. Her üç versiyonda Aliye Öğretmen ve Yüzbaşı Tosun / Yüzbaşı Tahsin, din ve inanç meselesi bağlamında farklı çizilmiştir. Lütfi Akad'ın *Vurun Kahpeye*'sinde adeta bir Cumhuriyet öğretmeni olarak çizilen Aliye, Halit Refiğ'in yönettiği versiyonda bir Osmanlı muallimesidir. Halit Refiğ'in yönettiği versiyonda Yüzbaşı Tahsin'in Aliye öğretmenden ayrılıp savaşa giderken boynunda taşıması için verdiği en'am, Orhan Aksoy'un çektiği versiyonda bir madalyondur. Halit Refiğ daha önceki versiyonlardan farklı olarak Hacı Fettah tiplemesinin karşısına "gerçek-iyi" din adamlarını koymuş, yobazlığın dinden değil, cahillikten kaynaklandığını vurgulamıştır. Bu üç filmin daha ayrıntılı değerlendirmesi için Bkz.. (Duruel, 2002).

Türk askerlerinin kahramanlıklarını anlatan ya da savaş sonrası dramlarına vurgu yapan filmler ardı ardına çekilmiştir. *Kore'de Türk Kahramanları* (Seyfi Havaeri, 1951), *Kore'de Türk Gazileri* (Seyfi Havaeri, 1951), *Kore'de Türk Süngüsü* (Vedat Ö.Bengü, 1951), *Kore'den Geliyorum* (Nurullah Tilgen, 1951), *Mehmetçik Kore'de* (Kenan Erginsoy, 1951) filmleri ilklerdendir. Kore Savaşı'nın oluşturduğu atmosferin de etkisiyle 1950-1960 yılları arası, Kurtuluş Savaşı filmlerinin en fazla üretildiği yıllar olarak dikkat çekmektedir. Daha sonraki yıllarda da Kurtuluş Savaşı filmi yapımı, dış politika-daki Kıbrıs sorunu gibi sıkıntılı dönemlerde, milli duyguları güçlendirmek için artmış, 1980'lerin başında TRT için çekilen *Yorgun Savaşçı* ve *Küçük Ağa* dizileri ile farklı bir boyut kazanmıştır.⁶ Bu yıllarda çekilen filmler şunlardır: *Ateşten Gömlek* (ikinci çevrim Vedat Örfi Bengü, 1950), *Çete* (Çetin Karamanbey, 1950) *Yüzbaşı Tahsin* (Orhon. M. Arıburnu, 1950), *Fato- Ya İstiklal Ya Ölüm* (Turgut Demirağ, 1951), *Vatan İçin* (Aydın Arakon, 1951), *Hürriyet Şarkısı* (Faruk Kenç, 1951), *Allahaismarladık* (Sami Ayanoglu, 1951), *Ege Kahramanları* (Nuri Akıncı, 1951), *Destan Destan İçinde* (Seyfi Havaeri, 1952), *Hürriyet İçin Şahlanan Belde* (Mümtaz Ener, 1952), *İngiliz Kemal Lavrense Karşı* (Lütfi Ö. Akad, 1952), *Ankara Ekspresi* (Aydın Arakon, 1952), *Zafer Güneşi* (Seyfi Havaeri, 1953), *Hürriyet Uğrunda Mukaddes Yalan* (Muharrem Gürses, 1954), *İstiklal Harbi / Ruhların Mucizesi* (Hayri Esen, 1954), *Bu Vatan Bizimdir* (Nejat Saydam, 1958), *Meçhul Kahramanlar* (Agâh Hün, 1958), *İstiklal Uğrunda* (Rahmi Kafadar, 1958), *Beklenen Bomba* (Muharrem Gürses, 1959), *Bu Vatanın Çocukları* (Atıf Yılmaz, 1959), *Düşman Yolları Kesti* (Osman Seden, 1959), *Kalpaklılar* (Nejat Saydam, 1959), *O'nun Süvarisi* (Nusret Erarslan, 1959).

Filmlerde Mustafa Kemal Atatürk başta olmak üzere, milli mücadeleyi yürüten kişiler ve bu mücadelenin gerçekleri yerine, yan olaylara başvurulmuştur. Fonda kalan aşk ve macera öğeleri ise konuyu ilerleten temel örgüyü kurmuştur. Doğu'daki Kurultaylar dönemi, Ankara'daki siyasal olaylar, Güneydoğu'daki çete savaşları, dış ülkelerle ilişkiler, İngiliz, Fransız, İtalyan, Sovyet devletle-

⁶ Bkz. (Duruel Erkilic, 2006).

rinin savaştaki tutumları, dış yardımlar gibi konular işlenememiştir. Filmlerdeki isimsiz kahramanlar, milli mücadeleden başından beri bilincinde olan kişiler olarak sunulmuştur. *İngiliz Kemal Lavrense Karşı*'daki (Lütfi Akad, 1952) gibi, yanlışa koşulmuş Osmanlı paşasının kızı aradığı aşkı bulmakla kalmamış, milli mücadele ruhu- nun ve bilincinin uyanmasıyla baba evini tereddütsüz terk etmiştir. Senaryosu Tarık dursun K. tarafından yazılan *Düşman Yolları Kesti* (Osman Seden, 1959) ve Samim Kocagöz'ün romanından uyarlanan *Kalpaklılar* (Nejat Saydam, 1959) bu dönemde çekilen diğer film-lerden önemli ölçüde farklılaşır. Öykü her iki filmde de İstanbul'dan kaçarak Anadolu hareketine katılan, Osmanlı mirası ile milli müca- dele hareketi arasına sıkışıp kalan karakterler üzerinden örülmüştür. *Düşman Yolları Kesti*'de Yüzbaşı Nazmi ve Makbule, Anadolu'ya geçerken aralarına sızan padişah yanlısı İdris'ten kuşkulananacaklar, fakat bunu söze dökmeyeceklerdir. İdris ise Anadolu'ya uzanan bu yolculuk boyunca bir değişim geçirecektir. Anadolu'yu "Mustafa Kemalciler" in bakış açısından görmeye başlayan İdris, değişimi an- latmak için ideal bir karakterdir. İdris'in tanık oldukları karşısında, sadece kişisel bir değişimin değil, toplumsal dönüşümün de potan- siyelleri ikna edici bir biçimde ortaya konabilir. Ancak bu dönüşüm dramatik yapı içinde örülememiştir. *Kalpaklılar* bir Osmanlı paşası- nın kızı ile milli mücadele içinde görev almış bir gencin aşk hikâyesi üzerine kurulmuştur. Fonda ise daha ilgi çekici olarak Osmanlı paşa- sının içine düştüğü açmaz vardır. Kız babasına bir "kalpaklı"yı sev- diğini ve onunla Anadolu'ya geçeceğini söyleme cesareti bulduğun- da, babası tarafından beklemediği bir hoşgörü ile karşılanır. Paşa, kızının bu gençle birlikte gizlice Anadolu'ya geçmesini destekler. Gelenek ve gelecek arasına sıkışmış Paşa ise kendi iç çatışmasının çözümünü intihar etmekte bulur.

Düşman Yolları Kesti'nin bir edebiyatçı tarafından senaryo- laştırılması, *Kalpaklılar*'ın ise bir edebiyat uyarlaması olması, ileriki yıllarda daha net karşımıza çıkacak bir olguyu da ortaya koymakta- dır. Tarihsel döneme bakışta önermeler getirebilen veya macera-aşk filmi olmanın ötesinde, ele alınan tarihsel döneme ilişkin yorum ya- pabilen filmlerin ardında genellikle bir edebiyat eseri vardır. Bu bağ-

lamda daha önce de belirttiğimiz gibi tarihsel bir döneme belli bir savla yaklaşan filmler üzerinden düşünüldüğünde, Türk sinemasının tarihe bakışından öte, Türk romanının tarihe bakışından söz edilebilir.

50'li yıllarda Amerika'da televizyonun yaygınlaşmasıyla seyircisini yitirmek istemeyen Hollywood sinemaskop (geniş perde) gibi teknolojileri de kullanarak gösterişli tarihsel yapımlar gerçekleştirmiştir. Hollywood'un başını çektiği tarihsel filmlere dönüş, yeni yeni ayakları üzerinde durmaya çabalayan ve endüstrileşme uğraşı veren Türk sinemasına da yansımıştır. 1948'deki vergi indiriminin teşvikiyle kurulan yeni yapımevleri sektörde tutunabilmek ve sivrilebilmek için tarihsel film yapımına yönelmişlerdir. Yeni kurulan idealist Atlas yapımevi tarafından çekilen *İstanbul'un Fethi* (Aydın Arakon, 1951) Osmanlı İmparatorluğu döneminde geçen film projelerinin başını çekmiştir. Aynı dönemde halk tarafından çok tutulmuş olan Mısır filmlerinin şarkılı ve melodramatik içeriklerinin tekrarlanabileceği, en önemlisi klasik Türk müziğinin filmin yapısı içinde rahatlıkla yer alacağı filmlerin, tarihsel filmler olabileceği düşüncesiyle Osmanlı'ya bir yönelim olduğu da iddia edilebilir. 1938'de *Aşkın Gözyaşları*'nın (Muhammed Kerim) seyirci tarafından çok tutulmasıyla başlayan Mısır filmleri akını, Türk sinemasına şarkılı melodram sineması geleneğini de taşımıştır. Türk seyircisi radyodan dinledikleri ve Mısır filmlerinde rol alan Ümmü Gülsüm, Tahye Karyoka, Enver Vecdi, Abdülvahap gibi Mısırlı şarkıcılara yabancı değildir. Seyircinin büyük ilgi gösterdiği Mısır filmlerinin etkisiyle Türk sinemasında benzeri yapıda şarkılı filmlerin sayısı tarihsel yapımlarla harmanlanarak artmıştır. Münir Nurettin Selçuk, Müzeyyen Senar gibi dönemin popüler şarkıcılarının rol aldığı, Sadettin Kaynak gibi bestecilerin eserleriyle katıldığı tarihsel fona sahip yapımlar gerçekleştirilmiştir. Mihriban Sultana âşık olup zindanlara düşen Sadullah Ağa'nın öyküsünü anlatan *Üçüncü Selim'in Gözdesi* (Vedat Ar, 1950) ile Münir Nurettin'in şarkılarıyla gölbaşı sefası sahnelerinin olduğu saray yaşamını anlatan *Lale Devri* (Vedat Ar, 1951) söz konusu yönelime örnek olarak değerlendirilebilirler.

Bu yıllarda tarihsel film yapımına yönelimin bir nedeni de, tek parti yönetiminin sona erdiği ve Demokrat Parti'nin iktidara geldiği

bir dönemde özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nda geçen filmlerin gişe başarısı elde edeceği düşüncesi olabilir. 1950'ler aynı zamanda popüler tarih yayıncılığının altın çağıdır. Roman ve öyküler, tiyatro oyunları ve dergi yayıncılığı ile popüler tarih ön plana çıkmıştır. *Tarihten Sesler* (İskender Fahrettin Sertelli) , *Tarih Dünyası* (Niyazi Ahmet Banoğlu), *Tarih Hazinesi* (İbrahim Hakkı Konyalı) yayımlanan önemli tarih dergileri arasındadır. Feridun Fazıl Tülbentçi radyoda tarih sohbetleri yapmıştır (Tanyer, 2009, s. 252). Popüler tarihe olan bu ilginin oluşturduğu atmosfer de, sinemada tarihsel yapımları teşvik etmiştir. *İstanbul'un Fethi*'nin daha yapım aşamasındayken sinema çevrelerinde yankı uyandırmasıyla, ardı ardına *Üçüncü Selim'in Gözdesi* (1950), *Lale Devri* (1951), *Cem Sultan* (1951), *Vatan ve Namık Kemal* (1951), *Barbaros Hayrettin Paşa* (1951), *Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan* (1951), *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* (1952) filmleri çekilmiştir (Duruel, 2002, s. 95). *Yıldırım Beyazıt Timurlenk* (1953), *Akdeniz Korsaları* (Kadri Ögelman, 1950), *Türkan Sultan ve Köroğlu* (Faruk Kenç, 1953), *Kızıltuğ* (Aydın Arakon, 1952), *Estargon Kalesi* (Vedat Örfi Bengü, 1950), *Vatan ve Namık Kemal* (Cahide Sonku, Sami Ayanoglu, Talat Artemel, 1951) gibi çok satan roman uyarlamaları ve Türk tarihinin farklı dönemlerini ele alan pek çok yapım gerçekleştirilmiştir.

1953 İstanbul'un fethinin 500. yıldönümüdür. Bu bağlamda Milli Eğitim Bakanlığı tarafından alınan bir kararla o yıllarda okullarda gösterilen. *İstanbul'un Fethi*, dekor tasarımıyla Nedim Otyam tarafından bestelenen ve senfonik orkestra tarafından seslendirilen film müziğine kadar özenli bir çalışmanın ürünüdür. Genellikle dekor, kostüm ve atmosfer yaratmada yaşanan problemlere, Atlas Film, profesyonel bir yaklaşım getirme iddiasındadır. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden İç Mimar Hayati Görkey ve yardımcıları Mengü Ertel, Erdoğan Aksel, Sadi Özsoyer filmde sanat tasarım grubunu oluşturmuşlardır. Filmde gerçek surlar kullanılmamış, surlar stüdyoda yaratılmıştır.⁷ Bu başarılı sanat grubu çalışmasının dönemin koşullarından kaynaklanan eksiklikleri de olmuştur. Kadırgaların kızaklardan kaydırılması sahnesi için yapılan maketler

⁷ İlhan Arakon'la 4 Mayıs 2000 tarihli görüşme (Aktaran Duruel, 2002).

iyi sonuç vermemiştir.

İstanbul'un Fethi yine küçük bir aşk hikâyesi ekseninde kurgulanmıştır. Filmin konusu kısaca şöyledir: Fatih adına casusluk yapan Hızır'ın sevdiği Sarıca Paşa'nın kızı, Bizanslılar tarafından kaçırılmıştır. Hızır iki silah arkadaşı, Hasan ve Mustafa ile Fatma'yı Bizanslılardan kurtarmak için peşlerine düşer. Bu arada Fatih'in lalası Halil Paşa, Bizans'a maddi kazanç beklentileriyle haber sızdırmaktadır. Ayasofya kilisesindeki papaz ise Türklere yardım etmektedir. Bizans'ta iç karışıklık vardır. Papa'nın Bizans'a yardımı tartışılmakta, Cenevizlilerin varlığının Bizans'ı zayıflattığı ifade edilmektedir. Filmde hamaset tonu baskındır. Halil Paşa'nın İstanbul'a gemileri kızaklardan kaydırarak girmeyi planlayan Fatih'e “Siz devletlim, bizim tabiatla savaşmamızı istiyorsunuz. Güçlükler yenilebilir ama tabiat yenilemez” demesi üzerine Fatih, “Dikkat et lala, biz Türküz. Gerekirse imkânsızlıklarla da savaşmayı biliriz” cevabını verir. Paşanın ihaneti ortaya çıktığında Fatih Sultan Mehmet “Biz Yıldırımın, Osmanların çocuklarıyız. Bizi ne güçlükler ne de ihanet durdurabilir” demektedir. Bizans'ın “köhne”liğine vurgu yapılmaktadır.

Atlas yapımevi ortaklarının ayrılmasıyla, filmin gösterim ve işletme haklarının Murat Köseoğlu'nda kaldığı (Acar Film), Köseoğlu'nun ise ticari kaygılarla gerek film müziğini gerekse dublajla diyalogları değiştirdiği bilinmektedir. Müzik, popüler mehteran müziğine dönüşmüş⁸, diyaloglar ise Osmanlı'yı ve Fatih'i yüceltme adına hamasi bir tavra bürünmüştür. Filmle ilgili olarak İlhan Arakon, Osmanlı ve Bizans arasında kurdukları dengenin, diyalogların değiştirilmesiyle tamamen yitirildiğini belirtir (aktaran Duruel 2002, s. 93). Üzerine konuştuğumuz kopya ne yazık ki Arakon'un söz ettiği halinden çok uzaktır. Veysel Batmaz, 2000 yılında gerçekleştirilen *Kahpe Bizans*'ın (Gani Müjde) ardından yazdığı bir eleştiride, Fatih Sultan Mehmet üzerinden tarihle olan ironik ilişkiye dikkat çekmektedir. “1920'lerin ortaokul tarih kitaplarında ‘Rum dölü’ olan Fatih Sultan Mehmet 1950'lerden sonra en büyük Os-

⁸ Yıllar sonra 2012 yılı yapımı *Fatih 1453* (Faruk Aksoy), mehteran müziğine yer vermediği için eleştirilecektir.

manlı padişahı oluveriyor. 1980'lerde ise en doğrusunu yapıp Doğu ile Batı'yı birleştiren, ikinci arabesk köprüye adını veriyoruz" (Batzmaz, 2000). Bu eleştiri, tarihle ilişkimizin nasıl karmaşık bir yapıya sahip olduğu hakkında önemli ipuçları vermektedir.

1950'lerin bir diğer yapımı *Barbaros Hayrettin Paşa*'da paşayı Preveze deniz savaşına götüren süreç, "Akdeniz'in en güzel kadını" Kontes Julia arasındaki imkânsız aşk hikâyesine fon oluşturmuştur. Filmde daha sonra başka tarihsel filmde de tekrarlanacağı gibi, bir başka yabancı filmde alınan deniz savaşı sahneleri (Münir Özkul'un anlatımıyla Lady Hamilton filminden harp sahneleri)⁹ *Barbaros Hayrettin Paşa* filmiyle montajlanmıştır. Deniz savaşı gibi bir takım sahnelerin yapımıyla ve maliyetiyle o tarihlerde başa çıkılamadığı açıktır.

Bu yıllarda çekilen tarihsel filmlere bir tarihçinin gözünden bakışı, tarih araştırmacısı Niyazi Ahmet Banoğlu'nun sözleri yanıstmaktadır:

Son yıllarda tarihi filmlerin fazla rağbet görmesi, bu mevzuda bir yarışa vesile olmuştur. Önüne gelen senaryo yazmakta ve film çevrilmektedir. Tarihi filmlerin rağbet görmesini memnunlukla karşılamamak mümkün değildir ve bu filmler her bakımdan faydalıdır. Ancak görüyoruz ki mevzu suiistimale uğramaktadır. Bu hal devam ederse sade milletin tarihi filmlere rağbetini azaltmakla kalmayacak, tarih kültürü de zaafa uğrayacak, binnetice (Tarih) hürriyetini kaybedecektir. (...) Tarihimizi tam manasile, iyi ve kötü taraflarile öğretmeye ve sevdirmeye çalıştığımız ve bunda değişen imkânlar bulduğumuz bir zamanda korkarız, tarihi filmler bu yolda derin uçurumlar açacaktır. Halkın alakasını suiistimal etmeğe hakkımız yoktur (*Tarih Dünyası* 15 Aralık 1950 tarihli yazıyı aktaran Tanyer, 2009: 255).

Bu yazı henüz tarihsel film üretiminin başlangıcında yazılmış olmasına karşın Tanyer, benzer görüşlerin 1950'ler boyunca Nijat Özön, Semih Tuğrul, Metin Erksan Burhan Arpad, Atilla İlhan gibi sinema eleştirmenleri tarafından da ifade edildiğini eleştiri örnekle-

⁹ Prof. Sami Şekeroğlu'nun Türk Sinema Tarihi Araştırma Projesi kapsamında Münir Özkul'la yaptığı röportaj, 1985.

riyle gösterir.¹⁰

1950'lerde Osmanlı'nın son dönemlerine dair Lütü Akad'ın yönettiği iki film vardır: Balkan Savaşı öncesi çetelerle mücadeleleri ele alan *Bulgar Sadık* (1954) ile *Vahşi Bir Kız Sevdim* (1954). Osmanlı ordusunda yüzbaşı olan Adil, Balkan Savaşı öncesi çete savaşlarını önlemek için görevlendirilmiştir. Yardımcısı ise Bulgar Sadık'tır. Sadık çetelerin başındaki Boris Daskalof'a benzerliğini kullanarak, komitacıların arasına sızmayı başarır. *İngiliz Kemal Lavrense'e Karşı*'da olduğu gibi düşman kılığına giren kahraman motifi üzerinden gidilmiştir. *Vahşi Bir Kız Sevdim* de komitacılar arasındaki Kristina adlı bir genç kızın, Yüzbaşı Adil'e duyduğu kişisel nefretin aşka dönüşmesi anlatılmaktadır. Bu iki film eş zamanlı olarak çekilmiştir.

Osmanlı'nın son yıllarına ilişkin gelişkin örneklerden biri ise Metin Erksan'ın yönettiği *Dokuz Dağın Efesi*'dir (1958). Filmin senaryosu özgündür ve Metin Erksan'a aittir. Film Osmanlı'nın son dönemlerinde sağlayamadığı düzen karşısında Çakıcı'nın isteyerek değil, zorunluluktan dağa çıkmasını ve bir efsaneye dönüşmesini anlatır. Film bir dış sesle başlar:

19. asrın sonlarına doğru Ege havalisi dağlarda gezen eşkıya çetelerinden bıkip usanmıştı. Saray ve Bab-ı ali bu durumun önüne bir türlü geçemiyordu. Nihayet İzmir Valisi Naşit Paşa bu derde çeteleri af-fetmek veya o zamanki tabirle "düze indirmek"le bir çare bulabildi. Fakat düze inen çetelerin tekrar dağa çıkmaları muhakkak gibiydi. Bu sefer hükümet bir fırsatını bulup çeteleri imha etti. Piç Osman Kır-kağaç'ta, Parmaksız Arap Aydın'da, Yörük Osman İzmir'de, Çakırcalı Ahmet Birgi'de öldürüldüler.

İlk sahne, düze inmiş eşkıya Çakırcalı Ahmet Efe'nin askerle birlikte namaz kılmasıyla başlar. Çakırcalı tam secdeye durduğu an Hasan Çavuş onu arkasından vurur. Bu çarpıcı sahne babası öldürülen Çakıcı Mehmet'in siyasi erke olan güvensizliğinin nedenlerini

¹⁰ Örneğin Atilla İlhan, *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* 'dan yola çıkarak abartılmış kahramanlıkların gülünç olmamıza neden olabileceğini, böylesine abartılı zaferlerin, başka milletleri ve devlet adamlarını küçümsemenin, bizleri yersiz bir gurura sürükleyebileceğini yazar. Bkz. (Tanyer, 2009, s. 258-259).

açıklamaktadır. Babası devletin verdiği söze rağmen öldürülmüş, kendisi işlemediği suç yüzünden bir yıl hapse girmiş, ailesi ve çevresinin de baskısıyla kendi hayatını da tehdit eden Hasan Çavuş'u öldürmek zorunda kalmıştır. Çakıcı zorunlu olarak dağa çıkmış ve eşkıya olmuştur. Çakıcı'yı dağ çıkmaya iten nedenler, devletin kötü işleyen adalet mekanizması ile ilgilidir. Filmdeki yoruma göre Çakıcı gibiler bozuk düzenin nedeni değil, sonucudurlar. Dağlara bir kez çıkmanın ise düze inmesi zordur (Duruel, 2002). Genç bir kumandan İzmir Valisi'nin başkanlığında yapılan toplantı sırasında yanlış bir yol izlediklerini düşündüğünü söyler. Ona göre Çakıcı acizlere yardım edecek, mala cana dokunmayacak, sevenleri artacaktır. Bu toplantıda kimse kulak asmaya da genç kumandanın söyledikleri bir bir olur. Çakıcı kızanlarını toplamakta, onlara halka iyilik yapmalarını öğütlemekte, halka zulümde bulunan, kötülük yapan eşkıyanın başını ezmekte ve halk tarafından korunup bir efsaneye dönüşmektedir. Bir bakıma hükümetin sağlayamadığı adaleti Çakıcı silah zoruyla kurmaktadır. 1912 yılına gelindiğinde Çakıcı hala dağlardadır. Bir istihbarat şebekesi Çakıcı'nın yerini belirlemiştir. Çıkan çatışmada Çakıcı vurulur. Vasiyeti üzerine Hacı Efe Çakıcı'nın başını gövdesinden ayırır. Böylece halk arasında efsane sürecek, kimse onu öldü bilmeyecektir. Metin Erksan Çakıcı'nın İngilizler tarafından korunduğunu ve desteklendiğini bildiği¹¹ halde filmde yer vermemiştir. Çakıcıyı filmde efsaneleştirirken tarihsel gerçekleri bir tarafa koymayı tercih etmiştir.

1960'lar: Tarihi Kostüme Avantürlerin Doğuşu, ATÜT Çerçevesinde Birkaç Deneme

1960'lar, tarihsel film yapımı bağlamında Türk sinemasının

¹¹ Erksan 15 Haziran 1959 tarihli *Vatan* gazetesinde yayımladığı "Çakıcı Efsanesi ve Gerçeği" başlıklı yazısında bu tercihi yaptığını kendisi belirtir. Yazısında 142'yi bulan kitap ve dergi yazısı okuduğunu ifade eder. Bunlar arasında Zeynel Besim Sun, Littman, Vassaf Kadi, Pertev Naili Boratav'ın çeşitli yazıları ile özellikle Çakıcı üzerinde duran kitaplardan Donald C. Blaisdell'in "Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupa Mali Kontrolü" ve A.N. Poliakov'un "İslam Feodalizmi" adlı çalışmaları bulunmaktadır (aktaran Duruel, 2002, s. 98).

bu yıllardaki başarılı grafiğinin dışında duran bir görünüme sahiptir. 1960'lar sinemacılar kuşağının temsilcileri Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz gibi isimlerin ustalıklarını Türk sinema tarihine geçecek eşsiz filmlerle — *Hudutların Kanunu* (1966), *Vesikalı Yarım* (1968), *Susuz Yaz* (1963), *Sevmek Zamanı* (1965), *Ah Güzel İstanbul* (1966) gibi— çoktan kanıtladıkları; Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Ertem Göreç gibi sinemacıların toplumsal gerçekçi yaklaşımla çeşitli konuları irdeledikleri filmlerin çekildiği bir dönemdir. 60'ların sonunda dikkat çeken bir diğer yönetmen Türk sinemasına yepyeni bir soluk ve bakış getirecek olan Yılmaz Güney'dir. Osman Seden ve Memduh Ün ustalıklarını ticari yapımlarla ortaya koymuş, Ertem Eğilmez, Süreyya Duru, Feyzi Tuna, Tunç Başaran ve Bilge Olgaç ilk yapıtlarını bu yıllarda vermiştir. *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961) *Acı Hayat* (Metin Erksan, 1963), *Suçlular Aramızda* (Metin Erksan, 1964), *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965), gibi filmlerde göç olgusu, çarpık kentleşme, gecekonduların artışı, varoşlardaki hayat gibi kentleşme olgusuyla bağlantılı konular ele alınmıştır. Bu filmler bugünden bakarak 1960'larda nasıl bir toplumsal hayat yaşandığına dair önemli bir portre çıkartmaktadırlar. Türk sinemasında bunca özgün, toplumsal konulara eğilen, taze bir bakış sunan yapımlara karşın, tarihi konulu film yapımı cephesinde tablo farklı olmuştur.

Tarihsel filmler bağlamında dikkatleri çeken olgu, 1965 sonrası AP iktidarı döneminde dini tarihi filmlerdeki hızlı artış ile çizgi roman uyarlaması kostüme avantür filmlerin giderek artmasıdır. *Hac Yolu* adlı belgesel Anadolu sinemalarında gösterime girdiğinde, bu filme 7 kez gidenlerin hacca gitmiş kabul edileceğinin söylendiği bu dönemde, din bir sömürü ve ticari unsur olarak kullanılmıştır (Özgüç, 2005, s. 187). Din temalı tarihsel filmler 1950'lerin sonlarında başlayan din sömürüsünün uzantısı olarak da değerlendirilebilirler. *Hazreti Ömer'in Adaleti* (1961), *Mevlid / Süleyman Çelebi* (1962), *Hazreti İbrahim* (1964), *Hak yolunda Hz. Yahya* (1965), *Haz. Eyüb'ün Sabrı* (1965), *Haz. Yusuf'un Hayatı* (1965), *Yahya Peygamber* (1965), *Haz. Ayşe* (1966), *Haz. Süleyman ve Saba Melikesi* (1966), *Hacı Murat* (1967) bunlardan bazılarıdır. Diğer taraftan kaynakla-

rını çizgi romandan alarak Türk sinemasına baskın bir biçimde giren kostümlü macera filmleri (Scognamillo'nun deyişiyle fantastik tarihsel filmler) büyük bir ivmeyle artmıştır. Suat Yalaz, yarattığı Karaoğlan tiplmesiyle 1965'te sinemada ilk yönetmenlik denemesini gerçekleştirmiştir. 1965'te çekilen *Karaoğlan - Altay'dan Gelen Yiğit* filmi kostümlü macera türündeki tarihsel film yapımlarına yönelik yeni bir moda başlatmıştır. *Cengizhan'ın Hazineleri* (1962), *Horasan'dan Gelen Bahadır* (1965), *Horasan'ın Üç Atlısı* (1965), *Battal Gazi* (1966), *Karaoğlan - Baybora'nın Oğlu* (1966), *Karaoğlan - Camoka'nın İntikamı* (1966), *Malkoçoğlu* (1966), *Karaoğlan - Bizanslı Zorba* (1967), *Karaoğlan - Yeşil Ejder* (1967), *Malkoçoğlu Krallara Karşı* (1967), *Kara Battal'ın Acısı* (1968), *Malkoçoğlu Kara Korsan* (1968), *Karaoğlan - Şeyhin Kızı* (1969), *Karaoğlan'ın Kardeşi Sargan* (1969), *Tarkan* (1969) adlı filmlerle başlayan bu yönelim 1970'lerde de sürecektir. Suat Yalaz'ın Karaoğlan tiplmesinden yola çıkarak çekilen ilk örnek bir seriye dönüşecek, bunu Süreyya Duru'nun yönettiği *Malkoçoğlu* serisi izleyecektir.

1963'te Kıbrıs'ta meydana gelen kanlı olaylar Türkiye'yi derinden sarsmış, birlik beraberlik duygularını arttıracak düşünölen Kurtuluş Savaşı, Çanakkale filmleri çekilmeye devam etmiştir. *Ateşten Damla* (1960), *Küçük Kahraman* (1960), *Kahraman Üçler* (1961), *Siyah Melek* (1961), *Silah Arkadaşları* (1962), *Dağ Başı-nı Duman Almış* (1964), *Vurun Kahpeye* (2. Çevrim, 1964), *Bize Türk Derler* (1965), *Çanakkale Arslanları* (1965), *Bombacı Emine* (1966), *Kahramanlar Köyü* (1966), *Topal Osman* (1966), *Fato/ Ya İstaklal Ya Ölüm* (2. Çevrim, 1968) filmleri gerçekleştirilmiştir. Türk tarihinin çeşitli dönemlerini ele alan filmlerin sadece adlarını bile arka arkaya sıraladığımızda, isimsiz kahramanlar etrafında kurulan öykülerin anlatıldığı görölecektir. *Fedakâr Onbaşı* (Yavuz Yalınkılıç, 1960), *Küçük Kahraman* (Türker İnanoğlu, 1960), *Kahraman Üçler* (Evin İlyasoğlu, 1961), *İsimsiz Kahramanlar* (Semih Evin, 1964), *On Korkusuz Adam* (Tunç Başaran, 1964), *On Korkusuz Kadın* (Tunç Başaran, 1965), *Bombacı Emine* (Nuri Akıncı, 1966), *Vatan Kurtaran Adam* (Tunç Başaran, 1966), *Bizans'ı Titretten Yiğit* (Muharrem Gürses, 1967) gibi pek çok filmde kahramanlar,

korkusuz sığitler anlatılır.

1960'ların ikinci yarısından itibaren sosyal bilimlerin farklı alanlarından gelen araştırmacılar tarafından tarihin alanının genişletilmesiye tarihe yeni yaklaşımların etkileri Türkiye'de de görülmeye başlar. Sencer Divitçioğlu, Selahattin Hilav gibi iktisatçı ve felsefeciler Doğu toplumlarının ve dolayısıyla Türk toplumunun mülkiyet düzeni, sınıf yapısı ve bilinci üzerinde yeni araştırmalar yapmaya başlamışlardır. Secer Divitçioğlu'nun *Asya Tipi Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumunu* (1967) adlı kitabı Metin Erksan, Lütfi Akad, Halit Refiğ gibi sinemacıları da etkileyerek sinemada buna karşılık verebilecek düşünsel bir hareketlilik oluşur. Kemal Tahir romanlarının etkisiyle perçinlenen bu düşünceler sinemacıların arayışlarıyla çakışarak bol tartışmalı bir konu olan Ulusal Sinema düşüncesini ortaya çıkmasını sağlar. Bu ortam içinde Kemal Tahir'in ve Halit Refiğ'in senaryosunu birlikte yazdıkları ve yönetmenliğini Halit Refiğ'in yaptığı *Haremde Dört Kadın* (1965) tarihsel filmler arasında ayrıksı bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Haremde Dört Kadın'da olaylar, 1899'da bir Osmanlı paşasının (Sadık Paşa) yalısında geçer.¹² Osmanlı Paşası'nın farklı etnik kökenlere sahip karıları, sembolik olarak halkı temsil eder. Arap güzeli Şevkidil, Boşnak güzeli Gülfem, Çerkez güzeli Mihrengiz arasındaki gırlım, Paşa'nın Jöntürk yeğeni ile haremde en genç kadını olan Paşif'nin yeğeni Ruhsan arasındaki yasak aşkla daha da artar. Sadık Paşa ise adına hiç de uymayacak biçimde Bağdat Demiryolu yapımını rüstlenmek için Almanlarla işbirliği içinde olan rakibi Nizamettin Paşa'ya karşılık İngilizlerden rüşvet almaktadır. Projenin İngilizler ve Hollandalılar tarafından yapılmasını desteklemektedir. Sadık Paşa'nın başı Jöntürk yeğeni Cemal yüzünden derde girer. Cemal'in Jöntürk olduğuna dair Paşa'nın bir bilgisi yoktur. Konakta yaşayan diğer yeğen Rüştü ise Sadık Paşa'ya iki türlü ihanet içindedir. Nizamettin Paşa'ya kendi kişisel hırsları nedeniyle yardım etmektedir. Paşa'nın hem iktidarına, hem de karılarına göz dikmiştir. Gözü dönmüş Rüştü, Paşa'nın "evde Jöntürk'lere yataklık yaptığı"

¹² Filmin tamamının geçtiği mekân Sait Halim Paşa yalıdır. Film, neredeyse tek bir kapalı mekânda geçmesi açısından da dikkate değer bir örnektir.

ihbarında bulunur. Cemal ve Ruhşan bir Fransız şilebine binerek Paris'e kaçacakları gece (Anadolu halkının özgürlük mücadelesine oradan katkı sağlayacaklardır) yalıya baskın düzenlenir. Cemal Ruhşan'ı şilebe binecekleri rıhtıma yollar, kendisi ise Sadık Paşa'yı öldürme planları yapanlara engel olmak üzere konağa döner. Sadık Paşa yakın bulduğu yeğeni Rüştü'nün onu öldürmeye çalıştığını, buna karşılık evinden kovduğu Cemal'in kendisini koruduğunu öğrendiğinde artık çok geçtir. Cemal, Ruhşan'la olan ilişkisinden dolayı kıskançlığını gizleyemeyen Mihrengiz tarafından öldürülür. Mihrengiz Sadık Paşa'nın şaşkın bakışları arasında bağırır: "Bir Jöntürk öldürdüm... Padişahım çok yaşa!..."

Sami Şekeroğlu Türk Film Arşivi yayını olan filmin senaryo kitabının önsözünde, filmle ilgili olarak şunları yazmıştır:

İktidarsız Paşa, iktidarsız devleti; sevice kadınlar, kendi kendine yeten, kendi yağıyla kavrulan halkı; filmde sözü edilen ama görünmeyen Nizamettin Paşa, işbirlikçiyi; namuslu ama yanlış koşulmuş genç yeğen Cemal, devrimciyi bize sembolleştirir (1974, s. 4-5)

Bu yönüyle film büyük bir değişimin eşiğindeki Osmanlı toplum yapısını anlatmakla kalmayıp, 1970'ler Türkiye'sindeki olaylara gebe olan gününü de yorumlamaya çalışmıştır. Ele aldığı tarihsel kesiti, çekildiği dönemin siyasal, toplumsal oluşumlarıyla ilişkilendiren *Haremde Dört Kadın* çok yönlü bir tarih yorumu yapmaktadır.

Haremde Dört Kadın 1966 yılında Antalya Film Festivali'nde Antalya Saray Sineması'ndaki gösterimi sırasında İmam Hatip Okulu öğrencileri ve Antalya Milliyetçiler Derneği tarafından Türk ailesine hakaret ettiği gerekçesiyle protesto edilmiş ve film gösterilirken bir grup projeksiyon odasını basmıştır (Özgüç, 2005, s. 31).

Kemal Tahir, Prof. Sami Şekeroğlu'nun kendisiyle 1968'de yaptığı röportajda, tepkilerin nedenini Sadık Paşa'nın rüşvet aldığı sahneyle bağlantılandırır:

Köylülükten yetişmiş, sezgisiyle ulusal devlete destek olmayı ödev edinmiş, alık Jöntürk yeğene karşı, çıkar yolu selim aklıyla doğru kestirmiş, sevimli, babacan, mert Sadık Paşa'yı, çağının

yabancı ajanı, nereden geldikleri, ne idükleri belirsiz hırsız paşalar sürüsüyle karıştırmıştım. Hem de bu karıştırmayı önleyecek şartlar konunun içinde, bütün sağlamlığıyla varken ve ben tipi, rüşvet sahnesinden başka her yerde doğru çizmişken (Şekeroğlu, 1968).

Filme ilişkin Kemal Tahir'in duyduğu "pişmanlık", Osmanlı'nın gelişimini Marsist çizgi içine sığdıramamasına ve Batı ile Doğu toplumları arasındaki farkları çeşitli biçimlerde romanlarında irdelemesine karşın, Sadık Paşa'nın temsilinde Osmanlı'nın nasıl ele alındığı sorunsalında kilitlenmektedir. Filmdeki ikilem dolaylı olarak o yıllarda ATÜT çerçevesinde tartışılan "kerim devlet" kavramıyla da ilişkilidir.

Refiğ, filmin İsmail Cem'in TRT Genel Müdürlüğü sırasında televizyonda gösterildiğinde bu kez de Meclis'te soruşturma açılmasının istendiğinden söz eder. Gerekçe Kemal Tahir'in kendi bakışından kaynaklanan çekincelerinden oldukça uzaktır. Filmin "Türk ailesini küçülten ve tarihimize hakaret eden" bir yapım olduğu öne sürülmüştür. Refiğ filme ilişkin bakışın ancak 1990 sonrasında değiştiğini ve artık bir "klasik" olarak değerlendirildiğini belirtir (Kılıç Hristidis, 2007, s. 163).

Giovanni Scognamillo *Haremde Dört Kadın*'ı Halit Refiğ'in ilk başyapıtı olarak değerlendirir (1999, s. 228). Nijat Özön de yıllar önce "Türk sinemasının ilk gerçek çağ filmi" tanımlamasını yapmıştır film için (1995, s. 187). Halit Refiğ ise Kemal Tahir ve Visconti'nin tarihe yaklaşımında belirleyici olduğunu ifade ederek filmine ilişkin şunları aktarır:

1965 yılına kadar Türkiye'de yapılan tarihi filmler, hamasi romantik filmlerdi. 1950'lerdeki İstanbul'un Fethi'nden başlayarak *Lale Devri*, *Barbaros Hayrettin Paşa* gibi beş altı tarihi film yapılmıştı. Ama İstanbul'un Fethi dışında bunlardan hiçbiri istenilen neticeyi veremedi. Dolayısıyla *Haremde Dört Kadın*'ı yaptığımızda Türkiye'de uzun yıllar tarihi film çekilmemişti. Osmanlı'da çekirdek hareketlerin olduğu bir dönemde, yani yenileşme hareketlerinin filizlendiği bir dönemde, yenileşmenin tam karşısı bir kurumu almaya karar verdim. Bunun bir örneği olmak

üzere artık son dönemine gelmiş bir Osmanlı kurumuna hareme odaklanan bir film yapmayı düşündük: O olgu hangi şartlarda vardı ve hangi şartlarda o olguya karşı hareketler başlamıştı ve o olgu hangi şartlar altında bir çeşit çürüme sürecine girmişti... (Kılıç Hristidis, 2007, s. 158-159).

Refiğ'in *Haremde Dört Kadın* adlı filmi Türk sinemasında tarihin, sadece geçmişin görüntülenmesi değil, tartışılması ve çekildiği dönemin siyasal ve toplumsal yapısına ilişkin önemli izler taşıması bağlamındaki ilk dikkat çekici örneği olur.

Dönemin bir diğer yapımı Ayşe Şasa'nın senaryosunu yazdığı ve Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı *Kozanoğlu*'dur. Filmde Osmanlı'da devlet-halk ilişkisi, Kozanoğlu'nun eşkıyalıkla devlet görevinde mütesellim (vergi memuru) olarak çalışması arasında gidip gelmesine neden olan olaylar üzerinden anlatır. *Kozanoğlu*'nda devlet-halk ilişkisindeki olumsuzluğun merkezi yönetimden, yani padişah'tan değil, aradaki sipahiden, eşraftan ve din görevlilerinden kaynaklandığı üzerinde durulmaktadır. Devletin kuramadığı adaletin halk tarafından sağlanacağını ima eden film, diğer taraftan "Kerim Devlet" üzerine içerdiği konuşmalar nedeniyle ikili bir yapı¹³ sergilemektedir. Eşkıyaların bir halk kahramanı mı, yoksa toplum dışı kişiler mi olduğu konusuna iki düşünce¹⁴ arasında gelgitler yaparak cevap vermeye çalışan film, Osmanlı'da sosyal düzen, hak ve hukuk konularını tarihsel bir perspektiften bakarak tartışmaya açtığı için dikkate değer bir yapım olmuştur.

¹³ Halit Refiğ'in *Kozanoğlu* eleştirisi için Bkz. (Refiğ, 1971, s. 128).

¹⁴ Bu dönemde Kemal Tahir ve Yaşar Kemal'in eşkıyalığın tarihsel süreç içindeki yerleri üzerine yorumları, Türk sinemasına eşkıya filmlerine bakışta önemli açılımlar sağlamaktadır. Ferit Güner'in "Eşkıyalık" konusunda hazırladığı tez çalışması kapsamında her iki yazarla da yaptığı *Türkiye Defteri* dergisindeki röportajlar için Bkz. (Güner, 1974).

1970'ler: Kostüme Avantürlerin Yükselişi, Dini Motifli Tarihsele Filmler Dönemi, TRT'de İlk Yapımlar

1970'lere damgasını vuran filmler kostüme avantürler olmuştur. Gerek çizgi romandan kaynaklanan Tarkan, Kara Murat, Karaoğlan filmleri, gerekse geleneksel halk kültüründen kaynaklanan efsane ve menkıbelerde anlatılan Battal Gazi, Malkoçoğlu filmleri kahraman ve kahramanlıklar ekseninde çekilmiştir. Aksiyona dayalı bir sinema olarak (öyle ki bu filmlerin starlarından biri olan Cüneyt Arkın bir vuruşta 6-7 Bizans askerini devirmesiyle ünlüdür) sadece kahramanlık gösterileriyle seyircide katharsis yaratmakla kalmamış, özellikle 70'lerde ideolojik arka planıyla da seyircide karşılıklarını bulmuştur. Kıbrıs sorununun yaşandığı ve siyasal çekişmelerin sokaklara taşındığı bir dönemde, devlet düzenini sağlayan bireysel kahramanların anlatıldığı filmlerin yapılması bir tesadüf olmamalıdır. Yıldırım bu yapımlardaki kahraman figürlerini Türk insanının kolektif bilinçdışındaki arketiplerle özdeşleştirmeyi başaran, mitler ve imgeler üreterek kolektif bilinçdışımızın milli kahramanı haline gelen tipler olarak niteler (2011, s. 71). Malkoçoğlu, Kara Murat filmleriyle *“Avrupa karşısında yetersizlik, Rumlar ve Yunanlılarla olan Kıbrıs sorunu, ABD ambargosu gibi endişeleri sembolize eden bir baba figürü üretilir: “Kahpe Bizans” ve kastre edici bu canavar babaya karşı onu kastre edebilecek güçte bir kahraman üretilir”* (Yıldırım, 2011, s. 69). Milliyetçi çizgi doğrultusunda çekilen tarihi aksiyon filmlerinde yaratılan kahramanlar, bu bağlamda Batı karşısındaki konumlanışa bağlı olarak üstünlük söylemini her seferinde yeniden üretir, Batı karşısında Doğu'ya ait kimlik problemlerini ortaya serer.

Mücadeleci, haktan yana, üstün fiziksel güçlere ve cinsel cazibeye sahip kahramanlar, adalet için savaşan, inandığı uğruna canını veren, din kardeşliğini en yüce değer olarak benimseyen karakterler olarak çizilmişlerdir. Kahramanların evleri yoktur. Halk/kavim onlara muhtaçtır. Görevlerini yerine getirmek için sevdiklerinden ayrılmakta, adaleti ve düzeni sağladıktan sonra —tıpkı Amerikan

westernlerinin efsanevi kahramanları gibi— bir başka görev için at- larını uzaklara sürmektedir. Kahraman yalnız değilse, ya kendisine hayranlık duyan bir erkek çocuğu, ya da çocuk yaştayken ayrı düş- tüğü bir düşman kardeşi vardır. Bu düşman kardeş filmin sonunda ya ölür ya da gerçeği öğrenip saf değiştirir. Örneğin Hristiyan olan ikiz kardeş kelime-i şehadet getirip Müslüman olur.¹⁵ Eğer kahramanın çocuğu varsa büyüyüp babasından aldığı güç ve zekâyı onun yeri- ne geçecek, babasının intikamını olacak ve tıpkı babası gibi düzeni sağlayacaktır. Bazen komedi unsurlarını oluşturacak sakar ve sem- patik yol/mücadele arkadaşları da vardır. Kahramanın yoluna çıkan Bizanslı, Arap güzelleri olsa da kahramanın yüreğinde her zaman bir Türk kızı vardır. Diğer kadınlar onun için fedakârlık yapar, babala- rına, kardeşlerine, kocalarına ihanet edebilirler. Çoğunluğu Bizanslı olan kadınlar, kahramanın sevgisini ancak din değiştirdiklerinde ka- zanabileceklerdir. Bu türün değişmez sahneleri dövüş, surlarda bir ordu askere karşı tek kahramanın kılıçla mücadelesi, zindana düş- me, ateşle dağlanma, kaçırılma, hayran bir gayri-müslim kadının desteğiyle tutsaklıktan kurtulmadır.

Süreyya Duru'nun 1966-1970 yılları arasında çektiği *Mal- koçoğlu* (1966), *Malkoçoğlu Krallara Karşı* (1967), *Malkoçoğlu Kara Korsan* (1968), *Malkoçoğlu/Akıncılar Geliyor* (1969) filmleri, *Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri* (1971) ve *Malkoçoğlu Kurt Beyi* (1972) ile son bulmuştur. Çizgi romandan kaynaklarını alan Tarkan serisi ise *Tarkan Camoka'ya Karşı* (Fikret Uçak, 1969), *Tarkan Canavar- lı Kule* (Cavit Yörüklü, 1969) filmleriyle devam etmiştir. 1970'lere damgasını vuran iki tiplleme ise Battal Gazi ve Kara Murat'tır. Kara Murat Fatih Sultan Mehmet'in fedaisidir. Bizanslılara ya da Arap- lara karşı verilen mücadelede ön saflardadır. [*Kara Murat Fatih'in Fedaisi* (1972), *Fatih'in Fermanı/Kara Murat* (1973), *Kara Murat Kardeş Kanı* (1974), *Kara Murat Kara Şövalyeye Karşı* (1975), *Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı* (1976), *Devler Savaşıyor/Kara Murat* (1978)]. Battal Gazi [*Battal Gazi Destanı* (1971), *Battal Ga-*

¹⁵ *Kara Murat Kara Şövalyeye Karşı'da*, Kara Murat'ın ikiz kardeşi Bizanslılar tarafından kaçırılmış ve yetiştirilmiştir. Sonunda bir Türk olduğunu öğrendiğinde, ölmeden önce İslamiyet'i kabul eder.

zi'nin *İntikamı* (1972), *Battal Gazi Geliyor* (1973) *Battal Gazinin Oğlu* (1974)] İslamiyet'in yayılması için savaşılmaktadır. Bu filmlerde Türklük ve İslamiyet birbirlerinden ayrılmaz biçimde ele alınmaktadır. Bizans her zaman "düşman" olarak odaktadır. "*Düşman [...] ister Viking olsun, ister Çin'den gelmiş olsun, isterse "kahpe" Bizans'tan çıkmış olsun her defasında kapkardır, barbardır, gözü dönmüştür ve kesinlikle, nedeni / nedensiz Türk düşmanıdır*" (Scognamillo ve Demirhan, 1999, s. 139).

1970'lerde tarihsel gerçeklerle ilişki kurma çabasındaki filmler birkaç örnekle sınırlı kalmıştır. Lütfi Akad'ın yönettiği *Gökçe Çiçek* (1973) 19. Yüzyılda Osmanlı topraklarında yaşayan Yörük göçerlerin yerleşim sorunlarını bir aşk hikâyesi çerçevesinde ve şaman geleneklerini işleyerek ele almıştır. 19. yy'da Anadolu topraklarında Şamanizm'in yaşadığı dile getirilmiş ve yerel özelliklere, geleneklere odaklanılmıştır. Filmde Osmanlı, iskân politikası gereği göçerleri yerleşik düzene geçmeye çağırmaktadır. Fakat göçerler toprak dağıtımının adil olmayacağı gerekçesiyle ve yaşam düzenlerini değiştirme kaygısıyla yerleşik düzene razı olmamaktadırlar. Devletin toprakları, bedelini ödeyen beylerin eline geçmektedir. Göçerlerin yerleşik düzene geçmeleri bu açıdan özgürlüklerini tehdit etmektedir. Film göçerlerin çalıştıkları toprakları terk etmesiyle son bulur. Bir açıdan devlet-birey ilişkisi olumlu bir ilişki biçimine dönüşememiştir. Lütfi Akad devlet –birey ilişkisini TRT için çekeceği Ömer Seyfettin öykülerinin uyarlamalarıyla farklı bir bakışla ele alacaktır.

İncelikli bir dönem atmosferi oluşturan Türk sinemasının o dönemki genç yönetmenlerinden biri Ömer Kavur'dur. Kavur, Refik Halit Karay'ın aynı adlı romanından uyarladığı *Yatık Emine*'de (1974) Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde toplumun kötülük ve ahlaksızlık kavramalarıyla olan çarpık ilişkisini, içe kapalı toplumun dayattığı yaşam koşullarını ve bunların bir insan hayatına mal olmasını anlatır. Emine kasabaya gelmeden önce fahişelik yaptığı gerekçesiyle toplum dışına itilmiştir. Onu anlayan ve destek olan tek kişi hastabakıcı Server'dir. O ise meşrutiyeçi olduğu için aynı kasabaya sürgün edilmiştir.

1974-1975 yıllarında İsmail Cem'in TRT Genel Müdürlüğü döneminde¹⁶ Türk sinemasının usta yönetmenleri tarafından çekilen filmler, tarihsel film yapımında önemli bir dönemeci de işaret etmektedir. Bu tarihten itibaren devlet, ağırlıklı olarak TRT üzerinden tarihsel film yapımına yönelmiş, bu ilgi süreklilik göstermeyen kültür politikaları ve iktidarlara göre değişen ideolojik tercihlerle daha karmaşık ve çelişkiler taşıyan bir görünüm oluşturmıştır. 1975'te Süleyman Demirel başkanlığındaki MC hükümetinin ilk değişikliklerinden biri İsmail Cem'in görevden alınması olmuştur. 1980 yılına kadar Nevzat Yalçıntaş, Şaban Karataş, Cengiz Taşer, Doğan Kasa-roğlu kısa aralıklarla TRT Genel Müdürlüğü görevinde bulunmuşlardır. Bu yıllarda ve sonrasında devletin olanakları ile tarihsel film yapımının söz konusu olduğu tarihsel tezler içeren filmlerle 1998 yılındaki *Cumhuriyet* (Ziya Öztan) filmine kadar uzanan siyasal mücadelenin sürdürüldüğü bir platformdan söz edebiliriz.

Türk sineması açısından son derece önemli ve verimli bu ilk işbirliği çerçevesinde Halit Refiğ, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu*'sunu; Lütfi Akad, Ömer Seyfettin hikâyelerini (*Topuz, Ferman, Pembe İncili Kaftan, Diyet*) uyarlayıp yönetmiştir. Metin Erksan ise beş Türk öyküsünü (*Sazlık, Hanende Melek, Müthiş Bir Tren, Eski Zaman Elbiseleri, Bir İntihar*) birer saatlik film olarak televizyona aktarmıştır.

Halit Refiğ, *Aşk-ı Memnu* (1975) aracılığıyla TRT ile yaptıkları ortak çalışmayı meslek hayatının dönüm noktası olarak niteler ve kendi "ulusal sinema" anlayışının bu çalışmayla ve yine TRT'nin produktörlüğünde çektiği *Yorgun Savaşçı* (1979) ile tamamlandığını şu sözlerle aktarır:

Aşk-ı Memnu ve *Yorgun Savaşçı* devlet finansmanı ile yapıldı. Halk sektörü bunları ne finanse ederdi ne de seyrederdi. Onun için benim anlayışıma en yakın ulusal sinema devletin katkısıyla var olabilir. Mutlaka doğrudan doğruya devletin film yapmasıyla değil. Ama devletin katkısıyla (...) Ulusallık ancak devlet-halk birlikteliğinde mümkün olabilen bir şey. Yoksa ulusallık olmaz

¹⁶ İsmail Cem (1979), bu dönemi *TRT'de 500 Gün (Bir Dönem Türkiye'sinin Hikâyesi)* adlı kitabında anlatmıştır.

zaten. Tek başına devlet olursa, o, devlet despotizmi olur (Türk, 2001, s. 203).

Halit Ziya Uşaklıgil'in aynı adlı romanından uyarlanan *Aşk-ı Memnu*, Abdülhamid döneminde 1895-1898 yılları arasında Boğaz'da bir yalıda geçer. Roman Tanzimat sonrası Türk toplumunun üst yapısındaki Batılılaşma ve gizli Jöntürk hareketinin geliştiği bir dönemi ele almaktadır. Filmde de 19. yüzyıl sonunda Boğazda bir yalıda yaşayan varlıklı, geleneksel bir Türk ailesinin Batılı yaşama biçimi etkisi altında çözülüp, altüst oluşu, yozlaşması anlatılmaktadır. Yasak aşklar, ihanetler, intikam ve intiharla örülmüş aile içi bir hikayedir. Topumun içinde bulunduğu duruma dair eleştirinin aile içi ilişkiler çerçevesinde ele alınması açısından ve geçtiği dönem bağlamında, Halit Refiğ'in yönettiği 1965 yılı yapımı *Harem'de Dört Kadın* ile *Aşk-ı Memnu* arasında, yapısal bir benzerlik ve paralellik vardır.

Aşk-ı Memnu televizyonda gösterildiği dönemde büyük bir ilgi görmüş, TRT'nin "kült dönem filmleri" arasında birinci sırayı almıştır. Yıllar sonra *Aşk-ı Memnu*'nun modernize ederek çekildiği ve yine büyük reyting aldığı bilinmektedir. Burada dikkat çekici olan Memduh Ün'ün yıllar önce *Aşk-ı Memnu*'yu modernize ederek çekme düşüncesini Halit Refiğ'e önermiş olmasıdır. Halit Refiğ'in aktardığı anı şöyledir:

O tarihlerde Memduh Ün'ün asıl teklifi Aşk-ı Memnu romanını modernize etmektir. Ama ben Aşk-ı Memnu romanının modernize edildiği takdirde çok kaybedeceği varsayımından yola çıkarak, onu değil de günümüze getirilmesi daha az problem diye düşündüğüm Kırık Hayatlar'ı önerdim. Zaten Aşk-ı Memnu'yu ileride TRT'de yaptığım şekilde Memduh Ün'le yapmam mümkün değildi. O maliyeti kaldıramazdı, daha sonra TRT'de gerçekleştireceğimiz haliyle yapmak ticari piyasada mümkün değildi (Türk, 2001, s. 203).

Aşk-ı Memnu'nun 65 iş gününde tamamlandığı ve toplam 12.172 metre film çekildiği ("Aşk-ı Memnu 100 Yaşında", 2000) göz önüne alındığında Halit Refiğ'in belirttiği gibi özel bir yapım şirketinin, iki ayı geçen bir zamana yayılmış çekim takvimine o dönemde uy-

masının mümkün olamayacağı açıktır. Ancak Memduh Ün'ün ticari öngörüsü ve seyirciyi iyi tanıması kayda değerdir.

1970'ler: Devlet-Birey İlişkisinin Yorumuna İki Örnek Tarihsel Seri¹⁷

Lütfi Akad'ın 1974'te yönettiği Ömer Seyfettin uyarlamaları [*Topuz, Ferman, Pembe İncili Kaftan*] ile Natuk Baytan'ın 1972-1978 yılları arasında çektiği Kara Murat serisinin [*Kara Murat Fatih'in Fedaisi* (1972), *Fatih'in Fermanı / Kara Murat* (1973), *Kara Murat Kardeş Kanı* (1974), *Kara Murat Kara Şövalyeye Karşı* (1975), *Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı* (1976), *Devler Savaşıyor / Kara Murat* (1978)] ortak noktaları, Kıbrıs askeri harekâtının yapıldığı, ideolojik çatışmaların yaşandığı dönemde gerçekleştirilmiş olmaları ve Osmanlı İmparatorluğu'nda devlet hizmetinde görev yapan kahramanları anlatmalarındır. Her ikisinin de o günlerin siyasal ve toplumsal koşullarından farklı biçimlerde etkilenecek tarihe başvurdukları, kendi görüşleri doğrultusunda örnek kahramanları ve kahramanlıkları anlatarak bir tarih kurgusu gerçekleştirdikleri söylenebilir. Bu yapımlar arasında gerek sinemasal gerekse düşünsel açıdan önemli ayrımlara neden olan etkenler vardır. Üretim modellerinden yaratıcılarına, beslendikleri kaynaklardan seyirci kitlelerine kadar uzanan bir ayrımlar dizisidir bu. Kara Murat serisinde seyrettiğimiz “devlet hizmetindeki kahraman” ile *Topuz, Ferman, Pembe İncili Kaftan*'daki “devletle özdeş ve devleti temsil eden kahraman” tipleri, ayrımın keskinleştiği en önemli noktalardan biridir. Kahramanların niteliklerindeki ayrışma, bu filmlerin tarihe bakış açılarındaki farklılıkları da yansıtmaya potansiyeline sahiptir. Akad'ın her üç filmindeki kahramanlar, Osmanlı devlet düzeninin ürettiği bireyler olarak çizilmiştir. Lütfi Akad kahramanlık öyküleri anlatmanın ötesinde devlet kavramı ve devletin yapısı üzerine odaklanarak, devlet—birey ilişkisine eğilmiştir. Bunda 1960'ların ikinci yarısından itibaren Türkiye'de “devlet” kavramının yoğun

¹⁷ Bu başlık altında yer alan kısım, “Kahraman Tiplerleri ile Tarih Yorumu” adı ile *Tarih ve Toplum Dergisi*'nde yayımlanmış metnin yeniden düzenlenmiş halidir (Duruel, 2002, s. 30-42).

olarak tartışılmasının payı vardır kuşkusuz. Kara Murat serisi ise gerçekçi olma çabasındaki bir tarih anlatımını zaten hedeflemez. Seride tarih, aşk, macera ve intikamlara fon oluşturmaktadır. Fatih'in Fedaisi Kara Murat, "ideal Türk, kahraman Türk" tipinin simgesi olarak sunulmuş ve bir kahramanda bulunması gereken erdemlerle donatılmıştır. Kara Murat serisi Cumhuriyet'in ilk yıllarından beri çeşitli nedenlerle devlet desteği almamış, ayakta durabilmek için ekonomik olarak seyirciye yaslanan bir üretim modeline yönelmiş (bölge işletmeciliği), çeşitli zaaflar taşımasına karşın halka yakın bir sanat dalı olma niteliği kazanmış Türk sinemasının ürünüdür. Aynı zamanda Türk sinemasının 1970'lerde içine düştüğü darboğazdan çıkış yolu olarak görülen seks ve karate filmlerinin birleşimini içeren kostümlü macera türünün (fantastik filmlerin) başlıca örneklerinden biridir. *Malkoçoğlu* ve *Tarkan* gibi *Kara Murat* serisi de tarihi konuları ele alan çizgi romanlardan kaynaklanmış, bir bakıma aksiyona dayalı sinemaya duyulan talebi ve seks filmlerine yönelik ilgiyi karşılamıştır. Cemal Kafadar da bu filmlerde erk, iktidar ile eril olma, cinsellik arasında birbirini ikame eden bir etkileşim olduğundan ve bu açıdan filmlerin yoğun bir cinsellik içerdiğinden söz eder (aktaran Gürata, 2009b, s. 121). Zeminini tarihe yasladığı için Kıbrıs olaylarıyla alevlenen milliyetçiliği, Türklerin yiğitliği, cengâverliği ve dindarlığı üzerine kurulmuş bir milliyetçilik anlayışına bağlayarak beslemiştir. Sol eğilimli gazetelerde çizgi roman olarak başlayan kostümlü macera türü, sinemada MC hükümetinin kurulduğu ve MHP'nin yükseldiği 1970'lerde bambaşka bir gelişim çizgisine girmiştir. Fakat gerek Kara Murat'ın gerekse diğer kostümlü macera filmlerinin kestirmeci bir anlayışla milliyetçi ideolojiyi yaygınlaştırmak üzere çekildiklerini iddia etmek, gerçeği tam olarak yansıtmayacaktır. Bu anlayışın izleri toplumda görüldüğü gibi, ticari kaygılarla çekilen filmlerde de doğal bir yansıma olarak vardır. Ama bu filmler çizgi roman türü ile yetişmiş, onunla beslenen, genellikle de sol eğilime sahip yönetmenlerin ürünleridir. Bu durum, Türk sinemasının en popüler türlerinden biri olan fantastik tarihsel filmlerin üretimine ilişkin ilginç bir çelişkiyi de yansıtmaktadır.

Her iki serideki kahraman tiplerinin devletle ilişki biçimle-

ri adeta bu filmlerin üretim modellerinin de bir yansımasıdır. Kara Murat'ın doğrudan devlete bağlı bir savaşçı olamamasıyla film dizisinin özel bir şirket (Erler Film) tarafından çekilmiş olması arasında nasıl bir paralellik bulunuyorsa, devletle özdeş ve devleti temsil eden kahramanları anlatan *Topuz*, *Ferman*, *Pembe İncili Kaftan*'ın devlet televizyonu adına yapılmasında da bir paralellik vardır. *Kara Murat* serisinin, tıpkı kahramanı Kara Murat gibi, devlete doğrudan bağlı olmadığı halde 1970'lerde baskınlaşan devlet ideolojisinin yayıcısı durumuna gelmesi ilginç bir çelişkidir. Eski kahramanlar dizisinde çizilen devletle özdeşleşmiş kahramanlar ile ilk kez TRT işbirliği yaparken kendi dünya görüşünden ödün vermeyen yönetmen arasında da bazı benzerlikler bulmak mümkündür.

Bu yapımların gerçekleştirildiği tarihlerde Ömer Seyfettin hikâyeleri, sol muhalefetin yükseldiği, bir umut olarak görüldüğü 1970'lerin atmosferinde tekrar tartışmaya açılmıştır. Selim İleri 1975 yılında yayınlanan “Ömer Seyfettin ve Faşizm Tutkusu” başlıklı yazısında öyküleri şöyle eleştirmiştir:

Osmanlı İmparatorluğu tarihten silinirken halkın korkunç çaresizliği karşısında Ömer Seyfettin'in —daha doğrusu İttihat ve Terakki'nin— tek önerisi vardı: Devlete boyun eğmek, devletin devamını sağlamak. Ferman öyküsünde, *Topuz*'da, *Pembe İncili Kaftan*'da yazarın çabası sürüp gider. Ferman devlet uğruna ölümü, *Topuz* devletin bütünlüğünü ve parçalanmazlığını, *Pembe İncili Kaftan* devlet-birey ilişkisinde birincisinin yüceliğini savunur. Eski kahramanlar dizisiyle Ömer Seyfettin faşist anlayışın doruğuna erişir. Alabildiğine antihümanisttir (İleri, 1975).

Filmin TRT'de gösterildiği döneme rastlayan bu eleştiri, yapılan uyarlamaya da tepki olarak değerlendirilebilir. Akad filmlerin yayımlandıklarını dönemde faşizanca bulunduğunu kendisi de belirtmiştir¹⁸

Ferman öyküsünün kahramanı Tosun Bey'le filmin kahramanı Tosun Bey aynı motivasyonla fakat farklı bir bilinçle hareket

¹⁸ Bkz. Lütfi Akad'la 13 Haziran 2000 tarihli görüşme (Duruel, 2002). Akad, benzer bir ifadeyi Onaran'ın kendisiyle yaptığı söyleşide de dile getirmiştir Bkz. (Onaran, 1990, s. 177).

eden kişilerdir. Öykü kısaca şöyledir: Padişahın kapıkullarından çavuş Tosun Bey yağmurlu bir gecede Belgrad yolunda padişahın otağının kaybolmasına engel olamayan Sadrazam Sokullu'yu nişancı ile kazaskerin önünde ağır bir biçimde eleştirir. Yağan yağmurun etkisiyle otağ-ı hümayunun kaybolmasını ve padişahın geceyi sadrazamın çadırında geçirmek zorunda kalmasını kabullenemez; otağı aramaya çıkar. Fakat Sadrazam tarafından geri çağrılır ve Niş Bey'ine ferman göndermekle görevlendirilir. Kendisine verilen görevin önemine inanan Tosun Bey duraksız at koşturarak fermanı yerine ulaştırmaya çalışır. Fakat bir gece konakladığı handa gördüğü rüyanın etkisiyle uyanıp mührü çözülmüş fermanı okur; kendi ölüm fermanını taşıdığını öğrenir. Aklına kendisini büyüten Salih Ağa'nın "Padişahın emrinden dışarı çıkma. Canını istese ver. Düşünme" sözleri gelir. Verilen emri yerine getirir, fermanı Niş Bey'ine götürür. Fermanı okuduğunda karşısındaki dinç ve levend Tosun Bey'e bakarak ağlamaya başlayan Niş Bey'i, fermana yazılanı yerine getiremeyeceğini, Tosun Bey'in affını isteyeceğini söylediğinde, Tosun Bey "Padişahın emrinden dışarı çıkma. Beni kes... Kestikten sonra affımı istirham et" der. Öyküdeki ifadeyle "zayıf kalpli ve itaatsiz ihtiyar"ın ağlayarak itiraz etmesine Tosun Bey "Padişahımın emrini yapmayan asilerin başını ben keserim" diyerek, idam fermanının yerine getirilmesini sağlar.

Lütfi Akad'ın uyarlamasında, öyküden farklı olarak Tosun Bey böyle bir cezayı neden aldığının bilincindedir. Konakladığı gece fermanı okur. Bunun kötü bir rüya mı yoksa gerçek mi olduğu belirsizdir. Belki fermanın mührü açılmamış, Tosun Bey fermanın içeriğini hissetmiş, tahmin etmiştir. Tosun Bey padişahın emrinden dışarı çıkmamak düşüncesiyle değil; devlete olan bağlılığından dolayı kaçamamıştır. Öyküdekinden farklı olarak "Devlet sözü ayağa düşünce nice fesat olur düşünemedim" diyen Tosun Bey, Kerim Devlet'ten söz etmektedir. Niş Bey'inin "niçin kaçmadın?" sorusuna Tosun Bey'in cevabı yine öyküdekinden farklı olarak "ben hükümümü kendim verdim"dir. Tosun Bey kendi iradesiyle hareket eden bir kahraman olarak çizilmiştir.

Akad'a göre bu filmler "*ferdin devlet içinde kişisel dinamizmini kaybetmeden devletle bütünleşmesini*" anlatmaya çalışmış, devlet içinde eriyip kaybolan değil, kişilik gösteren, fakat kişiliğini devletle özdeşleşmekte bulan kahramanları ele almıştır (Onaran, 1990, s. 169).

Ferman'daki Tosun Bey gibi *Pembe İncili Kaftan*'daki Muhsin Çelebi karakteri de bu çerçevede yorumlanmıştır. I. Beyazıt döneminde Osmanlı topraklarına giren Acem Şahı'na bir elçi gönderilecektir. Fakat gönderilecek elçinin devlet onurunu çiğnetmeyecek, Şah'a karşılık vermekten ve öldürülmekten çekinmeyecek biri olması gerekmektedir. Sarayda el etek öpen, itaatkâr pek çok vezir vardır; fakat başlarının kesilmesi söz konusu olduğunda hiçbir Acem Şah'ının karşısında sağlam duracak güce sahip değildir. Tüm bunların konuşulduğu divanda, sadrazama daha önce hiç devlet görevi almamış Muhsin Çelebi önerilir. Muhsin Çelebi zeki ve bilgedir. Varlıklı birisidir, vaktini okumakla geçirir. Onuru her şeyin üstündedir. Sadrazamın karşısına çıktığında alışılmışın tersine el etek öpmez, hatta devlet makamında olanları ağır bir dille eleştirir:

Zamanın devletlileri boyun eğip el etek öperek mansıp sahibi olageldiklerinden etraflarında makam bekleyenleri de bu yolda görmek dilerler. Din ve devlet işlerinde bildiğini dosdoğru söyleyene hem garaz olur, mahvına çalışırlar. Gedik Ahmet Paşa niçin hançerlendi devletlim!

Muhsin Çelebi'nin bu sözleri ortamı bir anda gerginleştirir. Fakat onun sözünü çekinmeden söylemesi, Sadrazamın bu zorlu elçilik görevini ancak Muhsin Çelebi'nin yapabileceği kararını vermesinde de etkili olur. Muhsin Çelebi ise görevi almayı tek bir şartla kabul eder. Devletten bir kuruş almayacak, kendi çiftliğine ve tüm varlığına karşılık ünü yayılmış, son derece pahalı pembe incili kaftanı satın alacak; yanına verilen adamları Osmanlı Sultanı'nın elçisine yaraşır giysilerle donatacaktır. Eğer pembe incili kaftanı geri getirmezse tüm varlığından yoksun kalacaktır. Sadrazamın uyarılarına karşılık söylediğini yapar ve Tebriz'in yolunu tutar. Uzun bir yolculuğun ardından Acem Şahı'nın huzuruna alınır. Şah, uzattığı

fermanı okumaz; kendisine oturacak yer gösterilmez. Bunun üzerine Muhsin Çelebi göz alacak güzellikteki pembe incili kaftanı sırtından çıkarıp yere atar ve izin almaksızın kaftanın üzerine oturur. Padişahını öven konuşmasında bir imparatorluk yapısı çizerek Acem Şahı'na konumunu hatırlatır.¹⁹ Kendisine karşılık vermeyen Şahın huzurunu terk ederken pembe incili kaftanı yerde bırakır. Şahın adamları unuttuğunu sandıkları pembe incili kaftanı vermek için arkasından yetişirler. Çelebi, Şah İsmail'in de duyabileceği bir ses tonuyla Sultanlar Sultanı'nın elçisini oturtacak bir yer bulamadıkları için kaftanı bıraktığını, bir Türk'ün yere serdiğini bir daha sırtına almayacağını söyleyerek oradan ayrılır. Dönüşünde görevini yerine getirdiğini bildirmek için Sadrazama çıkar. Sadrazam, pembe incili kaftanı kendisinin almak istediğini söylediğinde Çelebi'nin kaftanı yanında getirmedeği anlaşılır. Sadrazam "sattın mı?" diye sorar. Cevap "hayır"dır. "Zorbalık edip aldılar mı?" dediğinde "Acem mülkünde ona el sürecek yoktur devletlim" karşılığını alır. Sadrazam "ya ne oldu?" diye üstelediğinde "hiç" diyerek yaptığı fedakârlığı gizlemeyi tercih eder.

Lütfi Akad filmlerinde "fert için devlet" anlayışında odaklandığını belirtmiştir. Bunun en belirgin örneği ise *Topuz*'dur. *Topuz*

¹⁹ Muhsin Çelebi'nin Acem Şahı karşısındaki konuşması öyküde şöyledir: "Namesini verdiğim büyük padişahım, Oğuz Kara Han neslindendir... Dünya yaratıldığından beri onun ecdadından kimse kul olmamıştır. Hepsi padişah, hepsi hakandır. Ecdadı hilkatten itibaren hükümdar olan bir padişahın elçisi hiçbir ecnebi padişah karşısında divan durmaz. Çünkü padişahı kadar dünyada asil bir padişah yoktur." Lütfi Akad ise uyarlamada bu konuşmayı değiştirmiş, "ecnebi padişahın karşısında divan durmam" benzeri cümleleri çıkartarak farklı bir söyleme yönelmiştir: "Karalar ve Denizler Sultanı, Karaman ve Anadolu ve Rumeli ve bundan gayrı Akkirman ve Buğdan ve daha nice memleketlerin padişahı, Hüdavendigar, sultan, ibn-i sultan Bayazıt Han ki benim padişahımdır. Ben ki onun elçisiyim. Sen ki Acem mülkünün şahısın. Sana şöyle malum ola ki, halifelerin Anadolu'da fitneye sebep olmaktan vazgeçeler ve illa ki sen askerleriyle Osmanlı mülküne ayak basmayasın. Dostluğumuz bil veçhile bozulup düşmanlığa dönüşmesin. Eskisi gibi ortamızda muhabbet muhkem olmak için ahdimize sadakatten ayrılmayasın. Bu yolda tarafımızdan iyilikten gayrı nesne görmezsin. Yok illa inat üzre olursan elbet hakkından gelmek üzerimize farzdır. Bu dediklerim Hüdavendigar, sultan, ibn-i sultan Bayazıt Han ki benim yüce padişahımın dediğidir."

Batı toplumlarındaki sınıf farklılıklarını öne çıkaran anlayış ile sınıf farkı gözetmeyen Osmanlı'nın halka tutumunu karşılaştırır.

Topuz'da, Eflak'ın başına geçen Radu della Afumaçi, Osmanlı'ya başkaldırmıştır. Bu durum soylu sınıf açısından “özgürlük” anlamına gelse de, halk için aynı durum geçerli değildir. Halk için özgürlük Osmanlı'nın atayacağı bir yönetici ile gelecektir. Çünkü bu yönetici çiftçileri tanıyacak, kendi topraklarını kullanmalarına karışmayacaktır. Halk kendilerini köle olarak görecektir, topraklarına el koyacak ve onların sırtından yaşayacak soylu sınıfı istememektedir. Osmanlı, halk için adaleti temsil etmektedir. Nitekim Pietr Bogdanu ve Osmanlı yönetimini tercih eden çiftçiler bağlı bulundukları sancak beyine haber göndererek, Osmanlı'yı bu başkaldırıdan haberdar ederler. Haberi alan Mehmet Ağa, sancak beyliğinden kendisine gönderilen ulaşı, Eflak'a, Tergoviç'e gönderir. Osmanlı adetleri gereği yönetim değişikliğinde yapılan bir ziyaretir bu. Ancak diğerlerinden farklı bir ziyaret olacaktır. Sancak Bey'i Mehmet Ağa'dan bu başkaldırışı ilerde Osmanlı'nın ayağına dolanacak bir sorun çıkartmadan bastırmasını istemiştir. Kutlama mesajıyla birlikte giden topuz işte bunun içindir (Bu noktaya kadar anlatılanlar öyküde bulunmamaktadır). Tergoviç soyluları Osmanlı'nın kendisini tanıdığının bir işareti olan bu ziyaret öncesinde eğlenirlerken, Osmanlı'yı temsil eden kabile, yol boyunca ağaçlara asılmış çiftçilerin aralarından ilerler ve tüm ağırbaşlılığı ile şehre girer (Öyküde kutlama dışındaki sahneler de yoktur). Soylular arasında Osmanlı'yı iyi tanıyan ve bu başkaldırının ödüllendirilmeyeceğini bilenler de vardır. Aslında sadece bir kılıç eri olan ulak, Osmanlı'nın ihtişamını ve kuvvetini temsil eden ağır hareketlerle Prens'in huzuruna çıkar; ona doğru yavaş yavaş ilerler ve mesajı verdikten sonra ani bir hareketle topuzu Prens'in başına indirir. Osmanlı kendine başkaldıran Prens'i sessizce ortadan kaldırmıştır. Devlet, ulus ve adalet kavramaları üzerine şunları söyler: “Devlet kılıç ve bilgi eriyle yürür, er mal ile tutulur, malı ulus üretir; ulus adaletle yürüdüğü sürece vardır ancak.”²⁰ Kös vurulur ve Osmanlı bir voyvoda yollayana kadar tahta

²⁰ Mülk ve Devlet asker ve rical ile dir./ Rical mal ile bulunur./ Mal reayadan husule gelir./ Reaya adile muntazam-ül hal olur. (Naima Tarihi Cilt I'den

gönderilen topuz ile ferman oturur. Akad, öyküde ifade edilmeyen Daire-i Adl'den yola çıkarak Osmanlı'nın tutumunu ortaya koyma uğraşında olmuştur.

1980'ler: Televizyonda (TRT) Tarihsel Yapımların Keşfi

1980'lerde kostümlü macera filmleri çekilmeye devam etmiştir. Ama asıl olarak bu dönem, tarihin televizyonda farklı yapımlarla ele alındığı, adeta keşfedildiği yıllardır. Kostümlü macera filmlerinin devamı niteliğinde *Kaniye Kalesi* (Yılmaz Atadeniz, 1982), *Son Akın* (Yılmaz Atadeniz, 1982), gibi yapımlar çekilmeye devam etmiştir. Orhan Aksoy ve Sadık Şendil'in aynı adlı müzikal oyununun uyarlaması *Kanlı Nigar* (Memduh Ün, 1981), Orhan Gencebay'ın rol aldığı bol şarklı *Leyla ile Mecnun* (Halit Refiğ, 1982) bu yılların tarihi atmosferde geçen filmleri olmuştur. Atıf Yılmaz Reşat Nuri Güntekin'in öyküsünden uyarladığı *Değirmen*'de (1986) Birinci Dünya Savaşı'nın eşiğindeki Osmanlı İmparatorluğunun devlet bürokrasisini mizahi bir dille eleştirir. Halit Refiğ, *İhtiras Fırtınası*'nda (1983) üçlü bir aşk trajedisini, II. Abdülhamit'e bombalı suikast düzenleme girişimindeki İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin faal olduğu bir döneme oturtur. Metin Erksan'ın 1958'de gerçekleştirdiği *Dokuz Dağın Efesi*'nin ikinci çevrimi olan *Çakırcalı Mehmet Efe*'yi (Fikret Uçak, 1987), *Efeler Diyarı* (Fikret Uçak, 1987) adlı film izlemiştir. Yusuf Kurçenli *Gramafon Avrat*'ta (1987) 1930'lu yıllarda oturak âlemlerinde dans eden Cemile ile ona aşık faytoncu Murat'ın hikayesini duyarlıklı bir dille anlatmıştır.

Dönem filmi olarak nitelenebilecek bu yapımların dışında 1980'lerde tarihsel film yapımına damgasını vuran çalışmalar TRT için çekilen diziler olmuştur. *Preveze Öncesi* (Metin Erksan, 1981), *Dördüncü Murat* (Yücel Çakmaklı, 1981), *Üç İstanbul* (Feyzi Tuna, 1983), *Yorgun Savaşçı* (Halit Refiğ, 1978-1983), *Küçük Ağa, Bugünün Saraylısı* (Ziya Öztan, 1985), *Kuruluş / Osmancık* (Yücel Çakmaklı, 1988), *Ateşten Günler* (Ziya Öztan, 1988) gibi dizilerle

TRT, tarihsel film yapımı alanına el atmıştır. *Preveze Öncesi* dışında tüm bu dizilerin roman uyarlaması olması dikkat çekicidir.²¹ Bu dizilerin hemen hepsi TRT'nin tek televizyon kanalı olduğu dönemde ses getirmişlerdir. Ancak bunlar içinde *Yorgun Savaşçı*, —çekilmesi kararından başlayan süreçte yazılan değerlendirme raporları da dâhil olmak üzere— 12 Eylül askeri darbesine denk gelen ve kesintilerle devam eden çekimlerin ardından filmin yakılması olayı ile belki de hakkında en çok konuşulan tarihi film dizisi olmuştur.

Filmin yakılması olayı, sansürün ötesinde bir tutumu, geri dönüşü olmayan ağır bir uygulamayı ifade etmektedir. Yakılma olayı tarihi konulu film yapımında Türkiye açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Dizi filmin TRT adına yapımcısı olan Ömer Serim'in²² deyiimiyle “*Yorgun Savaşçı olayı dünya üstünde benzeri olmayan, devletin kendisinin yaptırıp kendi eliyle yaktığı bir sinema eserinin yok edilmesinin öyküsüdür*” (2003, s. 5). Genelkurmay başta olmak üzere, çeşitli devlet kurumlarının katkı ve yardımlarıyla çekilen *Yorgun Savaşçı*, 12 Eylül döneminde Bülent Ulusu'nun başbakan olduğu hükümet döneminde yakılmıştır. 1978 yılında çekilme kararı alınan ve kesintilerle ancak 1983 yılında yapımı tamamlanan filmin yakılmasına gerekçe olarak şunlar gösterilmektedir: Atatürk'e gereken ölçüde yer verilmediği, bölgecilik yapıldığı, Çerkez Ethem'e milli kahraman havası verildiği, Kurtuluş Savaşı'nın gerekli olmadığı konusunun işlendiği, ahlaki değer ve adetleri yıkmaya yönelik, halk ile ordu arasında bölünmelere sebep olacak görüntü ve diyalogların işlendiği, Ermeni meselesinin aleyhimize propaganda malzemesi olabilecek şekilde işlendiği, ordu mensuplarına uygun olmayan lakapların takıldığı, çok fazla argo ve küfre yer verildiği (Serim, 2003, s. 189-190).

Kemal Tahir'in aynı adlı romanından Halit Refiğ'in romana

²¹ *Üç İstanbul* Mithat Cemal Kuntay'ın, *Yorgun Savaşçı* Kemal Tahir'in, *Küçük Ağa* Tarık Buğra'nın, *Bugünün Saraylısı* Refik Halit Karay'ın, *Kuruluş / Osmancık* Tarık Buğra'nın, *Ateşten Günler* (isim değişikliği ve tarihsel dönem farklılıkları ile) Halde Edip Adıvar'ın romanlarından ve *Dördüncü Murat*, Turan Ofazoğlu'nun oyunundan uyarlanmıştır.

²² Yakılma olayının tüm ayrıntıları için Bkz. (Serim, 2003).

sadık kalarak çektiği *Yorgun Savaşçı*'nın yakılmasından 15 yıl önce filme kaynaklık eden roman 1968 yılında Yunus Nadi Ödülü'ne değer bulunduğunda, Kemal Tahir'in kendisiyle yapılan söyleşide belirttikleri, yakılma gerekçeleriyle karşılaştırma yapmak açısından dikkat çekicidir:

Milletin en kötü günlerinde, düşmanlar iyice içeri doldukları sırada, başından beri politikaya karışmamış, orta rütbede dövüşürken Türk subayının, ordusuz kalma dramını anlatmak istedim. Bunu anlatırken 1918-1919 memleket şartlarını, bilhassa direnenlerle ümidini kaybetmiş olanların durumunu göstermeye çalıştım. Buna Türk toplumunda Ordu'nun özel yerini belirtmek istedim, demek de doğrudur (aktaran Duruel, 2002, s. 160).

12 Eylül askeri darbesinin izlerinin silinmeye başlaması ve tabu kabul edilen bir takım konuların açıkça tartışılabildiği bir atmosfere girilmesiyle gösterimi sakıncalı bulunan *Yorgun Savaşçı*, tekrar gündeme gelmiştir. 1993 yılında Tunca Yönder'in, Halit Refiğ'in danışmanlığında çektiği *Yorgun Savaşçı* dizisinin ikinci çevrimi HBB'de yayımlanmış, buna paralel olarak TRT filmin elindeki bant kopyalarını rekabetçi bir anlayışla gösterime sokmuştur. Toplumun tarih algısının yönlendirilmesinde bir filmin böylesine tehdit unsuru olarak kabul edilmesi, fakat bu tutumun on yıl gibi kısa bir zaman zarfındaki değişimle yerle bir olması, sadece mantık dışı bir uygulama olmasıyla ya da hükümetlerin farklılaşan kültür politikalarıyla da açıklanamaz. *Yorgun Savaşçı* örneği, Türkiye'de sinema dolayımıyla tarihle kurulan ilişkinin kompleks yapısını, sorunlu yanlarını net bir biçimde ortaya koyar.

Yorgun Savaşçı birkaç açıdan daha öncesinde çekilmiş Kurtuluş Savaşı filmlerinden farklılık göstermektedir. Öncelikle bu tarihe kadar devlet eliyle Kurtuluş Savaşı'na ilişkin hiçbir film çekilmemiştir. Gösteriminin 1981'deki Atatürk'ün doğumunun 100. Yılı kutlamalarına yetiştirilmesi planlanan *Yorgun Savaşçı* daha önce de ifade edildiği gibi Genelkurmay başta olmak üzere pek çok devlet kurumundan destek almıştır. Dolayısıyla dizi filminden devletin resmi tarih anlayışını temsil etmesi beklenmiştir. Bülent Ecevit hükümeti döneminde, Ecevit'in talebiyle çekilme kararı alınan filmin

kaynaklık ettiği romanın yazarı Kemal Tahir, gerek sağ gerekse sol kesimden eleştiriler ve övgüler almış bir yazardır. “Roman sanatını, sosyalizme kaydırılmış öznel fikirler cengine dönüştürdüğü” yönünde eleştirilen Kemal Tahir’in tarihe bakışı kabul edilmemiş, ancak filmin yakıldığı yıl *Küçük Ağa*’nın TRT’de ekranlara gelmesiyle devlet, yakın tarihine bakışını resmileştirmiştir.²³

Atilla Dorsay, *Yorgun Savaşçı*’nın yakılması ve *Küçük Ağa*’nın gösterilmesine ilişkin görüşlerini şöyle dile getirmiştir:

Cumhuriyet gazetesi, Kemal Tahir’in “Yorgun Savaşçı”sının da, Tarık Buğra’nın “Küçük Ağa”sının da Kurtuluş Savaşı’na bakışıyla hem fikir olmayabilir. Nitekim bu konularda, bu yapıtların TV dizisi haline getirileceği haberleri ortaya çıktığında gerekli eleştiriler getirilmiştir. Ama Cumhuriyet gazetesi, bu filmlerin yasaklanmasına, hele hele yakılmasına elbette karşıdır. Film yakılır mı? Bu hangi uygarlık, hangi çağdaşlık anlayışına sığar? Her türlü ön denetimden geçerek, milyonlar harcanarak yapılan filmler neden yayınlanmaz? Bırakın yayınlansın... O konuya başka türlü bakan bir yapıtı da filme alır, onu da gösterirsiniz. Fikirler, görüşler, çeşitlilikleri içinde değer kazanırlar, karşıtlıklar içinde doğrulanırlar. 3 tane parti liderini ekrana çıkardı diye basından bol keseden övgüler alan Macit Akman’ın ismi, ne yazık ki televizyon tarihimizde film yakan müdür diye anılacaktır (Dorsay, 1985, s. 83).

Yorgun Savaşçı’nın özel film şirketleri tarafından çekilmiş Kurtuluş Savaşı filmlerinden bir diğer farkı, Kurtuluş Savaşı’nın kahramanlıklar etrafında destansı bir anlatımla değil, bir ordunun dramıyla ele alınmış olmasıdır. Anadolu’da yeni bir Türk devleti kurulmasında rol oynayan güçler arasındaki denge, Batı’nın rolü, milli mücadeleyi yürüten ordunun örgütlenme biçimi gibi konulara odaklanan dizide, kendisine sırt çevrilmiş, iç ve dış düşmanlar ile çevrelenmiş, dostu düşmanına karışmış, kendi içindeki ayrılıkçı tutumlarla, yanlış politikalarla başa çıkmaya çalışan ordunun dramı anlatılmıştır.

Yorgun Savaşçı, Anadolu’da yeni bir Türk devleti kurulması

²³ Bu konudaki inceleme için Bkz. (Duruel Erkılıç, 2006, s. 173-183).

için oluşan şartları, genel bir yılgınlığın direnme gücüne çevrilmesini, çetelerden düzenli orduya geçişi anlatır. Dizi sekiz bölümden oluşmuştur: 1. Bölüm: “Yenilenler”, 2. Bölüm: “Parçalanın Vatan”, 3. Bölüm: “Çökme ve Çürüme”, 4. Bölüm: “Milletin Hukuku”, 5. Bölüm: “Karanlığın Dibinde”, 6. Bölüm: “Dönemeç”, 7. Bölüm: “Zafere Doğru”, 8. Bölüm: “Yeni Devlet”.

Osmanlı devletinin çöküşünün sorumluluğu, Birinci Dünya Savaşı'ndan yılgın bir biçimde çıkan İttihatçı subayların omuzlarına yüklenmiştir. İstanbul işgal altındadır. İstanbul hükümeti ise İttihatçı avında... İttihatçılar çeşitli cephelerde savaştıkları ve binlerce şehit verdikleri halde, halk onlara sırt çevirmiştir, onlardan artık “ittihatçı gavuru” diye söz etmektedir.

Filistin Cephesi'nden dönen Topçu Yüzbaşı Cemil teyzesinin evinde kalırken, kendisine saklanmak için gelen Vali Dr. Reşit, polis tarafından kısıtılır ve Cemil'i ele vermemek için intihar eder. Cemil evdeki küçük yeğeninden “*Kendisini öldüren adam ittihatçıymış, gavurmuş Cemil Dayı*” sözlerini duyduğunda ürperir. Cemil, Teğmen Faruk'a bu küçük çocuğun babası Nazmi'den bahsederken Türk subayının yalnızlığını da vurgulamaktadır.

Nazmi... Balkan Savaşı'nda kaybettik, Edirne'de... Oğlu var, 7 yaşında. Ne dese beğenirsin? “Kendini vuran adam ittihatçıymış. İttihatçılar da gâvurmuş” dedi. Balkanlarda komitacı kovala sen, dağlarda hürriyet ara; yetmiyormuş gibi 26 yaşındayken kaybedilmiş bir savaşta alınından vurul; 18'indeki karını gebe koy; sonra da oğlun sana ittihatçı gâvuru desin.

Cehennem Yüzbaşı Cemil daha pek çok acılara tanık olacaktır: Evlendiği teyze kızı Neriman'dan ayrı düşmeye; İttihatçılarla yollarını 31 Mart öncesi ayırmış olan Dr. Münir'in evine Patriot Ömer ile sığınmaya; ne olduğunu kendilerinin de vaktinde pek bilmedikleri “hürriyet” lafının ardına takıldıklarını itiraf eden ittihatçı arkadaşlarına; sokaklarda kendisinden sigara isteyen, babasını savaşta kaybetmiş okul çağındaki çocuklara; şehit kocasının ardından ağlayarak kendini satan kadınlara; Subay Barınma Evinde karşılaştığı aklını kaybetmiş, sakat kalmış, bilgi ve gücü değerlendirilemeden bir köşede sıkışmış, unutulmuş ordu mensuplarına...

Cemil Anadolu'ya geçtiğinde de görünüm farklı değildir. Yunan bayraklarının asıldığı Akhisar'a gelen Bekir Sami, Cemil, Yüzbaşı Selahattin ve Teğmen Faruk, halk tarafından iyi karşılanmaz. Askerlik şubeleri terkedilmiş, Manisa işgal edilmiştir. "Başıbozuk Paşası" Halit Bey'le yolları ayrılmış ama Akhisarlıları dize getiren Çerkez Ethem'le birleşmiştir. Ordu mensuplarından, aynı amacı paylaştıklarını düşündüğü arkadaşlarından bazıları korkarak kaçmakta, dağlarda gezen, haraç toplayan, çapulcu takımı olarak bildikleri eşkıya ise onların yanında yer almaktadır. Milli mücadeleye giden yol çatallıdır. Sadece düşmana karşı değil, kendi içinde de bir savaş verilmektedir: Subayları gözdağı amacıyla infaz ettiren Kasap Osman'la; astları tarafından yetkisine son verilip teslim alınan bir Osmanlı Paşa'sıyla; ikili oynayan Nizamettin Hoca'la; Hoca'nın aklına uyan Gavur Efe'yle; Binbaşı Nuri Bey'i keyfi nedenlerle hapseden ve insanlara zulmeden Tevfik Bey'le (Çerkez Ethem'in ağabeyi); kurulmaya çalışılan düzenli ordudan kaçan askerlerle; Aydın-Ödemiş cephesinde düşmanı oyalayabileceklerini düşündükleri Demirci Efe, Yörük Ali Efe ve daha niceleriyle baş etmeye çalışılacaktır.

Düzenli ordu kurulmadan önce İstanbul'dan kaçıp Anadolu'ya geçmek konusunda "yani biz de dağlara eşkıya mı kesilelim" diyen Yüzbaşı Cemil, Çerkez Ethem'le birleşmek zorunda kalmış, fakat ordu birliklerine dönüşünde "bu çapulcular başımıza bela olacaklar endişesini de belirtmiştir." Film türlü çelişkilerden sıyrılan, Anzavur'u bozguna uğratan ve Ankara'ya yönelen ordu birliklerinin hikâyesini anlatırken, geri planda çelişkileri doğuran nedenlere de farklı bir bakış açısı getirmektedir (Duruel, 2002).

Yorgun Savaşçı'da Kurtuluş Savaşı öncesi olayların tartışmasına uzun uzun verilmektedir. İttihat ve Terakki'nin kuruluşu; ordu-politika ilişkisi; Birinci Dünya Savaşı'na girip girmemek; Abdülhamit'i tahttan indirip indirmemek sorunları; Batılılaşma gibi konular tartışılmıştır. Filmde (romanda) ileri sürülen tezlerden en önemlisini, ittilatçılarla görüş ayrılığına düşen Dr. Münir'den duyarız. Dr. Münir "halifeliği bırakması" koşuluyla Cemal Paşa'ya, 1917'de İngilizlerin "Hükümeti devir, padişahlığı ilan et!" dediklerini ileri sürmektedir. İngilizler için "el altından Cumhuriyet fikrini

bile yaymaya girişirler, desem keramet olmaz!” diye sözlerini devam ettirir. Daha sonra Dr. Münir şu yorumu yapar:

İngilizler, Bolşeviklerle Batı arasına sokmak istedikleri tampon bölgeyi, Kafkasya’da kurabilirlerse, bunu Bolşeviklere geçici de olsa kabul ettirebilirlerse, belki Anadolu da parçalanır, bölüşülür. Yok Bolşevikler böyle bir durumu geçici olarak bile kabul etmezlerse, Türkçesi, direnecek gücü bulurlarsa, o zaman, Bolşeviklerle Batı dünyası arasında, tampon mıntika Anadolu’ya kayar. Şartlar ne kadar ağır olursa olsun, biz bir Türk devleti çıkarabiliriz bu kıyametten...²⁴

Sonuç olarak *Yorgun Savaşçı* bütün karmaşa ve çelişkilerin arasından sıyrılıp çıkan orduyu, düzeni ve yeni kurulan devleti olumlamaktadır. Kurtuluş Savaşı’nın aydın-subay öncülüğünde yapılmış bir savaş olduğunu vurgulamaktadır. Mustafa Kemal Paşa, bu savaş ve direnişi örgütleyen liderdir.

Yorgun Savaşçı’nın hemen ardından TRT adına çekilen Tarık Buğra’nın aynı adlı romanından uyarlanan *Küçük Ağa* (Yücel Çakmaklı, 1984), olanaklar açısından o güne kadar gerçekleştirilen ikinci en geniş kapsamlı yapımdır. *Küçük Ağa*, Kurtuluş Savaşı’nın başlangıç yıllarında İstanbullu Hoca adıyla tanınan bir din adamının Anadolu hareketi karşısındaki tavrını ve geçirdiği değişimi ele almıştır. Dâhiliye Nazırı tarafından İstanbul’dan Akşehir’e padişaha bağlılığı güçlendirmek için gönderilen İstanbullu Hoca, bu küçük kasabada tanık olduğu gerçekler karşısında farklı bir bilince varır ve önceleleri “nifakın ta kendisi” olarak tanımladığı Kuvvayi Milliye ile aynı amaçta birleşir. İstanbullu Hoca’dan Küçük Ağa doğar. Küçük Ağa, *Vurun Kahpeye*’nin ilk çevriminden (1949) itibaren pek çok Kurtuluş Savaşı filminde görülen kaypak, çıkarıcı, geri kafalı, düşmanla işbirliği yapan din adamı prototipinin tamamıyla karşıtı bir karakter olarak çizilmiştir. Zaaflarıyla ve üstünlükleriyle anlatılan bu karakter kendinden önce üretilen prototipin sorgulanmasına zemin oluşturmuştur. *Küçük Ağa* da *Yorgun Savaşçı* gibi zafere giden çatallı yol-

²⁴ Bu tez, TRT içinde *Yorgun Savaşçı*’ya karşı oluşan ilk muhalefet ve itirazın nedenlerinden biri olarak gösterilmiştir. Ağustos 1979’da Denetim Müdür Yardımcısı Hadi Şenol’un hazırladığı rapora göre Kemal Tahir’in Dr. Münir’e söylediği sözler yanlış bir tezi savunmaktadır (Serim, 2003).

ları, bugünün değil, karakterlerin ait olduğu dönemin penceresinden değerlendirmektedir. *Küçük Ağa*'da da o günlerin ruhu, geleceğe ilişkin belirsizlik ve endişe duyguları bağlamında aktarılmıştır. *Yorgun Savaşçı*'da geleceğin belirsizliğine dair endişe duyanlar subaylarken, *Küçük Ağa*'da İstanbullu Hoca'dır. Doğrunun ve yanlışın ne olduğunun ayrımı, ancak filmin sonuna doğru belirginlik kazanacaktır.

Küçük Ağa'nın yazarı Tarık Buğra'nın bir diğer romanı *Kuruluş / Osmanlı* (Yücel Çakmaklı) 1988'de TRT için çekildiğinde kendisiyle yapılan söyleşide dile getirdikleri önemlidir. Tarık Buğra (1988) şöyle der:

Ben sık sık söylemişimdir. Yorgun Savaşçı vesilesiyle de söyledim. Önemli olaylar önemli kişiler, ne kadar farklı açılardan ele alınırsa o kadar yararlıdır. “Devlet Ana” neden çekilip gösterilmesin? Ben Küçük Ağa gibi Yorgun Savaşçı'nın da gösterilmesini istemiştım.

Yazar Tarık Buğra'nın dile getirdiği yaklaşım, TRT ve dolayısıyla devlet aygıtları tarafından benzer bir tutumla değerlendirilmemiş, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunu iki farklı bakış açısıyla ele alan yapımlardan sadece *Kuruluş* çekilebilmiştir. *Devlet Ana*'nın çekilmesi çeşitli biçimlerde gündeme gelmesine karşın gerçekleşmemiştir.

1990'lar Resmi Tarihin Temsilleri ve Tarih Söyleminde Kırılmalar

1990'lardan itibaren dünyada ve Türkiye'de görülen sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel değişimlere paralel olarak sinemada tarihsel konuların ele alınmasında da net kırılmalar göze çarpmaktadır. Yeni bin yıla yaklaştıkça geçmiş ve tarihle hesaplaşma, daha keskin uçlarda farklı bir boyutta ortaya çıkacaktır.

Geçmişle hesaplaşmanın, 1990 sonrası Türk sinemasında —en genel çizgileriyle— gayrimüslim azınlıklar, Kürt kimliği, İslam ve din konuları etrafında oluştuğu söylenebilir. 2000'lerde gayrimüslim azınlıklar ile Kürt kimliği konularında film yapımındaki

artış devam eder. İslam ve din konusu ise 90'ların sonunda adeta işlevini tamamlamıştır. 2000'lerin ilk on yılında ise Türk sinemasında Milli ya da İslami sinemanın devamı niteliğinde tarihsel filmler neredeyse hiç yapılmamıştır. Burçak Evren bu durumu şöyle açıklar:

Bu tür sinemanın düşüncelerinin kristalize edildiği siyasi parti güç kazandıkça bu sinema güç yitirmiş, iktidara oynadıkça da sesini alçaltarak derin bir suskunluğa girişmiştir. Görünüşte çelişkili bir tavır olarak gözükmesine karşılık, aslında bu düşün, sessizliğe bürünüş çok doğaldır. Dün karşı çıktıkları konuların hiçbirinin çözüme uğraması şöyle dursun, aksine çözümsüzlük içine itildiği, gündemden kaldırılıp dondurulduğu bu dönemde, gerek bu düşünceleri savunan siyasi partinin ve gerekse bu partinin düşünce kapsamına giren yönetmenlerin sus pus olmaları muhalefetteki özgürlüklerinin ve kışkırtıcılıklarının iktidar olduktan sonra anlaşılmaz eski bir deyimle, idare-i maslahatçılığa dönüşmesinden başka bir şey değildir (aktaran Keşaplı, 2011).

1990'ların başından itibaren belirgin biçimde tarihsel yapımlarda ton farkları oluşmaya başlamıştır. Kemal Tahir'in aynı adlı romanından Ersin Pertan'ın uyarlayıp yönettiği *Kurt Kanunu* (1991) Atatürk'e karşı düzenlenen İzmir suikastını polisiye bir atmosfer içinde ele alırken, Cumhuriyet'in ilk yıllarında belirginlik kazanan iktidar ve muhalefet arasındaki yaklaşım ve tavır farklılıklarını ortaya koyar. Filmde İttihatçı Kara Kemal zeki, bilgili, güvenilir bir siyaset adamı olarak çizilmiştir. Kara Kemal yönetim yanlışlıklarına, zaman zaman İttihat ve Terakki'nin olumsuz işleyişine değinerek yakın tarihi yorumlar. Şeyh Sait İsyanı fırsat bilinerek Takrir-i Sükûn Kanunu çıkarılmış, gazeteler susturulmuş, Terakki Perver Parti'nin bazı şubeleri kapatılmıştır. İzmir suikastı olayı sonrasında kurulan İstiklal Mahkemeleri eski İttihatçılardan oluşturulmuş ve filmin – aslında romanın- tezine göre İttihatçılar, İttihatçılara kırıdırılmıştır. Ersin Pertan *Kurt Kanunu*'nu çekme nedenlerini şöyle açıklar:

1926'daki Kemalist dönemin bir takım hatalı uygulamalarının kamu, yani halk vicdanında uyandırdığı ve bazı kişilerin, hatta çok kişinin henüz farkında olmadığı yaralar var. Bu yaraların günümüze yansıyan uzantıları var. Bu filmi Kemalist dönem ve

Atatürk eleştirilmez tabusunu yıkmak için yaptık. 1991’de yaptık. Çünkü daha evvel yapsaydık yasaklanacaktı. Şimdi birçok kimse bu filme bakınca bizi Atatürk düşmanı ilan edecektir. Kesinlikle değil. Tam tersine. Atatürk’ü seven, ona hatalarıyla se-vaplarıyla, yanlış ve iyi davranışlarıyla yaklaşan bir filmidir bu (Yasalar, 1992).

2013 yılına geldiğimizde *Kurt Kanunu* televizyon dizisi olarak çekilir. Filmin tanıtımında kullanılan “alternatif tarih” sloganına Hasan Bülent Kahraman’ın yaklaşımı eleştireldir. Kahraman’a göre ne sinemanın (ya da televizyon dizisinin) ne de roman sanatının tarih yazmak gibi bir misyonu ve yetisi yoktur. Hele romandan yola çıkarak bir tarih yazımı yapıldığı iddiasında bulunmak, yeni yanlışlarla başa çıkılması gereken bir başka evreyi önümüze açacaktır. Hasan Bülent Kahraman, “*Resmi tarihten çok sıkıldık ama kaş yapalım derken göz çıkarmayalım, bir de alternatif tarihi temizleyen bir tarihçiliğe ihtiyaç duymayalım*” der (2012, s. 7). Bu bağlamda daha önce ifade edilen devletin tarih tezini temsil edecek yapımların ne olduğu konusuna dair tartışmalar, 2000’lerde özel televizyon kanallarındaki diziler için de devam eder.

1990 yapımı Yusuf Kurçenli’nin yönettiği *Karartma Geceleri*’nde İkinci Dünya Savaşı yıllarında Turancı görüşün yükselişi, bir ortaokul öğretmeninin yazdığı şiir kitabı yüzünden polis tarafından aranması ve şairin kaçış psikolojisi üzerinden anlatılmaktadır. Şairin gördüğü baskı ve işkence ile Türkiye’de genellikle sol görüşlü kişilere yapılan gizli ve açık siyasal baskının ağır olduğu işlenmektedir. Film aldığı övgülerin yanı sıra, bu yıllardaki baskı ile 12 Eylül 1980 arasında paralellikler kurulmasıyla ve özellikle işkence sahnelerinin ortaya konuş biçimiyle filmin zamansal bir kaydırma yaparak 12 Eylül koşullarını 1940’lara mal etmesi bağlamında eleştiri de almıştır. *Karılar Koşuşu* filmiyle 1990’da Antalya Film Festivali’nde en iyi yönetmen ödülünü Yusuf Kurçenli ile paylaşan Halit Refiğ, *Karatma Geceleri*’ni 12 Eylül göndermeleri nedeniyle eleştirenlerden biridir. Refiğ bu göndermelerin kendi gerçeklik anlayışına sığmadığını belirterek, bu dönemin siyasi şartlarının ‘40’lar gibi olmadığını vurgular (Turay, 1990). *Karatma Geceleri*’ndeki en ilginç noktalar-

dan biri ezanın Türkçe okunuşuyla duyulduğu sahnedir. 1931’de uygulamaya konan ve 1950’de Demokrat Parti iktidara geldikten kısa bir süre sonra kalkan Türkçe ezan, filmde tarihsel değişimin seyirci tarafından algılanmasında güçlü bir etki olarak kullanılmıştır.

Yakın tarihimizdeki bir başka sancılı dönem, Tarık Buğra’nın aynı adlı romanından Tunca Yönder’in uyarlayarak yönettiği *Yağmur Beklerken*’de ele alınır. Film 1930 yılında Serbest Fırka dene-
mesinin kısa tarihini bir Ege kasabasından bakarak anlatır. Atatürk, Halk Fırkası dışında bir başka fırkanın kurulması için teşvikte bulunmaktadır. Amerika’daki iktisadi bunalım bütün dünyada olduğu gibi Türkiye’yi de etkilemiştir. İzmir İktisat Kongresi yapılmıştır. Ege’deki bu küçük kasaba yaptığı girişimlerle dikkat çekmiş ve Serbest Fırka ilçe teşkilatının kurulması için uygun bir bölge olarak tespit edilmiştir. *Yağmur Beklerken* Rahmi Bey’in kurak tarlasında yaptığı bir yürüyüşle başlar. Toprak susuz kalmıştır, ürünler kurumuştur. “Ulu tanrım, bu dağların ardında mutlaka su olmalı” der Rahmi Bey kendi kendine. Bu sözler adeta filmin temel meselesini özetlemektedir. Filmde toprağın nasıl suya ihtiyacı varsa, insanların da tam olarak ne olduğunu bilemedikleri demokrasiye ihtiyaçları olduğu anlatılmaktadır. Rahmi Bey ilçe teşkilatının kurulmasına yardımcı olur ve ilçe teşkilatına ilgi giderek artar. Bir görüşmede Naki Bey şöyle der arkadaşlarına:

Fethi Bey (Okyar) ve Ağaoğlu’da korkuyorlar bu alâkadan. Herkes koşuyor Serbest Fırka’ya, herkesin derdi ayrı. Kimi ekonomik, kimi içtimai, kimi de dini nedenlerle. Halk birbirine küsmüş, düşman olmuş. Oysa bir bizi görseler, Hilmi Halkçı, sen ve ben Serbestçi, anlaşıp gidiyoruz işte.

Fakat Rahmi Bey kısa sürede kasaba esnafından toprak sahibi Halk partililere ve İsmet İnönü’ye uzanan çizgide, önünde güçlükler olduğunu görür. İlçe teşkilatında yapılan seçimlerin hileli olması, Serbest Fırka’yı kendi çıkarlarına alet etmeye çalışan grupların ortaya çıkması ve filmde üstü kapalı ima edilen İsmet İnönü’nün muhalefeti gibi nedenlerle Fırka kendini kısa sürede fes eder. Yaklaşık üç aylık demokrasiye geçiş denemesi sona erer. Film sadece Türkiye tarihindeki demokrasiye geçiş denemesini anlatmakla kal-

maz, demokrasi olgusunun her dönemde yeniden sorgulanabileceği bir yapıyı ortaya koyar.

1990’larda sinemaya yüklenen misyonlar daha net görünür hale gelmiştir. Artık Batı’nın “kültür emperyalizmi”ne karşı ayakta durabilmek için kurtuluşun “kültürel bir savaş”ta olduğu ifade edilmektedir. Milli ya da Beyaz Sinema bir başkaldırı sineması olarak nitelenmektedir. “Ulusal şovenizm”in etkisinden kurtulmak ve sinemanın yakalandığı “amansız şanlı tarih hastalığı”nın pençesinden kurtulmak gerektiği belirtilmektedir (Çelikdönmez, 1993). Orhan Koloğlu’na (2000) göre “*Küreselleşmenin egemen görüldüğü ve İslami hareketten başka muhalefetin bulunmadığı farz edilen bir dönemde dikkatleri çeken, tarihe bakışın ve bilgilenişin bilimsel yayınlardan çok tarihi roman ve filmler aracılığıyla oluşu*”dur.

Koloğlu’nun söz ettiği muhalefetin izlerini 90’lar sinemasında gözlemlemek mümkündür. Ardı ardına çekilen *Minyeli Abdullah 1* (Yücel Çakmaklı, 1989), *Minyeli Abdullah 2* (Yücel Çakmaklı, 1990), *Çizme* (İsmail Güneş, 1991), *Sürgün* (Mehmet Tanrısever, 1992) bu eğilimi örnekleyen yapımlardır.

Mesut Uçakan’ın senaryosunu yazıp yönettiği *İskilipli Atıf Hoca / Kelebekler Sonsuza Uçar* (1993) 1925’te yürürlüğe konan şapka kanununa karşı eleştirel risaleler yayınlayan ve İstiklal Mahkemesi tarafından ölümle cezalandırılan Atıf Hoca’yı anlatmaktadır. Film Cumhuriyet devrimlerinden şapka kanuna demokratik özgürlükleri sınırladığı görüşüyle karşı çıkmaktadır. Filmde şapka takılması” Frenk sevdasına düşmek” olarak yorumlanmaktadır. Atıf Hoca’nın ölümünden yıllar sonra torunu Süleyman bir avukat tutar ve iade-i itibar davası açılması için Batı eğitimi almış avukatı, Hoca’yı tanıyan eski dostlarıyla tanıştırmak için bir çeşit eğitimden geçirir. Avukat davayı almaya geldiği günkü halinden artık çok farklıdır. Avukatın kişiliğinde “yanlışa koşulmuş” insanlara da kucak açıldığı ifade edilmektedir. Filmde adına iade-i itibar davası kazanılan Atıf Hoca örneğinden yola çıkarak, Adnan Menderes ve Saidi Nursi’nin itibarlarının iadesi konusu gündeme getirilir. Filmin gösterime çıktığı yıl 24 Şubat 1993’te Nurculuk adlı İslamcı akımın kurucusu Saidi

Nursi'ye itibarı iade edilmiştir.

2000'lerin ilk on yılı tamamlandığında Saidi Nursi, hayatından kesitleri ele alan *Hür Adam* (Mehmet Tanrısever, 2010) ve *Allahın Sadık Kulu: Barla*, Esin Orhan, 2011) ile tekrar gündeme gelecektir. *Hür Adam*'da Saidi Nursi'nin Şark Cephesi'nde gösterdiği yararlılıklardan Atatürk'le olan görüşmesine kadar hayatından çeşitli kesitler, hatta sinemaya ilişkin düşüncelerine kadar pek çok unsur, bugünün gözlükleriyle bakarak ele alınacaktır. Bu bağlamda 1990'larda görünürlük kazanan misyon filmleri 2000'lerde de yüzünü gösterecektir.

Türk sinemasının yaşadığı ekonomik krizin ardından seyrinin tekrar sinema salonlarını doldurmaya başladığı ve Türk sineması için bugünden bakarak yeni bir dönem olarak nitelediğimiz 1996 yılına geldiğimizde, dikkatleri çeken popüler yapımlardan biri Mustafa Altıoklar'ın yönetmenliğini yaptığı *İstanbul Kanatlarımın Altında*'dır. Film 17. yüzyıl başlarında Osmanlı padişahı IV. Murat ile Kösem Sultan'ın baskıcı bir yönetim sürdüğü dönemde geçer. Gökyüzünde uçabileceğini kanıtlamaya çalışan Hazerfen Ahmet Çelebi ve Lagari Hasan Çelebi ana kahramanlardandır. Film tarihsel hataları nedeniyle çokça eleştirilmiştir. Ancak IV. Murat'ın eşcinsel yönelimlerinin olduğunun ifade edilmesi daha büyük tepkilere yol açmıştır. Dönemin Kültür Bakanı Ağâh Oktay Güner tepkisini dile getirmiş, Refah Partili Kayseri Anakent Belediye Başkanı Doç. Dr. Şükrü Karatepe tarafından filmin gösterimi onuncu haftadan itibaren Kayseri'de yasaklanmıştır. Bu uygulama diğer illere de sıçramış, Malatya, Balıkesir'de de Valilik kararıyla film yasaklanmıştır (Duru, 2002, s. 188).

90'lı yıllarda dikkatleri çeken tarihsel yapımlardan biri de Ersin Pertan'ın yönettiği *Kuşatma Altında Aşk*'tır (1997). Filmde İstanbul'un fethi, Bizans tarafından anlatılmaktadır. Bu tür bir tersten bakış Türk sinemasında tarihsel yapımlarda önemli bir farklılıktır. İstanbul'un fethedilebilmesi Bizans'ın içten içe çürüyen yapısıyla ilişkilendirilmiştir. Bir aşk öyküsü çerçevesinde ilerleyen filmde Osmanlı ve Fatih Sultan Mehmet ancak İstanbul'a girdikten sonra filmin son sahnelerinde görünürlük kazanmaktadır. Filmde İstanbul'un

fethi, İstanbul'dan Avrupa'ya başlayan beyin göçünün önemli bir nedeni olarak gösterilmiş, Rönesans'la doğrudan bir bağ kurulmuştur. Bizanslı bir devlet adamının “*Sultan Mehmet Konstantiniye'yi işgal etmek istemez. Çünkü o zaman bilim adamlarımız Avrupa'ya kaçarak Aydınlanma'yı başlatır*” gibi henüz yaşanmamış bir tarihe ilişkin öngörüler içeren diyalogları filmin anlatısına zarar vermiştir. Bu tür zaafılarına karşın filmin gerek *İstanbul'un Fethi*'nden (Aydın Arakon, 1951) gerekse 2012'de gösterime giren *Fetih 1453*'ten (Faru Aksoy) yaklaşımı ve yorumuyla farklılaşmaktadır. Filmin klasik bir kahramanlık öyküsü olmanın ötesinde fethin sonuçlarıyla ilgilendiği, daha da önemlisi bu konu üzerine gerçekleştirilmiş pek çok yapımdan farklı olarak Bizans'a indirgemeci bir bakışla yaklaşmadığı açıktır. Filmin son jeneriğinde çıkan yazı, Ersin Pertan'ın tarihsel filme bakışını da açıklar niteliktedir: “*Bizans'ı bilmeden Osmanlı'yı, Osmanlı'yı bilmeden bugünü anlayamayız.*”

1990'larda geçmişe bakıştaki kırılmalar bağlamındaki eğilimin bir diğer yüzünü 80'lerin ortalarından itibaren yoğunlaşan 12 Eylül filmleri²⁵ oluşturmaktadır. 1984 yılından itibaren yapılan film-

²⁵ 12 Eylül filmlerinden sıkça işlenen, hapisneden çıkan kişinin toplumdaki değişimlere uyum çabası, ailesi ve veya çevresi ile ilişkileri *Sen Türkülerini Söyle* (Şerif Gören, 1986), *Ses* (Zeki Ökten, 1986), *Dikenli Yol* (Zeki Alasya, 1986), *Bütün Kapılar Kapalıydı* (Memduh Ün, 1989), *Hoşçakal Umut* (Canan Evciimen İçöz, 1993) filmlerinde işlenir. 12 Eylül öncesi şiddet ve terör ortamına dair belirsizlikler kardeşin kardeşi vurduğu günlerde bir savcının değişimiyle *Sis'te* (Zülfü Livaneli, 1989); İpekçi cinayeti *Uzlaşma*'da (Oğuzhan Tercan, 1991); terörden kaçarak adaya sığınmış bir yazarın terörle yüzleşmesi *Av Zamanı*'nda (Erden Kıral, 1988) ele alınır. Öç (Mesut Uçakan, 1984), sol görüşlü üniversiteli gencin, örgüt ve arkadaş çevresinden koparak değişen siyasal düşüncelerini, Milli Sinemaya uygun olarak ele alır. *Prenses* (Sinan Çetin, 1986), dönemin sol görüşünün kaba eleştirisi üzerine hikâyesini kurar. *Yağmur Kaçakları*'nda (Yavuz Özkan, 1987), yurt dışında siyasal sığınma isteği red edilen hükümlünün ülkeye geri dönmesi ve yalnızlığı, Fransız sevgiliyle kurduğu ilişki ile öykülenir. 12 Eylül'ün baskı ve işkence ortamı *Kara Sevdalı Bulut*'ta (Muammer Özer, 1989), bir masala dönüştürülerek verilir. *Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç*'ta (Şerif Gören, 1987), 12 Eylül sonrası girdiği mahkemelerde başarılı olan avukatın özel yaşamı, dönemin siyasal olaylarıyla birlikte işlenir. *Kimlik*'te (Melih Gülsen, 1988), polis tarafından kimliklerine zımba basılarak sakıncalı bulunan çiftin kısıtlanmış yaşamı gösterilir. *Gerilla*'da

ler 90'lı yıllarda toplu bir adlandırmayla "12 Eylül Filmleri" olarak nitelenmiştir: 12 Eylül 1980 darbesi öncesi ya da sonrası dönemi konu edinen; hapisten çıkan kişinin konumu, dışarıda değişen toplumsal ilişkileri anlatan filmler 12 Eylül filmleri başlığı altında toplanmıştır (Erkılıç, 1997, s. 46). On yılı bulmayacak kadar yakın bir dönemde yaşanmış baskının oluşturduğu depolitizasyona ve yakın dönem üzerine belli bir mesafe koymadan söz söylemenin içerdiği zorluklara rağmen, 12 Eylül'e ilişkin azımsanmayacak sayıda film çekilmiştir.

12 Eylül sonrası yaşanan değişime uyum sağlayamayan 68 kuşağının yenik öyküsü *Bekle Dedim Gölgeye* (Atıf Yılmaz, 1991), *İkili Oyunlar* (İrfan Tözüm, 1990), *Su da Yanar* (Ali Özgentürk, 1987), *Çözülmeler* (Yusuf Kurçenli, 1994) filmlerine konu olur. *Darbe*'de (Ümit Efekan, 1990), pişmanlık yasasından yaralanarak yeni bir kimlik ve yüz edinen tutuklunun, özgürlüğüne rağmen ailesinden uzak kalışının yarattığı bunalım işlenir. *Suyun Öte Yanı*'nda (Tomris Giritlioğlu, 1991), hapisaneye girmemek için yurt dışına kaçmaya çalışan kişinin kararsızlığı, Yunanistan'da cuntadan kaçarak Cunda adasına gelen sığınmacı ile paralellikler kurularak anlatılır. *80. Adım*'da (Tomris Giritlioğlu, 1995), 12 Eylül'de yurt dışına kaçan hükümlünün, 83 seçimleri sırasında yurda dönerek, arkadaşları ve kendisiyle hesaplaşması ele alınır. *Babam Askerde*'de (Handan İpekçi, 1994), babaları hapisanede olan üç farklı ailenin çocuklarının gözüyle 12 Eylül dönemine odaklanılır. 1986'da çekilen *Ses* (Zeki Ökten) ve *Bütün Kapılar Kapalıydı* (Memduh Ün, 1989) filmlerinde olduğu gibi işkencenin travmatik etkileri *Gülün Bittiği Yer*'de de (1999) İsmail Güneş tarafından işlenir. *Gülün Bittiği Yer*, işkenceyi, gündelik hayattan, tarihten, eğitim sistemindeki dayaktan hareketle sorgular. *Bir Sonbahar Hikayesi* (Yavuz Özkan, 1993), 70'li yılların sonunda evlenen bir çiftin, 80 sonrası değişimle birlikte evliliklerindeki sancılar üzerinden anlatılır. Atıf Yılmaz ise *Eylül Fırtınası*'nda (Atıf Yılmaz, 1999) 12 Eylül ile dağılan bir aileyi, çocuğun gözünden işler.

(Osman Sınav, 1995), terör olayları sırasında silah kaçakçılığına karışmış bir iş adamının evinin gerillalar tarafından basılması konu edilir. *Uçurtmayı Vurmasınlar*'da (Tunç Başaran, 1989), kadınlar koğuşunda annesi ile birlikte kalan çocuğun, siyasal suçlu kızlarla kurduğu ilişki sıkışmışlık, özgürlük ve sevgi kavramları üzerinden anlatılır.

Hosçakal Yarın (Reis Çelik, 1998) ile 68 kuşağının simgeleri haline Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan'ın idamlar edilmelerine giden süreç anlatılmış, *Leoparın Kuyruğu* (Turgut Yasalar, 1998) ile 1970'lerin başında Deniz Gezmiş ve arkadaşlarını kurtarmak için Amerikalı bir askeri kaçıran beş üniversiteli gencin öyküsü ele alınmıştır.

12 Eylül filmleri, karakterlerin yaratılamaması, “insanların ve dönemin birbirlerini açıklayamadıkları gibi aralarında bir nedenselliğin de kurulamaması” (Belge, 1990) ekseninde eleştirilmiştir. Bu durum filmlerin sorunlarla yüzleşme, hesaplaşma ve daha ötesine gidip sorgulayabilme özelliğinden yoksun olarak değerlendirilmelerine neden olmuş ve böylece “12 Eylül filmi henüz yapılmadı” yargısının genel bir paylaşım olmasını sağlamıştır. Zaten bir krizin eşliğinde olan Türk sinemasındaki pek çok filmle ilişkilendirilebilecek bu yargılar haklılık payı taşımakla birlikte gözden kaçırılmaması gereken bir unsur da belirsizliğin baskısıdır. Ancak Murat Belge'nin ifadesiyle, “1950'lerden, yani tek parti döneminin kapanmasından bu yana, askeri müdahale dönemleri de dâhil olmak üzere bu toplumun karşılaştığı en ağır baskı dönemi” olan 12 Eylül dönemine ilişkin film yapımında, sansür sistemi dışında oto-sansür mekanizmalarının çalıştığı unutulmamalıdır (1992, s. 9). “Türk sinemasında çok uzun bir süre etkin olan sansürün (ekonomik ve siyasal), zamanla sinemacılar da oto-sansürü (ideolojik) geliştirdiği açıktır. Bu nedenle, 12 Eylül döneminin filmlerdeki temsili inşalarında, dönemle ilgili “büyük suskunluklara”, “eksikliklere” rastlanılmakta ve böylece egemen değerler yeniden üretilmektedir (Erkılıç, 2008, s. 125). Bu olumsuzluklara karşın Türk sinemasının, darbeyi hemen izleyen yıllardan itibaren 12 Eylül'ü sorunsallaştırmış olması kayda değerdir.

2000'ler Türk sinemasının tarihe yaklaşımında, yeni bin yılla birlikte farklı açılımlar da getirmiştir. 2000'lere henüz girmek üzereyken çekilen *Salkım Hanım'ın Taneleri*'yle (Tomris Giritlioğlu, 1999) Varlık Vergisi uygulamasına ve Aşkale çalışma kampına, *Harem Suare* (Ferzan Özpetek, 1999) ile Osmanlı İmparatorluğu'nun çözülüşüne haremden bakarak tanıklık edilmektedir. *Harem Suare*, Doğulu bir masalı büyük ölçüde oryantalist bir bakışla, tıpkı Batılı

seyyahların tasvir ettikleri tablolarındaki kadar mistik anlatmaktadır. “Osmanlı İmparatorluğu dağılınca haremdeki kadınlara ne oldu?” sorusuna odaklanan yönetmen iki farklı zaman dilimini iç içe alarak anlatısını kurmuştur. Osmanlı İmparatorluğu dağılınca yeni Cumhuriyet’in kurulması ile bakışlarımızı sadece yeniyeye odakladığımız gerçeğinden hareket edildiğinde, film kör alanımızı açar. Saraydan ayrılmak zorunda olan cariyelerin izini sürer. Zaman algımızı ve Osmanlı’ya bakışımızı farklı bir açıdan esneten yapım, Abdülhamit’i ilk kez Batılaşmaya açık, opera dinleyen bir padişah olarak ele alması açısından dikkat çekicidir. Vardar’ın ifadesiyle *Harem Suare*’de “Osmanlı iktidarının simgesi görkemli mekânların kasvetli havası ve haremın gizemi” başarılı şekilde ortaya çıkarılmış, film içeriğın etkin olabilmesinde biçimin önemini vurgulayan bir yapım olarak öne çıkmıştır (2005, s. 206).

Yılmaz Karakoyunlu’nun filme uyarlanan romanı “Salkım Hanım’ın Taneleri” 1989 yılında yayımlanmış olmasına karşın, kamuoyunun dikkati *Salkım Hanım’ın Taneleri* filmiyle birlikte varlık vergisine çekilmiş, harareti tartışmalar yapılmıştır. Ayrıca *Salkım Hanım’ın Taneleri* çekilmeden önce ve bu tartışmalar sırasında varlık vergisi üzerine yazılmış birçok akademik yazı ve kitap²⁶ bulunmaktadır. Film varlık vergisi mükellefi gayri-müslimlerin borçları tüm mal varlıklarını aşığı için ödeyemeyerek Aşkale’ye çalışma kampına sürgün edilmelerini konu alır. Asıl olarak ekonomik gücün ve sermayenin gayri-müslimlerden Müslüman Türklere geçişi anlatılır. Film, tek boyutlu karakterlerin çizilmesi (fırsatçı Niğdeli Durmuş gibi) klişelere başvurulması, konuyu şablonlaştırması gibi zaafı olmasına karşın yakın tarihte yaşanmış, görmezden gelinen bir olgunun yeniden sorgulanması için zemin hazırlamıştır. Film sermayenin Türkleştirilmesi politikalarına ilk defa getirdiği yorumla, tarihe bakıştaki kırılmaları net biçimde ortaya koymaktadır. Ancak filme ilişkin tartışmalara asıl neden olan konu, varlık vergisi uygulamasına tabii tutulanların romandakinden de farklı olarak Musevi değil, Ermeniler olarak gösterilmesi, tek bir Musevi karakter dışında

²⁶ Ayhan Aktar’ın “Varlık Vergisi ve Türkleştirme Politikaları”, filmin hemen ardından Şubat 2000’de İletişim Yayınları tarafından basılmıştır.

Musevi ve Rum'lardan hiç söz edilmemesi olmuştur.

Ancak zamanın İstanbul defterdarı Faik Ökte de anılarında Aşkale'ye giden ilk kafilenin 24 Yahudi, 11 Rum ve 10 Ermeni'den oluştuğunu yazsa da; filmde Yahudi olarak sadece Moiz vardı ve hiç Rum yoktu. Ana karakterlerden Nora ve Lui, romanda Yahudi olmalarına karşın, filmde Nora ve Levon adlarıyla Ermeni olmuşlardı! İşin ilginç, Yahudiler filmde bu denli "silik"ken bile, "Musevi Cemaati'nin ekranlara yansıyan Cumhuriyet öfkesinin yersiz olduğu" diye başlayan cümlelerle eleştirilmekteydi" (Kocabaşoğlu, 2010).

Salkım Hanım'ın Taneleri'nin senaristi Etyen Mahçupyan'ın sinagogda çekim yapma izni konusunda kendilerine bir dönüş olmadığı için Musevi karakterleri Ermeni karakterlere uyarladıklarını belirtmesi (Mahçupyan, 2001)²⁷, tarihsel gerçeğin film yapımının somut sorunları nedeniyle ne kadar esnetilebileceği sorusunu tekrar gündeme getirmiştir. Buna paralel olarak hangi azınlık grubunun böylesine bir travma yaşadığının, sürgün gerçeğini değiştirmeyeceği de vurgulanmıştır. "Sol liberal çevrelerin Ermeni hassasiyeti ve Yahudileri/antisemitizmi yok sayılması gerçeği ile Türkiye Yahudi Cemaatinin 'örnek vatandaş olma' kaygısı, popüler platformda *Salkım Hanım'ın Taneleri* adlı filmde nesnelleşti", yorumu aradan geçen on yılın sonunda yapılmıştır (Kocabaşoğlu, 2010). *Salkım Hanım'ın Taneleri* sinemalarda gösterildikten iki yıl sonra TRT tarafından yayınlandığında MHP milletvekili Ahmet Çakar'ın tepkisini çekmiş, milletvekili filmin TRT'de gösterilmesine izin verenler hakkında suç duyurusunda bulunmuş, TRT Genel Müdürü Yücel Yener hakkında soruşturma açtıracakları haberleri basında yer almıştır ("Salkım'a Suç Duyurusu", 2001). Film, milliyetçi kanadın zafiyetlerini, farklı etnik grupların birbirine bakışını, iktidara göre konumlanmasını, tarih algısının dönem konjontürü içinde değişmesini ve bunun gibi sinemadan bağımsız birçok sorunu yüzeye çıkartmıştır.

2000 yılında çekilen *Kahpe Bizans* (Gani Müjde) ise 1965 yılından itibaren Türk sinemasında tarihsel yapımlara damgasını vuran

²⁷ Aynı bilgi Hulki Cevizoğlu'nun 7.12.2001 tarihinde atv kanalı *Cevizkabuğu* programında tekrarlanmıştır.

“fantastik tarihi” filmlerin parodisidir. Bir bakıma Yeşilçam’ın kalıplaşmış, reçeteye dökülmüş olay örgüsü, karakter ve diyaloglarının mizahi unsurlarını abartılı biçimde ortaya çıkaran Ertem Eğilmez’in *Arabesk*’inin (1988), fantastik tarihsel filmlere uyarlanmış halidir. Mizahçı kimliği ile hamasi kahramanlıkları, mitolojik öğelerin yersiz kullanımını, teknik ve sinemasal olarak kotarılamamış sahneleri tiye alan bir film çıkar ortaya. “*Bizans surları önünde telgraf direkleri, elinde kılıç kalkan at süren Malkoçoğlu’nun yanından süzülen uçak, arada bir kol saatine bakan Karaoğlan tipler*” (Batmaz, 2000, s. 15) gibi sıklıkla söz edilen anakronizm unsurlarının ve en temelde bu filmlerin ardındaki ideolojinin parodisinin yapılabilmesi önemli bir adımdır. Batmaz’a göre, “Kozanoğlu-Malkoçoğlu ekolü (Cüneyt Arkın-Kartal Tibet) tarihi dün olarak algıladığı ve anlattığı için tarihin kendisinin parodisidir. [...] Müjde - Kahpe Bizans (umut ederim ki ekol olur) ise tarihi bugün olarak anlattığı için Kozanoğlu-Malkoçoğlu ekolünün parodisidir.” *Kahpe Bizans* sinemanın kendine dönük bakışının kör olmadığını anlatmasının yanında, 1970’lerde ciddiyetle üretilmiş bu yapımlarla yaygınlaştırılan “bir Türk dünyaya bedeldir” söyleminin ehlileştirilebileceği umudunu mizahi bir dille (kısmen kaba bir mizah da olsa) ortaya koymaktadır.

Biyografik Film Türü İçinde Dünden Bugüne Atatürk Filmleri

Biyografik film, tarihsel film alt türleri içinde belki de en sorunlu alanlardan biridir. Tanınmış, tarihe mal olmuş bir kişinin beyaz perdede nasıl ele alındığı, yansıtıldığı temel bir sorundur. Ele alınan siyasinin, liderin ya da müzisyenin, oyuncunun, ressamın toplumsal, siyasal veya profesyonel düzlemde temsil ediliş biçimlerinin doğruluk, gerçeklik ile aktarılması hemfikir olunan noktadır. Ancak bu tarihsel kişinin tüm hayatının veya hayatında bir dönemin hangi perspektiften bakarak kurgulanacağı önemli bir soru işareti oluşturmaktadır. Kahramanlıklarıyla, otoriter kişiliğiyle ya da güzelliği ve zarafetiyle mi anlatılacak, yoksa tüm erdem ve zaaflarıyla bir insan olarak mı ele alınacaktır? Üstelik biyografik filmlerde oyuncunun tarihsel kişiye makyaj ile benzemesi, jest, mimik ve tavırlarının uyumlu ol-

ması belirgin bir seyirci talebi olarak ortaya çıkmaktadır. Dünya sinemasında da tarih sahnesindeki birçok kişinin hayatının filme alınması sancılı bir süreci içermiştir. Örneğin *History by Hollywood: The Use and Abuse of the American Past* (1996) adlı kitabında Toplin, *General Patton*'ın biyografik filminin çekilmesinde, başta ailesinin itirazları olmak üzere, yapımcıların önüne çıkan engellerden ayrıntılarıyla söz eder. Bu itiraz ve engellerin nedenleri ağırlıklı olarak General Patton'ın kişiliğinin nasıl ifade edileceğine ilişkindir. Biyografik film türünün taşıdığı tüm problemlere karşın, dünya sinemasında pek çok liderin hayatı filme çekilmiştir: Napolyon, Gandi, Nixon vb...

Türkiye'ye dönüp baktığımızda, Atatürk'ü ele alan filmlerin, biyografi alt türünün tüm problemlerini içerdiği görülmektedir. Hatta Türkiye için Atatürk'ün değeri ve anlamı açısından bakıldığında bu sorunsal daha da katmerlenmiştir. Öncelikle Atatürk'ün bir oyuncu tarafından canlandırılması tartışılmış, sonrasında hangi oyuncunun Atatürk'ü canlandıracağı üzerine çeşitli spekülasyonlar yapılmıştır. 1970'lerden itibaren Cumhuriyet'in 50 yıldönümü kutlamaları çerçevesinde gösterilmek üzere gerçekleştirilmesi planlan filmlere ilişkin gazetelerde yer alan haberler şöyledir:

1 Mayıs 1970 *Milliyet* gazetesi — Başlık: Atatürk Filminde Paul Newman oynuyor / Haber: *Sunday Times* gazetesinin Pazar ilavesinde belirtildiğine göre “Atatürk” filminde Mustafa Kemal'i oynaması için Paul Newman seçilmiş. Atatürk'ün senaryosunu, genellikle Jerry Lewis filmlerinin oyuncusu Gore Vidal yazmakta ve yapımcılığını John Kay üzerine almaktadır. *Sunday Times* gazetesi Türk hükümetinin “Atatürk” filmi için gerekli izinleri kolay kolay vermeyeceğini, bu konuda titiz davranıldığını yazıyor.

23 Mayıs 1970 *Hürriyet* gazetesi — İngiliz televizyonu için Atatürk filmi hazırlanıyor. Ünlü senaryo yazarı Michael Adams konuya Samsun'dan başladı. Prodüktör Julia Cave.

31 Temmuz 1971 *Milliyet* gazetesi — Atatürk filmi çevirmek üzere İngiliz rejisörü John Kay Türkiye'ye gelerek temaslara başlamıştır. Filmin senaryosunu Lord Kinross'un Atatürk adlı eserinden tanınmış senarist Michael Histing hazırlayacaktır.

9 Ağustos 1971 / Cumhuriyet'in 50 kuruluş yıldönümüne yetiştirilecek Atatürk filmi gerçekleştiriliyor. İngiliz rejisörü John Kay bu filmi çekmek için uzun süredir çalışmaktadır. John Kay: Biz Atatürk rolü için Richard Harris ve Peter O'Toole'u düşünüyorduk, ancak aktör için kararı Türk makamları verecektir.

İlk defa Atatürk rolünü oynamak için seçilen Yul Bryner Ata'nın hayatını inceledikten sonra "hazırlanan bu senaryo ile Atatürk'ü canlandırmam" diyerek filmi çevirmekten vazgeçmiştir. Charlton Heston da Amerikalıların hazırladığı Atatürk filminin başrolünü oynamak için teklif almıştır. Atatürk'ün canlandığı bu film de senaryo yetersizliğinden çekilememiştir (Duruel, 2002, s. 43).

Douglas Fairbanks Jr., Kurt Jürgens, Yul Bryner, John Wayne, Kirk Douglas, Burt Lancaster, Marlon Brando ve Charlton Heston, Robert De Niro, Antonio Banderas Atatürk'ü canlandırması düşünülen oyuncular arasında yer almışlardır. Ancak bu film projelerin hiçbiri gerçekleşmemiştir (Duruel, 2002:43). 1970 yılında çekilen *Paralı Askerler* (*You Can't Win 'Em All*, Peter Collinson) Atatürk'ün yabancı bir aktör tarafından (Patrick Magee) canlandırıldığı ilk film olarak ancak 40 yıl sonra Türkiye'de bir televizyon kanalında gösterilmiştir. Dönemin ünlü aktörlerinden Tony Curtis ve Charles Bronson'ın başrollerinde yer aldığı *Paralı Askerler* yüksek bütçeli bir serüven filmidir. Atatürk'ün canlandırıldığı sahne 15-20 dakikalık bir kısımdır.

1973'te Cumhuriyetin 50. Yıldönümü kutlamaları çerçevesinde Turizm ve Tanıtma Bakanlığı, Türkiye'yi tanıtıcı bir film yapma görevini ünlü Fransız yönetmen Claude Lelouch'a vermiştir. Bu kısa filmde Atatürk imgesi, ilkokul çağındaki çocukların defterlerine yazdıkları "Ata" sözcükleriyle, birbiri ardına kurgulanmış Atatürk heykelleriyle, anıtlarıyla ve sokaklarda neon lambalarıyla oluşturulmuş Atatürk portrelerinin çekimleriyle çizilmiştir. Film, dışardan bir bakışla Türkiye açısından Atatürk imgesini en sade biçimde okulların önündeki bunca heykelin, büstün yarattığı kısmen şaşkınlık içeren, kısmen ise kavramaya çalışan bir anlatıma sahiptir. Heykeller, büstler ve anıtların her yerde oluşuna dair şaşkınlık ifadesi, yıllar

sonra Feyzi Tuna'nın yönettiği *Metamorfoz*'da (1991) Amerikalı Türkoloji öğrencisi (Atatürk hakkında tez hazırlayan) Anne karakteri tarafından da tekrarlanacaktır.

Atatürk filmi yapımı 1954'te Münir Hayri Egeli'nin çektiği *Atatürk Sevgisi* adlı belgesel, 1959'da Amerikalıların çektiği *The Incredible Turc (Müthiş Türk)*, 1966'da Ordu Film Merkezi Müdür Albay Nusret Eraslan'ın *Mucizeler Yaratan Türk/Atatürk* adlı belgesel film çalışmaları dışında 1980'lere kadar uygulanmış bir projeye rastlanmaz.

1981 yılı Atatürk filmleri açısından önemli dönüm noktasıdır. Atatürk'ün doğumunun 100. Yılı nedeniyle bir "Kutlama Koordinasyon Kurulu" oluşturulur. Kurul, "*Atatürk'ün yurtiçinde ve yurtdışında tanıtılmasında, sevdirilmesinde ve kutlamalara daha geniş kitlelerin katılımının sağlanmasında en büyük görevin sinema ve televizyona*" düştüğünü belirtmiştir.²⁸ Kurulun hazırladığı programda o dönemki adıyla İ.D.G.S.A Sinema-TV Enstitüsü başta olmak üzere çeşitli kurumlar görevlendirilmiştir. Bu çerçevede üç film gerçekleştirilir. Kültür Bakanlığı, Sinema-TV Enstitüsü ve Pamukbank'ın ortak yapımıyla Halit Refiğ'in yönettiği *Atatürk ve Sanat* belgeseli çekilmiştir. Film TRT tarafından yayınlanmıştır.

Aynı dönemde Amerikalı ve Belçikalılara iki Atatürk filmi daha yaptırılır. Marc Mopty'nin yönettiği adı bilinmeyen filmin daha sonra beğenilmediği için gösterimi yapılmaz.²⁹ Belçikalı yönetmen Mopty'nin çektiği filmde Atatürk'ün bir oyuncu tarafından canlandırılması neredeyse yazılı olmayan bir yasağın, tabunun kırılmasını bu nedenle sağlayamaz. Ancak Atatürk'ün canlandırıldığı dramatik bölümler içeren film ile tartışmalı bir konuda ilk adımlardan biri atılmış olur. İkinci film *Atatürk I Stand for Your Dreams* Amerikalı film şirketi Marner Production tarafından çekilen 60 dakikalık bir yapım-

²⁸ Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılı Kutlama Koordinasyon Kurulu Başkanlığı'nın Sinema-TV Enstitüsü Müdürlüğü'ne gönderdiği 12.11.1980 tarihli ve 100 yıl/04-110/003-5/34-9 sayılı yazı. Kaynak Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-TV Merkezi arşivi.

²⁹ British Film Institute verilerine göre filmin adı *Atatürk*, yapım şirketi Cibelfco, 1982 yapımı, 52 dakika. <http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/title/139009?view=credit>.

dır. Bu film de beğenilmediği için gösterimi yapılmaz. Üçüncü film de Halit Refiğ'in çektiği *Atatürk ve Sanat* isimli belgeseldir (Erksan, 1989, s. 76). Çeşitli devlet kuruluşlar tarafından girilen Atatürk filmi çekme çabalarından biri de *Atatürk ve Çağı* adlı geniş kapsamlı bir belgeseldir. TRT, Eğitim Kültür Programları Müdürlüğü bünyesinde, 1978 yılında bu amaçla aynı isimli bir müdürlük kurulur. Bu tasarının sonucu da ortaya çıkmaz.³⁰ Ancak TRT'nin *Atatürk ve Çağı*'ndan yola çıkarak, belgesel film yapımları için ayrı bir program müdürlüğü oluşturması açısından ilginç bir örnektir.

Film yapımı için 1986'da dönemin Kültür Bakanı Mesut Yılmaz'ın başkanlığında bir yüksek kurul ve yürütme kurulu oluşturulur. 3 Kasım 1988 tarihinde Ankara'da bir "Atatürk Filmi Paneli" düzenlenir. Panelde Atatürk filmi ihtiyacı, filmin içerik ve teknik özellikleri, yönetmen, senarist ve oyuncularla ilgili öneriler, finansman sorunları ve dağıtım-gösterim konuları tartışılmıştır.³¹ Panelde Metin Erksan, Atatürk'ün bir film ile somutlaştırılmasının Türk veya yabancıların onu özgürce sevmeye, hayal etmeye, düşünme yeteneklerini sınırlandıracağını, Atatürk'ü zevkleriyle, dertleriyle, beğenileriyle, aşklarıyla, nefretleriyle insanlara anlatmanın Atatürk'ü anlatmak olmayacağını, Atatürk ilke ve devrimlerinin devingen bir niteliğe dönüştürülmesini sağlayacak bir filmin çekilmesi ihtiyacının da olduğunu dile getirmiştir (Erksan, 1989, s. 17-22). Halit Refiğ, Atatürk'ü yabancılara tanıtmayı amaçlayan bir filmin yönetmenliğini de bir yabancıнын yapmasının daha gerçekçi olacağını belirtmiştir. Ama Refiğ, bu filmde Türkiye'de milli bilinci güçlendirme ve Atatürk'ü

³⁰ Ancak Atatürk ve Çağı Müdürlüğü'nün ismi, 1980 yılında devrin TRT Genel Müdürü Doğan Kasaroğlu tarafından Belgesel Programları Müdürlüğü olarak değiştirilir, yönetmen sayısı artırılır. Bu dönemde Tomris Giritlioğlu, Hülya Sabuncu, Nilgün Suna gibi yönetmenler müdürlük kapsamına alınır. Bu ekip 1985 yılına kadar çalışmalarını sürdürür. <http://www.kameraarkasi.org/belgesel/kuruluslar/trt.html>.

³¹ Panel dönemin Kültür ve Turizm Bakanı Tınaz Titiz, Kültür ve Turizm Bakanlığı Müsteşarı Ertan Cireli, Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanı Suat İlhan, TRT TV Dairesi Başkanı Serpil Akıllıoğlu ve Mimar Sinan Üniversitesi Rektör Yardımcısı, Sinema-TV Merkezi Müdürü Prof. Sami Şekeroğlu, Metin Erksan, Refik Erduran ve Atilla Dorsay katılmıştır.

yeni nesillere sevdirmeye konusunda çok şey beklenmemesi gerektiğini ifade ederek Atatürk filminin Türk sinemacıları tarafından gerçekleştirilmesi gerektiğini vurgulamıştır.

1988'deki bu panelin sonucunda Kültür Bakanlığı Atatürk filminin çevrilmesi konusunda kesin bir karara varmış ve senaryo yazmaları için 15 kişiye teklif götürmüştür. Teklif götürülen kişiler Nezihe Araz, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Tarık Buğra, Necati Cumalı, Lütfi Akad, Recep Bilginer, Güngör Dilmen, Halit Refiğ, Refik Erduran, Turan Oflazoğlu, Orhan Asena, Ziya Öztan, Turgut Özakman, Ömer Kavur'dur. Yazar, yönetmen, gazeteci, tiyatro yazarlarından oluşan bu 15 kişiden 5'i senaryo çalışmalarına katılmayı farklı gerekçelerle reddetmiştir. Necati Cumalı *Bağımsızlık ya da Ölüm*, Orhan Asena *Candan Can Koparmak*, Güngör Dilmen *Samsun'a Doğru*, Turan Oflazoğlu *Mütarekeden Büyük Taaruz*, Nezihe Araz *Bir Kırmızı Gül*, Tarık Buğra *Zafer Gaye Değildir*, Recep Bilginer *Zaferden Sonra*, Ziya Öztan *Bozkırdaki Yalnız Adam*, Refik Erduran *Metamorfoz*, Halit Refiğ *Gazi ile Latife* adlı senaryoları yazmışlardır.³² Yazımı tamamlanan senaryolar Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurulu uzmanlarınca oluşan seçici kurula teslim edilmiş, tarihe uygunluk yönünden incelenen senaryolara ilişkin karar ancak 1991 yılında verilmiştir. Bu karara göre, senaryosu Refik Erduran tarafından yazılan *Metamorfoz* ve Halit Refiğ tarafından yazılan *Gazi ile Latife* öncelikli olarak filme çekilmek üzere seçilmiştir. Ancak Feyzi Tuna'nın yönetmenliğini yaptığı *Metamorfoz* 1991 yılında çekilirken, 1922-1925 yılları arasındaki siyasi olayların Mustafa Kemal ve Latife Hanım arasındaki ilişkiyle iç içe anlatıldığı *Gazi ile Latife*'nin çekilmesi kararı uygulanmamış daha sonra da bu filmin yapımının önüne türlü engeller çıkmıştır.³³

³² Bu senaryolar Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanmıştır.

³³ Projenin önce Türker İnanoğlu'nun yapımcılığında gerçekleştirilmesi söz konusu olmuş, ancak 1992 seçimleriyle DYP-SHP-CHP koalisyonunun kurulmasıyla Kültür Bakanlığı'na Fikri Sağlar getirilmiş ve projenin yapımı Mimar Sinan Üniversitesi'ne verilmiştir. Kültür Bakanlığı'na İsmail Cem'in getirilmesinin ardından film projesi İsmail Cem'in teklifiyle TRT'ye gönderilmiştir. Fakat film yapımı yine de gerçekleşmemiştir (Duruel, 2002, s. 51).

Metamorfoz'un ana yapısı, Atatürk üzerine tez yazmak için Türkiye'ye gelen Amerikalı Türkoloji öğrencisi Anne'in, üniversitede öğretim üyeliği yapan Ahmet tarafından gezdirilmesi, bilgilen-dirilmesi, Anne'in kütüphanede araştırma yapması ve bu sahnelerin arasına giren Atatürk'ün canlandırıldığı sahnelerden oluşmaktadır. Filmde Atatürk'ü Mahir Günşiray canlandırmıştır. Tarihsel bir takım bilgilerin sunulduğu hayli didaktik yapıda bir film ortaya çıkmıştır.

Bu arada Kültür Bakanlığı tarafından ismarlanan ve basılan senaryoların hiçbirinin çekimi gerçekleştirilememiştir. Bir Atatürk filmi yapımı, ancak 1990'ların sonuna doğru mümkün olmuştur.

"Atatürk filmi çekilmeli midir? Çekilecekse bu nasıl bir film olmalıdır?" konularında tartışmaların sürdüğü dönemde, As Ajans sahibi Behlül Dal'ın prodüktörlüğünü, Yılmaz Atadeniz'in yönetmenliğini yaptığı *İstiklal Göklerdedir* (1988) adlı 35 dakikalık bir belgesel çekilir. Sabiha Gökçen üzerine yapılmış bu belgeseli Behlül Dal'ın yönettiği Büyük Taarruzu ele alan *O Gece* adlı bir başka belgesel izler. Dramatik belgeselde Lemi Bilgin, Atatürk rolündedir. Adeta tüm tartışmaların arasından sıyrılan bu projeden, Behlül Dal sonraki yıllarda bir dizi oluşturmuştur. *Samsun'a Uzanan Yol, Amasya'da Yaşanan Tarih, Erzurum'den Gelen Ses, Sivas Bayraklaşırken, Milli İrade İçin, Ankara Yıllarında, İlk Işık, O Gece, Milli Mücadelede Türk Telgrafçıları, Milli Mücadele Kahramanları ile Balıkesir Kongresi* başlıklı bölümlerden oluşan on bir bölümlük dizi, 1990-1994 yılları arasında TBMM Kültür ve Sanat Yayın Kurulu, Türkiye İş Bankası gibi çeşitli kurum ve kuruluşlar adına yapılmıştır. Behlül Dal'ın senaryosunu yazdığı ve prodüktörlüğünü yaptığı bu dizi, 2000 yılında yeniden montajlanarak *19 Mayıs'tan 30 Ağustos'a* adı altında 91 dakikalık bir film haline getirilmiştir (Duruel, 2002, s. 47). Dizi film daha sonraki yıllarda farklı kurumlar tarafından satın alınarak, kültür hizmeti olarak televizyon kanallarına dağıtılmıştır.³⁴ Örneğin TOBB, 2001 yılında Cumhuriyet'i 78. yıldönümünü kutla-

³⁴ "TOBB'dan Milli Mücadele belgeseli... Türkiye Odalar ve Borsalar Birliği (TOBB) *Milli Mücadele Yılları* adı ile 11 bölümden oluşan bir belgesel hazırladı" haberi basında yer almıştır. <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/117282.asp>

maları çerçevesinde Atatürk'ü anmak amacıyla 250 yerel televizyon kanalına belgesel dizisini dağıttığını açıklamıştır.

1990'larda sorun, Atatürk'ün bir oyuncu tarafından canlandırılmasından öte, böylesine bir film için yeterli bütçenin sağlanmasıdır. Finansal kriz yaşayan ve yılda 10 film bile çekilemeyen Türk sinemasının koşullarıyla bir Atatürk filmi gerçekleştirilebilmesi sıkıntılı bir konudur. Bu durum ancak TRT'nin yapım olanakları ile aşılmıştır. Kurtuluş Savaşı'nı konu alan Turgut Özakman'ın senaryosunu yazdığı Ziya Öztan'ın yönetmenliğini yaptığı TRT yapımı *Kurtuluş* dizisi (1994) gerçekleştirilmiş, ardından Cumhuriyet'in kuruluşunun 75.yılına denk gelecek biçimde yine Özkman-Öztan tarafından TRT yapımı *Cumhuriyet* (1998) çekilmiştir. Hareketli görüntünün tarih öğrenimi ve öğretimindeki yerine belki bir örnek olarak görülebilecek film, ağırlıklı olarak okul öğrencilerine yönelik didaktik yapısıyla dikkat çekmiştir.

Kısaca 1940'larda başlayan, fakat 1970'lerde somutlaşan Atatürk filmi yapımı, 2000'lere kadar mutlaka devlet tarafından gerçekleştirilmesi gerektiği inancı ile yaklaşılan, buna bağlı görevlendirmeler yapılan, diğer taraftan ötelenen, korkulan, kaçınılan bir proje olmuştur. Devletin dışında özel film şirketleri tarafından Atatürk filmi yapımlarının üstlenilmeye başlamasıyla bir kanal açılmış, 2000'lerde özel yapım şirketleri tarafından birbiri ardına çekilen Atatürk filmleri ortaya çıkmıştır. Bu yeni dönemde Atatürk film yapımına ilişkin sorunlar, tartışılan konular, temelde değişmemekle birlikte atılan iddialı adımlar da vardır. Can Dündar'ın belgesel filmi *Mustafa*, filmin adından başlayarak sorgulanmış; filmde Atatürk'ün kendi heykellerini yaptırdığı vurgusunun olduğu, Kürtlere ayrı bir sınır çizmeden özerk yönetim verilmesinin ifade edildiği, Atatürk'ün içkiye olan düşkünlüğü, kadınlarla olan ilişkileri, karanlıktan korkması, kimi zamanki acımasızlığı gibi konu ve davranışların haksız biçimde sergilendiği gerekçesiyle eleştirilmiştir. Hatta Can Dündar'ın Atatürk'e hakaret suçundan yargılanması söz konusu olmuştur. Belki de *Mustafa*, üzerine en fazla tartışma yapılan tarihsel filmlerden biri olmuştur. İlber Ortaylı'nın filme ilişkin yorumları, *Mustafa* hakkında kopan fırtınanın bir tarihçinin gözüyle anlamsız-

lığını ortaya koyması açısından önemlidir. Ortaylı şöyle der: “İçki konusu yeni bir şey değil. Tarih adına bakıldığında belgesel bilinenleri ortaya koyuyor. Belgeleri harmanlamış ve özel hayatına ait gösterilenler bildiğimiz olaylar. ‘Gerçekçi değil, gerçeklere uygun değil’ diye bir *eleştiri yapamam. Gayet tarihte bildiklerimize uygun. Atatürk’ün dehasına aykırı, herhangi bir hakaret de söz konusu değil. Zaten yakın tarihte her şey açık ortada. Ama film olarak seyirci çekebiliyor mu ona bakmak lazım. Bunu da bir hafta sonra anlarız*” (Bulut ve Kireko, 2008).

Can Dündar’ın, *Sarı Zeybek* (1993) belgeselinden bu yana Atatürk’ün hayatına ilişkin geniş arşiv taramaları ile araştırmaları olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda filme yöneltlen eleştirilerin pek çoğu, filmin ne anlattığından öte, doğrudan dönemin siyasi atmosferi içinde anlatılanların nasıl algılanıp değerlendirileceğine dair çekişmelere bağlı görünmektedir.³⁵

Son dönem Türk sinemasında bellek ve hatırlama üzerinden geçmişin kurgulanması bağlamındaki eğilimin izlerini, Atatürk filmleri çerçevesinde kısmen *Veda*’da (Zülfü Livaneli, 2010) görmek

³⁵ Haluk Şahin’in (2008) filme ilişkin görüşleri son derece açıklayıcıdır. “Sonunda ‘Mustafa’yı ben de gördüm. Can Dündar’ın fırtınalar koparan belgesel-dramından söz ediyorum. Film beni şoke etmediği gibi şaşırtmadı da. İçinde yeri göğü inletecek herhangi bir tarihi ifşaat yoktu. Çizilen psikolojik portreyi ise ünlü psikiyatri profesörü Vamık Volkan’ın ‘Ölümsüz Atatürk’ kitabından tanıyordum. ‘Mustafa’yı daha iyi anlamak isteyenlerin o kitabı okumalarını öneririm. Filmi gördükten sonra, filminden çok ardından çıkan tartışmanın önemli olduğuna karar verdim. Çünkü o tartışma bizim şu anda nasıl bir yerde bulunduğumuzu, yaşadığımız olaylara ne gibi duyarlılıklarla baktığımızı iyi anlatıyor.” Can Dündar (2008), *Mustafa* filmini Turgut Özakman’la birlikte seyrettiklerini ve filmi bazı yönlerden eleştiren Özakman’ın filme dair görüşlerini şöyle özetler: “(Mustafa filminin) iyi niyetli ve titiz bir çalışma olduğunu, bir “ilk film” olmasından kaynaklanan kimi beklentileri karşılayamamasının doğal sayılacağını, bazı küçük düzeltmeler yapılırsa çok daha amacına uygun bir film haline gelebileceğini söyledi. Bazı şeylerin söylenmesini “erken” ya da “zamansız” buluyordu. Bazı bilgilerin şu ortamda Atatürk’e zarar vermesinden korkuyordu. Ama film aleyhine karalama kampanyası yürütenlere, “Bu filme gitmeyin” diyenlere kesinlikle hak vermiyordu.” Turgut Özakman’ın (2008) *Mustafa’yı* eleştiren düşünceleri Cumhuriyet gazetesinde yazı dizisi olarak yer aldı.

mümkündür. Nitekim *Veda*, senaryosunun ana omurgası ve anlatı yapısı bağlamında diğer Atatürk filmlerinden farklılaşmakta ve bir bellek anlatısı oluşturma potansiyelini taşımaktadır.

Zülfü Livaneli'nin senaryosunu yazıp yönettiği *Veda*, Salih Bozok'un anılarına dayanmaktadır. Film 10 Kasım 1938 günü sabahı Salih Bozok'un intihar etme provasıyla başlar. Bozok aynanın karşısında hınç ve keder içindedir. Atatürk ölüm döşegindedir. Salih Bozok oğlunun geldiği haberi ile odasında toparlanır, üstüne çeki düzen verir. Oğlunun karşısına dik duruşuyla çıkar. Ona kimseyle asla paylaşmasını istemediği bir sır verecektir. Bozok 15-16 yaşlarındaki oğluna Atatürk'le birlikte kendi yaşamına da son vereceğini, onsuz bir hayat düşünemediğini söyler. Annesine ve ablalarına iyi bakmasını tembihler. Bozok oğluyla vedalaşır. Oğlu Bozok'un önünde ağlayamaz, çünkü babası ağlayan erkekleri sevmez. Ama ondan ayrıлып okuluna döndüğünde kendini tutamaz, okulunun giriş bölümünde yere çöküp gözyaşlarına boğulur.

Filmin ana çatısı, bu vedalaşmanın ardından Salih Bozok'un oğluna yazdığı mektup üzerine kurulur. Salih Bozok böylesine ağır bir vicdanı yükü oğlunun omuzlarına yüklediği için, "bir babanın evlâdına yapmaması gereken bir konuşmayı" onunla yaptığı için oğlundan özür dileyerek mektubuna başlar. Mustafa Kemal'le birlikte ölmek istemesinin kendisi açısından çok temel nedenleri olduğunu belirtir. Altı yaşından itibaren birlikte olduğu ve hemen hemen yanından hiç ayrılmadığı Atatürk'e olan bağlılığını geri dönüşlerle anlatmaya başlar.

Bozok'un hatırlamaları parçalıdır. Kronolojiktir, ancak öznel-dir. Filmin senaryosunun bir bakıma öznel bir hatırlama üzerine kurulmuş olması, *Veda*'yı yapısal olarak daha önceki Atatürk filmlerinden ayırır. Atatürk filmi üzerine yapılmış uzun zamana yayılan bunca tartışmadan sonra, subjektiflik olgusunun baştan ortaya konduğu ve seyirciye sürekli hatırlatıldığı bir yapının, anlatımı rahatlatacağı düşünülebilir. Bir bakıma filmin hatırlamalar üzerinden ilerlemesi anlatımda yeni alanlar açabilir. Fakat bu subjektif anlatımın ve hatırlamaların, kimi zaman doğru, kimi zamansa yanılgıyla dolu, yanlış-eksik bellek üzerinden de olduğunun herhangi bir ifadesine film boyunca rastlan-

maz. Dolayısıyla filmin aslında sahip olduğu temel anlatım araçlarından biri, ne yazık ki değerlendirilememiş olur. Atatürk'ün kimi kez efsaneleştirilerek, kimi kez zaafıyla Bozok'un gözünden anlatımı gerçekleşmez. En önemlisi film, Salih Bozok'un gözünden hayranlıkla bağlı olduğu Mustafa Kemal filmi olamaz; Salih Bozok'un da filmi olamaz. Film Atatürk'e dair bilinen bazı anıların veya anekdotların ardı ardına eklendiği, etkili aydınlatma, sanat yönetimine sahip ve Livaneli'nin profesyonel bakışının yansıdığı bir yapım düzeyinde kalır. Seçilmiş olan anılar, hatırlamalar, seyircinin zihninde geçmişe ilişkin yeni bakış ve anlamlar oluşturması için zemin hazırlayamaz, sadece yapısal bir bağ olarak kalır. Kısaca bellek anlatılarında gözlemleyebileceğimiz ruh filme aktarılamaz.

Hatırlamalar, sınıf olarak yaptıkları küçük bir yaramazlık sonucu küçük Mustafa'nın Salih'i ve sınıfı, hoca dayığından kurtarmak için kendini feda etmesi ve falakaya yatırılmasıyla başlar. Zübeyde Hanım'ın oğlunun hoca olmasını istemesine karşın, Mustafa Kemal'i ergenliğe ulaştığında, babası Ali Rıza Efendi'nin vasiyeti ve kendi isteği üzerine askeri okula göndermesine vurgu yapılır. Bozok'un ilköğrenlik anıları, Mustafa Kemal'in uzun eşek oynamayı ve daha önemlisi bir başkasının sırtından atlaması için eğilmeyi kabul etmemesi sahnesiyle canlanır. Sahne Mustafa Kemal'in oyunbozanlık yaptığı için kızgınlıkla üstlerine gelen çocukları kıvrak zekâsıyla savaşçılık oynamaya ikna etmesi, savaşçılık oyununda stratejiler geliştirerek Bozok'un komuta ettiği takımı yenmeleri gibi hatırlamalarla devam eder. Atatürk'ün annesi Zübeyde Hanım'la olan ilişkisi, Fikriye ve Latife Hanım'ın Mustafa Kemal'in hayatındaki yerleri filmde merkezi konumdadır. Mustafa Kemal'in annesine tutkuyla bağlı olduğunu görürüz. Babasının ölümünün ardından çocuklarını ve evi idare etmek için tekrar evlenen Zübeyde Hanım'la ergenlik çağındaki Mustafa Kemal uzun süre konuşmaz. Evden ayrılıp halasıyla kalır. Zübeyde Hanım'ın oğlunu eve dönmeye ikna etmek için onun yolunu gözlemesinin, Mustafa'nın tavrı karşısındaki çaresizliğinin altı çizilir. Askeri okul dönüşünde büyümüş ve kalbi yumuşamıştır. Annesiyle karşılaşmalarında büyük bir sevgi ve özlem vardır. Mustafa Kemal Selanik'ten ayrılırken annesini Salih Bozok'a emanet etmiştir. Ancak Bozok ona verdiği

sözde duramaz, Zübeyde Hanım'ı Selanik'ten İstanbul'a getiremez. Mustafa Kemal tek başına İstanbul'a ulaşmış olduğunu umduğu annesini ağırlıklı olarak muhacirlerin yerleştiği yerlerde arar. Yere çökmüş bitkin bir kadına takılır gözü. Kadının parmağındaki yüzük dikkatini çeker. Bu kadın annesidir. Bu ikinci karşılaşma sahnesi, Mustafa Kemal Atatürk'ün annesiyle olan ilişkisinin bir benzerinin hiçbir kadınla kurulamayacağını anlatmaktadır. Kazım Karabekir'le olan ilişkisi çok derinlemesine irdelenmeden çeşitli sahnelerle aktarılır. Aslında annesi Zübeyde Hanım'la ilişkisi, filmde en derinlikli anlatım durağını oluşturur. Selanik'i bir daha hiç göremeyeceklerine dair öngörüsüyle ileri görüşlülüğü, Çanakkale'deki üstün askeri başarısı ve cesareti, padişah onu İstanbul'a çağırdığında tüm askeri görevlerinden istifa ederek Anadolu'dan ayrılmamasıyla iradesi, yıllarca çeşitli cephelerde süren savaşlarda ailesini kaybetmiş bir çiftçinin onun Kurtuluş Savaşı'nı şekillendirmesinde etkili olan başkaldırışı, zaman zaman Bozok'un dış ses anlatımıyla devam eder. Atatürk'ün içki sofralarını sevmesi, devrim planları, kendi çevresinde bu planları sembolik olarak uygulamaya başlaması (örneğin Fikriye'den başörtüsünü açmasını ve kurmaylarıyla birlikte sofraya oturmasını istemesi) gibi sahnelerle ileri görüşlülüğü ve kararlılığı üzerinde durulur.

Film Atatürk üzerine çekilmiş hemen hemen tüm filmlerde olduğu gibi gerek tarihçilerden gerekse film eleştirmenlerinden tam anlamıyla olumlu tepki almaz. NTV Tarih'te tarihçi Ahmet Kuyaş, Necdet Sakaoğlu ve Derya Tulga'nın filmde tespit ettikleri maddi hatalar, "Tarihi gerçeklere Veda" başlığıyla yayımlanır. Yazıda, Zübeyde Hanım'ın son derece dindar bir kadın olduğu için başını sokakta açmayacağı; Fikriye'nin Atatürk'ün isteği üzerine başını açarak içki sofrasına oturmasının gerçekçi olmadığı; Mustafa Kemal'in Conkbayırı sahnelerinde süngü elinde en önde koşmasının, silahını çekip düşmanı vurmasının hiç uygun olmadığı; Kazım Karabekir'in 15. Kolordu Komutanı iken, Kafkas Kolordu komutanı olarak gösterildiği; Fikriye'nin bindiği arabanın plakasının Latin harfleriyle yazılmış olduğu gibi tarihsel hatalardan söz edilir (Kuyaş, Sakaoğlu ve Tulga, 2010a; Kaplan, 2010). Film eleştirmenlerinden gelen eleştiri ise filmin ağırlıklı olarak Can Dündar'ın *Mustafa* filmine cevaben yapılmış

gibi görüldüğüdür. İki filmde de seçilen çok sayıda ortak anı, söz ve durum, yorum farklılıklarıyla anlatılır. Filmde baskın olarak iki kadın arasında kalan Mustafa Kemal Atatürk'ün anlatıldığı ifade edilmektedir. *Veda*'nın sinemasal düzlemdeki temel açmazlarından biri, öznel bir anlatım isteyen ve o nedenle de resmi tarih bilgisinin dışına zaman zaman çıkmaya olanak veren yapısının değerlendirememiş olmasıdır. Bir diğeri ise dramatik gerilimin Salih Bozok ve Mustafa Kemal Atatürk ilişkisinde hiç kurulamamasıdır. Buna karşın dramatik gerilim Filkiye ve Latife Hanım üzerinden kurulmuştur. Ancak bu iki kadın arasındaki gerilime Mustafa Kemal'in bakışının ne olduğuna dair de herhangi bir ipucu yoktur. Sadece Salih Bozok'un, Zübeyde Hanım'ın oğluna iletmesini istediği "bu kadınla (Latife Hanım) evlenmesin" uyarısını Mustafa Kemal'e söylemekten çekindiğini ve sonradan suçluluk ve pişmanlık duyduğunu öğreniriz.

Veda filminin ardından Turgut Özakman'ın senaryosunu yazdığı, Hamdi Alkan'ın yönetmenliğini yaptığı *Dersimiz Atatürk* (2010) gösterime girer. Gerek *Veda*'nın, gerekse *Dersimiz Atatürk*'ün Türkiye'de siyasi konjonktüründeki değişimlere bağlı olarak, dönemin egemen zihniyetine karşı çıkmak için gerçekleştirildikleri söylenebilir. Film, Atatürk'ün yaşamını, özelliklerini, Kurtuluş Savaşı'ndan Cumhuriyet'e giden süreci ele alır. *Dersimiz Atatürk* ilköğretim öğrencilerinin Atatürk'ü tanıması ve anlaması için verilen ödevle başlar. Çocuklardan birinin tarihçi "Dede" si aracılığıyla Mustafa Kemal Atatürk'ün hayatı anlatılır. Didaktik bir yapıya sahip film, canlandırmalar eşliğinde ilerler. Film çocuklara yönelik bir ders niteliğinde kalır. Filmin birçok tarihsel hata içerdiğini belirttikleri gibi, savaşın çocuklara bir oyun çerçevesinde sunulmasından rahatsız olduklarını ifade eden tarihçiler de vardır (Kuyaş, Sakaoğlu ve Tulga, 2010b).

Veda yukarıda da ifade edildiği gibi tüm Atatürk filmlerinden farklılaşacak, yıllarca tartışılmış "anlatılan hangi Atatürk?" sorusuna, doğrudan senaryonun kendi içinde taşıdığı subjektiflik olgusu üzerinden cevap verebilecek potansiyeli içermiş, ancak değerlendirilememiştir. 2000 sonrasında gerçekleştirilen *Mustafa*, *Dersimiz Atatürk* ve *Veda*, 1980'lerdeki Atatürk film tartışılanlardan bu yana ne kadar mesafe kat edildiğini veya edilemediğini farklı düzlemlerde ve

boyutlarda yanıtlamaktadırlar. Ancak filmler üzerinden tarihçiler arasında tarihi gerçeklik ve temsil ilişkisine ve kamuoyunda Cumhuriyetin kuruluşu ve Atatürk'e dair tartışmalar, sinemanın tarih üzerindeki etkisini bir kez daha göstermektedir. Yine bu tartışmalarda dönemin konjonktürel ideolojik kırılmalarının belirgin olduğu açıktır.

Bir Sinemacı-Tarihçinin Gerçekleştiremediği Projeler

1950'lerden 2000'lere kadar Türk sinemasında pek çok yönetmen (Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz, Duygu Sağıroğlu, Tunca Yönder, Ersin Pertan, Yücel Çakmaklı, Natuk Baytan vb.) tarihsel film çekmiş, tarihe veya bugünün sosyal, siyasal, ekonomik, düşünsel arka planına duydukları entelektüel merakla ya da tamamen sinema sektörünün ticari koşulları nedeniyle geçmişe dair filmler yapmışlardır. Ancak Halit Refiğ'in sinemacı-tarihçi (cinematic historian) olma özelliği ve tarihe olan eğilimi çektiği projeler kadar, gerçekleştiremedikleriyle de son derece belirgindir. Refiğ'in Kemal Tahir'le yakınlığı ve ona duyduğu hayranlık kadar, kendi ilgi alanının da onu tarihe yönlendirdiği ve sinemayı bu bağlamda düşünsel bir faaliyet alanı olarak gördüğü açıktır. Refiğ'in sinemaya bu açıdan yaklaşımı, gerek filmlerinden, gerek kendisiyle yapılan sayısız söyleşide ifade ettiklerinden de anlaşılmaktadır. Visconti'den, onun tarihe bakışından etkilendiğini farklı söyleşilerinde ifade eden Refiğ, *Haremde Dört Kadın*'la başlayan tarihsel film yapımı serüvenini, Türkiye'ye özgü siyasal, sosyal ve ekonomik koşullar nedeniyle, sonrasında "tarihsel film yapma mücadelesi" olarak sürdürmüştür. Bu bağlamda yaptığı filmler beğenilsin veya eleştirilsin, filmlerin düşünsel arka planlarında tarihsel gerçekleri deforme etme zaafı (ağırlıklı olarak bu eleştiriye Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı* uyarlamasıyla almıştır) görülsün veya görülmesin, kabul etmek gerekir ki, Türk sinemasında Halit Refiğ bu alandaki çabasıyla özel bir konuma sahiptir. Halit Refiğ üzerine Türk sinemasında hiçbir yönetmenle olmadığı kadar nehir söyleşi kitabının bulunmasını da, ardında belge bırakma ve dolayısıyla tarih yazma isteğiyle açıklamak sanırım yanlış olmayacaktır.

Burada üzerinde durmayı hak eden temel konu, Halit Refiğ'in

çektığı tarihi konulu filmlerden öte çekemedikleridir. Osmanlı'nın kuruluşundan Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar çeşitli dönemlere odaklanan projeler ya Halit Refiğ'e teklif olarak gelir, ya da Halit Refiğ teklifi kendisi götürür. *Atatürk ve Sanat* (çekilmiştir), *Malta Sürgünleri*, *Devlet Ana* gibi projelerin yapımı için teklif doğrudan devletten gelmiştir. Ancak bu projeler ya ekonomik nedenlerle ya da hükümetlere göre değişen tarihe bakış farklılıklarından dolayı çekilememiştir.

Halit Refiğ, İsmail Cem'in TRT Genel Müdürlüğü yaptığı dönemde yönettiği *Aşk Memnu*'dan sonra TRT'ye pek çok teklif vermiş, ancak bunların hiçbiri çekilememiştir. *Yorgun Savaşçı*'nın çekilmemesi için yazılan denetim rapor üzerine, Refiğ, TV Daire Başkanı Yılmaz Dağdeviren'e 1979 yılında yazdığı uzun dilekçede *Aşk-ı Memnu* dizi filminden sonra önerdiği film projelerinin hepsinin yapım hazırlıklarına girildiğini, ancak hiçbirinin gerçekleştirilemediğini hatırlatır. Bunlar, *Devlet Ana*, *Pertev Bey'in Üç Kızı*, *İslam Ülkeleri*, *Mimar Sinan* (Koca Sinan, 1978), *Kadınlar Tekkesi*'dir. Refiğ mektup niteliğindeki dilekçesinde sonuçta *Yorgun Savaşçı*'yı çekmekten kendisinin vazgeçmeyeceğini, bu tasarının gerçekleştirilmesinin devletin ve kişilerin temel hak ve özgürlüklerinin teminatı olacağını yazar (Serim, 2003, s. 41). Film çekilir, ancak yakılır.

Halit Refiğ'in gerçekleştiremediği bir başka proje *Malta Sürgünleri*'dir. 1908-1918 yılları arasında Türk siyasi-ekonomik-askeri ve idari cephede etkin olan ve ülkelerinin kaderine ilişkin çeşitli reçeteleri savunan, aralarında Ziya Gökalp, Sait Halim Paşa, Fethi Okyar, Rauf Orbay, Hüseyin Cahit Yalçın gibi isimlerin bulunduğu 114 kişi Malta'ya sürülür. Zihinlerindeki çelişkileri çözememiş bir şekilde yurda dönerler ve işi Atatürk'e suikasta kadar götürürler. TRT repertuvar kurulu üyesi Mim Kemal Öke uzun bir araştırmanın ardından *Malta Sürgünleri*'nin mektuplarını bulmuş ve bunları senaryolaştırmaya karar vermiştir. Cem Duna'nın kısa süren TRT Genel Müdürlüğü döneminde Duna, projeyi olumlu karşılamış ve desteklemiştir. Yönetmen olarak ise Halit Refiğ'e öneri götürülmüştür. Özellikle *Yorgun Savaşçı*'nın yakılması olayını unutturacak bir ortak çalışma yapılması kaygısı Duna tarafından dile getirilerek çalışmalara resmi anlaşmalar yapılmadan başlanmıştır. Ancak Cem

Duna'nın TRT Genel Müdürlüğü görevinden alınmasıyla proje için bir adım daha atılamamıştır. Halit Refiğ, *Malta Sürgünleri*'nin rafa kalkmasına ilişkin olarak şunları söyler:

TRT'nin yeni idarecileri Malta Sürgünlerinden tedirgin olacaktır. O gün Yorgun Savaşçı belasını başımıza sardı diyenler Malta Sürgünlerini istemezler. Tarihi özelliği bakımından Malta Sürgünleri de tartışmaya çok açık bir konu, sağdan da soldan da eleştiri gelebilir ("Sürgünde Bir Proje", 1992).

Film projelerinin gerçekleştirilmesindeki en temel problemlerden biri hükümetlere göre değişen tarihe bakıştır. Bir hükümet döneminde onaylanan tarih görüşünün, bir diğer hükümet döneminde kabul edilmemesi, projelerin bir türlü çekilememesinin belki de en temel nedenidir. Koalisyon ortaklıklarının olduğu dönemlerde bile hangi siyasiden kimin başbakan olduğu, film yapımında belirleyici olmuştur. Örneğin Halit Refiğ'in senaryosunu yazdığı, Adnan Menderes'in hayatını ve Yassıada dönemini kapsayan ve Menderes'in eşi Berin Hanım'ın gözünden idam konusuna yaklaşan film projesi "Şeytan Aldatması" gündeme gelir. Hülya Koçyiğit ve Selim Soydan'ın teşebbüsü ile ön çalışmaları yapılmış olan proje, DYP'nin seçimleri kaybetmesi ile siyasi ve mali desteğini de kaybeder, çekilemez (Kılıç Hristidis, 2007, s. 323).

Halit Refiğ'in, *Gazi ile Latife* senaryosu daha önce Atatürk filmlerine ilişkin bölümde bahsedildiği gibi *Metamorfoz*'un ardından çekilme kararı alınan ikinci yapım olduğu halde, film, Atatürk filmi yapımına dair tartışmalar ve Kültür Bakanlığı'ndaki yönetim değişiklikleriyle yapımcı kuruluşların da değişmesine bağlı olarak sürünce mede kalır, çekilemez. Senaryo Kültür Bakanlığı tarafından basılır.

Devlet Ana'nın yapım öyküsü ise 1966 yılından 2000'lere kadar uzanır. Halit Refiğ, Kemal Tahir'le çeşitli görüşmeler yaparak *Osman Gazi / Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu* film projesinin otaya çıktığını, hazırladıkları senaryo taslağını Refiğ'in Acar Film'e götürdüğünü ancak filmin maliyetinin yüksek bulunması nedeniyle çekilemediğini anlatır (Aktuğ, 2001). 1966'da yılında film yapımı konusunda otaya çıkan bu durumun ardından Kemal Tahir, Halit Refiğ ile yaptığı se-

naryo taslağından yola çıkarak *Devlet Ana* romanını yazmıştır. Film projesini Halit Refiğ 1979 öncesinde TRT'ye vermiştir. Ancak olumlu bir cevap gelmemiştir. 1998-1999 yılında DSP-MHP-ANAP Koalisyonu döneminde Halit Refiğ'e Başbakan Bülent Ecevit tarafından Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluşunun 700. yıldönümü nedeniyle *Devlet Ana*'yı çekmesi teklifi gelir ve Refiğ yönetmen olarak görevlendirilir. Filmin yapımı için 11.05.1999'da Başbakanlık Tanıtma Fonu Kurulu Başkanlığı ile Mimar Sinan Üniversitesi Rektörlüğü arasında protokol imzalanır. Ancak çeşitli anlaşmazlıklar nedeniyle film gerçekleştirilemez.³⁶ Bu süre içinde ağırlıklı olarak Kemal Tahir eleştirileriyle *Devlet Ana*'nın çekilmesine yönelik tepkiler de basında yer almaktadır. Hasan Bülent Kahraman "Yine mi Kemal Tahir?" başlıklı yazısında, "*Kemal Tahir'in bilimsel olmayan çelişkili yaklaşımları 70'lerin konusuydu. Bugün ihtiyaç duymadığımız görüşleri anlatan Devlet Ana'ya devlet eliyle resmiyet kazandırılacak*" yorumunu yapar (2011). Murat Belge de "Zenofabi Üretim Tarzı" başlıklı yazısında "[...] *kaba şovenizmin ve yabancı düşmanlığının sittin senedir yaptığından ve söylediğinden farklı değilse, 'altyapılar', 'üst-yapılar', 'üretim tarzı', şu bu, ne karıştırıyorsun. O teorik aletler, bu kaba sonuçları üretmek için yapılmamıştı ki. Dünyanın en gelişkin müzik setini alıp Müslüm Gürses dinlemek gibi bir şey Kemal Tahir'in yaptığı*" diyerek Kemal Tahir'i eleştirir (2011). Diğer taraftan Mehmet Barlas'tan Halit Refiğ'e, Selim İleri'den, Metin Erksan'a, Hulki Aktunç'tan Naci Çelik'e, Baykan Sezer'den Oğuz Atay'a, İsmail Cem'den Hilmi Yavuz'a, Kemal Tahir'den etkilenen Tahiriler'den söz edilir. Tahir'in düşünce ve tezlerinin başta Bülent Ecevit olmak üzere, Deniz Baykal, İsmail Cem ve Kemal Derviş gibi sosyal demokratları etkilediği vurgulanır (Kaplan, 2002). Kısaca Kemal Tahir romanları sıklıkla roman sanatını tarihsel tez yazımıyla karıştırdığı gerekçesiyle eleştirilmiş olsa da sinemada böyle bir uğraş içinde olmak neredeyse imkânsız olmuştur. Zaten filmler, ister uyarlama ister özgün senaryo olsun çekilememiştir. Türk sinemasında dört başı mamur ilginç tarihsel senaryoların yazıldığını söylemek nasıl yanlış bir iddia olursa, etkileyici tarihsel film yapımının bir yönetmen sorunu olduğunu iddia etmek de yanlış olur.

³⁶ Mimar Sinan Üniversitesi proje için verilen bütçeyi Başbakanlık Tanıtma Fonu Kurulu Başkanlığı'na iade eder. Ekonomik kriz nedeniyle de Başbakanlık projeyi geri çeker.

Dördüncü

Bölüm 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA TARİH VE BELLEK

Geçmiş i tarihsel olarak dile getirmek, geçmiş i “gerçekte nasıl olduysa öyle” bilmek değildir.

Benjamin, 2001

Mithat Sancar *Geçmişle Hesaplaşma* adlı kitabında, 1980'lerin sonlarından itibaren giderek güçlenen bir eğilim olarak hatırlama ve hafızaya dikkat çeker; ancak bugünün hatırlama kültürünün daha önceki hatırlama biçimlerinden köklü bir biçimde ayrıldığını da ifade eder. Yazara göre, Türkiye'de "eskiden geçmişin 'şanlı' sayfalarının hatırlanması istenirken, şimdi geçmişteki 'kırılmalar' da hatırlamanın konusunu oluşturmaktadır" (2007, s. 62). Sancar'ın ifade ettiği, hatırlama ve hafıza konusundaki giderek güçlenen eğilimin karşılıklarını, 1990 sonrası Türk sinemasında da görmek mümkündür. Tabii günümüzdeki kimi popüler filmlerdeki ve televizyon dizilerindeki 'şanlı tarihimiz' tonunun tamamen değiştiği iddia edilemez. Ancak 1990'lardan itibaren farklı bağlamlarda, tarihsel olaylara ve durumlara eleştirel yaklaşan, ya da tüm boyutlarıyla gözler önüne sermeyi amaçlayarak tartışan örneklerle karşılaşmaya başlanmıştır. Asuman Suner'in ifadesiyle "1990'lardan itibaren, farklı etnik, ve dinsel kimliklere sahip gruplar da, kendi dünya görüşlerini siyasi alana taşımaya, Kemalist modernleşme projesinin çok sesliliği eleştiren, baskılayan, merkezîyetçi ve otoriter kültür anlayışını eleştirmeye başlamıştır" (2005, s. 21). 1990'ların başından itibaren gerçekleştirilen *Çizme* (İsmail Güneş, 1991), *İskilipli Atıf Hoca / Kelebekler Sonsuza Uçar*, *Mem-ü Zin* (Ümit Elçi, 1991), *Uzlaşma*, *Suyun Öte Yanı* gibi filmler birbirlerinden çok farklı bağlam ve perspektifleriyle, yakın tarihin sorgulanmaya başladığını göstermektedirler. 2000'lerde bu eğilim belirginleşmiş; popüler veya sanat sineması kulvarında kimlik politikaları bağlamında gerçekleştirilen filmlerin sayısı artmaya başlamıştır. *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1998), *Salkım Hanım'ın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999), *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001), *Fotoğraf* (Kazım Öz, 2001), *Çamur* (Derviş Zaim, 2003), *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoğlu, 2005), *Bahoz*, *(Fırtına)*, *Kazım Öz*, 2008), *Güz Sancısı* (Tomris Giritlioğlu, 2009),

Gölgeler ve Suretler (Derviş Zaim, 2010), *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2011) gibi filmlerle, bastırılan, yüzleşmekten kaçınılan pek çok mesele sinemaya taşınmıştır. Böylece ileride ayrıntılı olarak tartışacağımız “bellek sineması” ortaya çıkmaya başlamıştır.

2000’lerden itibaren sinema sektörünün de güçlenmesiyle yıllık film üretimi artarken tarihi film yapımı da büyük bir çeşitlilik gösterir. Bu çeşitlilik hem konu ve ele alınan dönem bağlamındadır, hem de yaklaşımlar bağlamında. Dikkatleri çeken bir diğer olgu sektörel uzmanlaşmaya koşut olarak filmlerin bir kısmında tarih danışmanlarından yararlanılmasıdır. *Salkım Tanım’ın Taneleri*’nde, *Fetih 1453*’te ve birçok yapımda tarih danışmanlarının adları da jeneriklerde yer almaktadır. Siyasal düzlemde süren gerilimlerin ise yeni dönem tarihsel yapımlarda da, geçmişin temsili bağlamında belirleyici olmaya devam ettiği görülmektedir.

2000 Sonrası Türk Sinemasında Tarih

2000’ler Türk sineması, tarihi adeta yeniden keşfetmiştir. 1950’lerde gördüğümüz tarihsel film yapımındaki hareketliliğe benzer bir canlanma özellikle 2005 sonrası oluşmuştur. Osmanlı İmparatorluğu üzerine yapılan filmler, Osmanlı’nın son yıllarına odaklanan Nahit Sırrı Örik’in romanından uyarlanan *Abdülhamit Düşerken*’den (Ziya Öztan, 2002), 18.200.000 dolarlık bütçesiyle en pahalı Türk filmi olma özelliğini taşıyan ve İstanbul’un fethini ele alan *Fetih 1453*’e (Faruk Aksoy, 2012) kadar çeşitlenmiştir. 14. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nun kuruluş yıllarına bizi götüren *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (Ezel Akay, 2005) ise geleneksel temaşa sanatlarından- gölge oyunundan- yola çıkarak mizah yoluyla tarihsel gerçekliği bugüne bağlantılandırmakta ve geçmişi yeniden inşa etmektedir. *Eve Giden Yol 1914’te* (Semir Arslanyürek, 2006), Osmanlı İmparatorluğu’nun Birinci Dünya Savaşı’na girdiği dönemde Anadolu’nun güney ve güneydoğusunda ve bugünkü Suriye topraklarında yaşanan aşk, fedakârlık ve intikam öyküsü alevi geleneği, Filistin Seferi ve Kurtuluş Savaşı’nda ilk direnişler çerçevesinde anlatılmaktadır. *Mahpeyker Kösem Sultan* (Tarkan Özel,

2009), çocuk yaşta esir kafilesiyle İstanbul'a getirilip, Sultan I. Ahmet'le evlenerek Osmanlı İmparatorluğu'nu yönetme gücünü elde edecek seviyeye tırmanan Emine'nin (Mahpeyker'in) öyküsüdür.

Bu dönemde gerçekleştirilen filmler içinde *Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü?* tarihe yaklaşımındaki dil arayışı ve biçimi nedeniyle farklı bir konuma sahiptir. Ezel Akay *Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü?* filminde, gerçek olmayan karakterler üzerinden (filmde hem Karagöz'ün hem de Hacivat'ın göbek deliği yoktur) Osmanlı Beyliği'nin Orhan Gazi dönemindeki kuruluş sürecini ele alır. Bir masal, bir oyun yapı içinde, 14.yüzyıl Bursa'sında iktidara, yeni ortaya çıkan bürokrasiye, ulema sınıfına, Hristiyan elitlere, Şamanizm'e, göçebe Türkmenlere, yeni gelişen İslamiyet'e ve daha temelde tarih üzerinden bugüne bakar. Ezel Akay filme ilişkin hazırlık sürecini şöyle anlatır:

1200-1300 arasında Bitinya-Bursa civarında neler olup bittiğine dair o dönem yazılmış yazılı kaynak bulmak çok zordu. Ama bu konuda kapsamlı tarih tezleri var tabii. Biz de çok uzun süren okuma süreçleri sonucunda bu tezler arasında dolaşıp kendi yorumumuzu aradık ve bulduk. Her tarih yazımı aslında bir yorumdur diye düşünüyorum. Bu da bizimki! Yunus Emre Divanı'nı okuduk ve kullanacağımız dile örnek olarak oyunculara da dağıttık. Sonra Aşıkpaşazâde tarihi, Pertev Naili Boratav'ın Nasreddin Hoca kitabı, ve tam o günlerde Bursa'yı ziyaret etmiş bir Arap gezgin olan İbn-i Batuta seyahatnamesi ana kaynaklarımız oldu... Paul Lindner ve Wittek, Köprülü ve Abdulbaki Gölpınarlı da dönemi anlamamızda temel fikirleri verdiler bize (Öperli, 2006).

Akay, mizah aracılığıyla iktidar-toplum, kadın-erkek, göçebe- yerleşik ve Şamanizm- Semavi inanç ikiliklerini altüst eder. Orhan Gazi dönemini ve dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunu hamaset ve kahramanlık söylemi üzerinden değil, günümüze de ışık tutabilecek eleştirel bir bakışla ele alır. Ezel Akay *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?*'de, 14. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda, toplumsal hiyerarşiden arınmış yapıyı gözler önüne serer. Müslümanlığa henüz geçmekte olan, dini temaslarda bulunan, ancak

eski inançlarından (Hıristiyanlık da dahil) henüz çok da kopamadıklarını gördüğümüz yerleşik zümre ile hâlâ eski kültür dairesinde duran (Şamanizm –şamanlık ve gök-tanrı inancı) Karagöz ve Şaman Ana, kompleks ve heterojen görünümlü bir sosyal yapıyı bizlere aktarmaktadır. Orhan Gazi'nin sınıfsal kaygıdan uzak tavrıyla, henüz devam eden içiçe yaşama, uç beyleri etrafında şekillenen bir kuruluş dönemi tasvir edilmektedir. Gerçi Kadı Pervane gibi bir tipten ile bu yapının ileride bozulacağı da ifade edilmektedir. Kadı Pervane, hem kadınların toplum içindeki yeri, hem de devlet yönetiminde ulemanın, dinin etkili olması konusunda belirleyici olacaktır. Pervane'nin tutumu, toplumda var olan ve kadınların erkekler gibi eşit düzeyde gündelik hayatın her alanında yer aldığını gösteren Bacıyan-ı Rum yapılanmasının lağvedilmesine neden olacaktır. Böylece kadın toplumsal, kamusal hayattan çekilir ve eve kapatılır. Bu yaklaşım, devlet işleyişinde hem dini kuralların ağırlığını artırır, hem de rüşvet mekanizmasını bürokrasiye yerleştirir. Akay, tarihsel bir fon üzerinden farklı etnik ve dini kimliklerin bir arada yaşaması konusuna ve gelişen bürokrasi ile rüşvet ilişkisi bağlamında, bugünün Türkiye'sine belirgin göndermelerde bulunur. Bu açıdan film, Bourdieu anlama Türkiye'deki hakim olan doxa'ya' işaret eder. Hacivat ve Karagöz sataşmalarını günümüz Türkiye'sinde merkez-çevre ilişkisi üzerinden okuyan Yıldırım, kültürel olarak birbirinden kopuk iki dünyayı temsil eden ve sürekli kavga halinde olan bu tiplerden Karagöz'ün çevrenin kültürünü yani eşrafı, esnaf-yeniçeri-taşra ulemasını, merkezi temsil eden Hacivat'ın ise bürokrat sınıfını ve merkez ulemasını temsil ettiğine dikkat çeker.

Karagöz'ün, Hacivat'ın ince ve alaylı dili tarafından sürekli aşağılanması, hor görülmesi karşısında, Karagöz'ün Hacivat'a kafa atarak perdeyi kapatması gibi, Türkiye'de çevre siyasetinin

¹ Bourdieu'nün ele aldığı önemli kavramlardan biri olan doxa, egemen olanların belirli bir dünya görüşünü ifade eder. "Doxa bize basitçe şeylerin olma biçimi olarak görünse bile, gerçekte toplumsal olarak üretilen bir anlayıştır ve doxanın ne olduğu kültüre ve alana göre değişir. Yaşayabilmemiz ve bir şeyi kabul edebilmemiz için, doxanın sunduğu bir eylem ve farkındalık yönelimine sahip olmamız gerekir. Ancak doxa bu yüzden yanlış-tanımayı, kısmi ve çarpıtılmış bir anlayışı ima eder" (Calhoun, 2007, s. 101).

darbelerin ve muhtıraların sonucunda hep güçlenerek çıkmasını da aynı oyunun 'replikası' olarak görebiliriz. Bu oyunda her ne kadar aktörlerin sosyal ekonomik pozisyonları ile beraber, bu ikiliğin sınırları ve mahiyeti değişse de, söz konusu kültürel kopukluğu belirleyen dil ve ideoloji siyasal işlevini yerine getirmeye devam etmektedir. Devam ediyor olmasının en önemli nedeni, Türkiye'de siyasal rekabette yarışanların partiler değil, sınırları kültürel anlamlar tarafından çizilmiş yaşam dünyaları olduğu gerçeğidir (Yıldırım, 2011).

Bu yaşam dünyaları, bir ruh hali, bir düşünme biçimi, bir dünya görüşü ve pratiklerini içeren doxa'ya işaret etmektedir.

Filmin sonunda Hacivat ve Karagöz'ün ürettikleri mizah nedeniyle kelleleri kesilir. İktidar, mizahtan hoşlanmaz. Mizah, iktidarın kirli çamaşırlarını gün yüzüne çıkarır. Final sahnesinde Pervane'nin minare harcını akıtması sonucu Karagöz ve Hacivat'ın kelleleri vurulur. Ezel Akay, Şeyh Küşteri'yi Hacivat ve Karagöz'ün kuklalarını perdede onlara dokunmadan, adeta kuklalara bağlı çubukları uzaktan elleriyle yöneterek oynatırken gösterir. Şeyh Küşteri'nin hayal perdesine arkadan gelen ışık ise kaplumbağaların kabuklarına yerleştirdiği mumlardan gelmektedir. Türk resim sanatının en önemli tablolarından biri olan Osman Hamdi Bey'e ait "Kaplumbağa Terbiyecisi"ne gönderme yapılmakta, geleneksel Türk tiyatrosu ile modernizm yolundaki Türk resmi arasında da bağlar kurulmaktadır.

Belge, filmi, tarihçilere esin kaynağı olacak bir katkı olarak görür:

Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü, Osmanlı'nın doğuşunu yeniden tasarlayarak, mizah yoluyla toplumsal bir eleştiri yapıyor.... ilk kez 'idealizasyon' değil, 'gerçeklik' arayışında olan 'bir geçmişin-yeniden-inşaası' girişimiyle karşılaşıyorum. Bu nedenle, gene ilk kez, 'ideolojik' değil 'estetik' bir girişim bu... Ezel Akay'ın yaptığı şey, tarihi yeniden sanatçı gözüyle yazmaktır ve bunu yazarken aslında bugünün pratiklerini kullanarak yapar. Tarihselleştirme özelliği söz konusudur (Belge, 2006).

Türk Sineması'nın tarihe ve Osmanlı'ya bakışında farklı, yeni bir hat çizer *Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü*. Erksan filmi,

“coşturucu, heyecanlandırıcı, çarpıcı, övdürücü, kışkırtıcı, korkutucu, beğendirici, düşündürücü, tarihbilimci, sanattarihçi, tiyatro-bilimci, edebiyatbilimci, masalbilimci, halkbilimci, söylence/efsanebilimci, kültürbilimci, öğretici, bilgilendirici, çılgınca güldürücü, sevinçten/kederden ağlatıcı, eğlendirici, estetikçi, etikçi, 111 yıllık Türk Sineması’nın en istisnai filmi” sözleriyle övmüştür (2006). Buna karşın *Karagöz Hacivat Neden Öldürüldü?* tarihe yaklaşımı ve bakışı nedeniyle eleştiri de almıştır. Eleştirilerden biri, filmin bugüne ait kavramlarla 700 yıl öncesini yorumlamasıdır. Oryantalist yaklaşımla yapılmış tabloların canlandırılması Orhan Beyin Conan-Kızıl-derili karışımı bir kopya olması, Bacıyan-ı Rum’un Zeyna’ya benzetilmiş olması, Ahilerin stand-up komediye iştirak etmesi ve temel olarak filmlerde kullanılan mekanların, kahramanların ve dönemin her birinin bir başkasının yaratısının kopyasına dönüşmüş olması gerekçeleriyle eleştirilmiştir (Pay, 2006, s. 24). Oysa film, gerçekçilik iddiasını taşımadığı ve tam da masalsı bir anlatımı seçtiğini belli eder. Sözlü anlatı geleneğini, seyirlik oyunun görsel öğelerini ve hicvi, komediyi birbiri içinde eritir. *Karagöz Hacivat Neden Öldürüldü?*, “hem oyundur hem gerçektir masal gibi.” Film gerek anlatı yapısıyla, gerekse içerdiği çeşitli göndermelerle, seyirciyi tarihle yüzleşmeye ve yeni bir bakışla tartışmaya çağırma amacındadır.

Osmanlı’nın kuruluş yıllarından Yeniçağ’ın başlangıcı olan İstanbul’un fethine geldiğimizde, daha önce Türk sinemasında iki kez ele alınmış konunun 2000’ler Türk sinemasındaki yeni örneğiyle karşılaşırız. Faruk Aksoy’un yönettiği *Fetih 1453* (2012), 6,5 milyon seyirciye ulaşmış, 17 milyon dolarlık bütçesiyle üretilen en pahalı yapım olarak Türk sinemasında tarihsel filmler arasındaki yerini alır. Tarihi kostüme avantür filmlerin 2000 yılı versiyonu sayılabilecek film, Fatih Sultan Mehmet’in tahta ikinci kez geçtiği 1451’den İstanbul’un fethine kadar olan süreci anlatır. Filmin başında Fatih Sultan Mehmet’in doğum tarihindeki bir takım mistik oluşumlar bir dış sesle (üst anlatıcı) aktarılır. 1430’da, atlar ikiz doğurmuş, toprak bereketten dört kez ürün vermiş, ağaçlar meyvelerinden yerlere kadar eğilmiş, Bizans surlarının önünden bir kuyruklu yıldız kaymış ve aşılamayan surların aşılabildiğini göstermiştir. Bizans top-

raklarında gökyüzü kararmıştır. Dini referanslarla adeta Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethedecek kişi olduğunun daha doğumdan itibaren bilindiği efsanesi anlatılmaktadır. Bir kartalın Osmanlı topraklarında uçuşu ise fethi öncelenmekte ve kartalın gözünde İstanbul'un Ayasofya'lı silueti belirlemektedir.

Fetih 1453'de, Fatih Sultan Mehmet'in doğumundan itibaren tahta ikinci kez geçeceği zamana kadar olan süreç, bir üst anlatıcı tarafından özetlenir. (Daha sonra bu anlatıcı filmde bir daha duyulmaz). Filmde, Fatih'in tahta geçişinden itibaren Ulubatlı Hasan'ın yardımıyla bir kılıç ustasına dönüştüğü, zeki ve azimli biri olduğu, atalarının gösterdiği yoldan ilerlediği, sapmadığı anlatılır. Fatih Sultan Mehmet'in babasının (devletin) kurduğu idealin izinde Osmanlı topraklarını genişletme kararını vermesinde dönüm noktası olan sahne ise kendisine duyduğu sevgiyi hiç dışa vurmamış babasının ölümüdür. Film, bir taraftan Fatih'in önüne çıkan devlet içi iktidar mücadelesini ve Osmanlı topraklarındaki karışıklıkları sıralarken diğer taraftan da Bizans, Avrupa ve Papa'nın bakışını aktarma çabasındadır.

Fetih 1453, kendinden önce çekilmiş İstanbul'un Fethi ve *Kuşatma Altında Aşk* filmlerinden farklı olarak bilgisayar teknolojisinin yardımıyla oluşturuluş kalabalık savaş sahneleriyle, mistisizmi kuvvetlendirecek masalı sahnelerin tasarımıyla dikkat çeker. Bu savaş sahnelerinde öne çıkan öge, şiddetin baskın biçimde kullanımıdır. Türk sinemasında görmediğimiz oranda kan, parçalanan bedenler, kopan bacaklar ve kesilen yüzlerin yakın plan çekimleriyle karşılaşırız. Vücut vücuda çarpışmanın yapıldığı bir zaman diliminde, savaşın vahşi ve kanlı olacağına dair gerçekçi bir yaklaşımın peşinden gidiliyor olsa da şiddetin estetize edildiği grotesk bir anlatının olduğu da görülmektedir. Bu bağlamda film, çizgi romanlardan beslenen 1970'ler kostüme avantürlerinin ilkel savaş ve çarpışma sahnesi yapım koşullarının aşıldığını, ancak benzer dürtülerle ve yaklaşımla seyirciye seslenme biçimi kurduğunu da ifade etmektedir.

Filmde diğer fetih çevrimlerinden farklı olarak göze çarpan bir diğer öge ise din temasına yapılan vurgudur. Filmde yer alan

taarruz öncesi namaz kılma sahnesi, tekbir getiren savaşçıların Bizans'a yaydığı korku, Bizans surlarını tünel kazarak aşmaya çalışan kahraman lağımçıların tekbir getirişi gibi sahneler, fethin gerçekleşmesindeki temel motivasyonun ve bağlayıcı gücün din/inanç birlikteliği olduğunu sıklıkla vurgulamaktadır. Ayrıca Fatih'in rüyasında Osman Bey'i görüşü ile mistisizmle karışık din vurgusu yapılmakta, Katolikler ve Ortodokslar arasındaki bölünmenin de Bizans'ı zayıflattığı ifade edilmektedir. *Fetih 1453*, Türkiye'de son dönemlerde politik yeni-Osmanlıcılık ideolojisinin toplumda benimsenmesinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir (Kitapçı Bayrı, 2013).

Popüler tarihin perdedeki yansımaları bir taraftan da Suat Yalaz'ın çizgi roman uyarlamalarıyla devam etmektedir. Yalaz'ın aynı adlı çizgi romanından uyarlanan *Son Osmanlı Yandım Ali* (Mustafa Şevki Doğan, 2007), Kurtuluş Savaşı yıllarında bıçkın bir İstanbul kabadayısı olan Yandım Ali'nin dönüşümünü ve milli mücadeleye destek vermesini konu alır. *Karaoğlan* (Kudret Sabancı, 2013) 1970'ler de popüler olan serinin yeni bir versiyonudur. Suat Yalaz aynı adlı çizgi romanından ilk kez 1965'te *Karaoğlan, Altay'dan Gelen Yiğit* adıyla uyarlanan *Karaoğlan*, Moğol istilası karşısında Türklerin kaderini bir kahramana, Karaoğlan'a bağlar. Karaoğlan'ın kahramanlığı üzerine kurulu film, Camoka, Çiçe Hatun, Bayırgülü, Baybora, Balaban ve Çalık gibi karakterleri türlü maceralar içinde gösterir. Film, Türk milliyetçiliğinin Karaoğlan'daki temsilini 2000'li yıllara taşır.

2000'li yılların öne çıkan konularından biri tarihimize Sarıkamış Felaketi olarak geçen, 1914 Osmanlı-Rus savaşı sırasındaki Sarıkamış Harekatı'dır. Enver Paşa'nın Osmanlı İmparatorluğu'nu maceraya sürükleyen tavrı, Kafkasya cephesinde savaştan da öte soğuktan askerlerin öldüğü felaketle noktalanmıştır. Bu konuda iki film yapılmıştır. *120* (Murat Saraçoğlu ve Özhan Eren, 2008) ve *Eve Dönüş: Sarıkamış 1915* (Alphan Eşeli, 2012). *120*, Kafkas cephesinde Van'dan giden bir tümenin Ruslarla savaşırken cephanesinin tükenmesi üzerine Van'dan acil cephane taşıyan yaşları 12 ile 17 arasında değişen 120 çocuğun hikâyesini anlatır. *Eve Dönüş: Sarıkamış 1915* ise Sarıkamış felaketi sonrasında Bakü Hariciye Nazırı

Kalem Müdürü'nün, eşi Gül Hanım, kızları Nihan, Nazırlıkta görevli Saci Efendi'nin eşliğinde güvenli bir yere ulaşmak için çıktıkları yolculuğu, terkedilmiş bir Ermeni köyüne sığınmalarını ve bu süreçte soğuk, kar ve açlıkla mücadelelerini ele alır. Sarıkamış üzerine yapılan bu iki film, iki farklı tarih algısını gösterir. 120, yaşları 12 – 17 arasında değişen 120 isimsiz çocuğun öyküsünü beyaz perdeye taşır. Bir felaketin içinden, kahramanlık ve şanlı tarih vurgusuyla öyküyü kurgular. Filmde çizilen Ermeni karakterlerden Ermeni Doktor Kirkor'un Türk hastalara bakmaması konusunda uyarı aldığı halde hastalara yardım etmeyi sürdürmesi üzerine yine Ermeniler tarafından öldürülmesi sahnesi, Ermenilerin aksanlı Türkçeleriyle daha önce Türk sinemasında defalarca çizilen azınlık prototipinin yeniden üretilmesi ve Taşnak çetesinin yaptığı planlı çalışmalarla daha kurulmasına dokuz sene olan Türkiye Cumhuriyeti'ni muhatap olarak almaları gibi anakronik hatalarla, tarihi, egemen söylem bağlamında inşa etmektedir.² *Eve Dönüş: Sarıkamış 1915* ise doğrudan savaşla ilgilenmez. Sinematografisi ve oyunculuklarıyla da öne çıkan film, savaş yüzünden, küçük bir köye sığınan aç ve donmak üzere olan bir grup insanın bu şartlar altında hayatta kalmaya çalışmalarını öyküler. Böylece,

Eve Dönüş, konuları Birinci Dünya Savaşı'nda veya akabindeki Kurtuluş Savaşı'nda geçen filmlerin çoğundan farklı olarak, milliyetçi duygulara hitaben 'hamasi' bir film değil; tam tersine savaş karşıtı bile sayılabilecek bir film[dir]. Üstelik bu savaş karşıtlığını tüm insanların kardeşliği ve birbirlerine kurşun sıkmalarının anlamsızlığı gibi bir söylem üzerinden değil, savaş koşullarının dayattığı hayatta kalma dürtüsünün insanları nasıl 'canavarlaştırdığını' perdeye getirerek" sergilemektedir (Özkaracalar, 2013, s. 96).

Bu dönemde Çanakkale Savaşları'na dair ise üç film yapılmıştır. *Çanakkale 1915* (Yeşim Sezgin, 2012), *Çanakkale Yolun Sonu* (Kemal Uzun, 2013) ve *Çanakkale Çocukları* (Sinan Çetin, 2013). Senaryosu Turgut Özakman tarafından yazılan *Çanakkale 1915*, Mustafa Kemal Paşa, Bigalı Mehmet Çavuş, Seyit Onbaşı ve birçok

² Filmin ayrıntılı analizi için Bkz. (Mersin, 2010).

isimsiz tarihi kahraman üzerinden hikâyesini savaşın kronolojisine uygun olarak kurar. Balkan Savaşı'nda yenilgiyle çıkan bir milletin tekrar ayağa kalkışının, dirilişinin hikâyesini konu edinir. *Çanakkale Yolun Sonu*, benzer bir yapıyı isimsiz kahramanlar üzerinden kurmaktadır. *Çanakkale Çocukları* ise iki ayrı cephede iki düşman kardeşi karşı karşıya getirir ve bir annenin çocuklarını savaştan alma çabasını anlatır. *Çanakkale Çocukları*, anlattığı kahramanlık öyküsünün yanında, savaşın iki kardeşi karşı karşıya getirmesi durumuyla günümüz Türkiye'sine göndermede bulunur. Ancak film ilgi görmez, hatta eleştiriler alır. Çanakkale Savaşı üzerine yapılan filmlerin 2000 öncesinde çekilen filmlerden temel olarak ayrıldığı nokta, başarılı özel efektleri, sanat yönetmenliği ve yüksek maliyetli prodüksiyonlarıdır. Bahçeşehir Üniversitesi Gelibolu 100. Yıl Araştırma Merkezi Başkanı ve Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'nın Çanakkale Savaşı kitapları danışmanı Haluk Oral'ın Çanakkale Savaşı filmleriyle ilgili değerlendirmeleri, bu konuda ileride yapılacak filmler açısından dikkat çekicidir. Oral³, tarihi gerçeklerin (harita, tarih, üniforma, gemilerin konumu vb.) filmlerdeki hatalı temsillerini, didaktik yapılarını ve masalsi öğelerini eleştirir. Oral şunları söyler:

Savaşın üzerinden 98 yıl geçti. Çanakkale olarak çekilen bir filmin Avustralyalılara ve İngilizlere'de gösterilebilmesi gerekiyor. İki tarafın izleyicisi de filmi izlemeli. Nasıl ki Mel Gibson'un başrolünü oynadığı Gallipoli filmini seyrettiğimizde ben kendimi hiç de hakarete uğramış gibi hissetmedim. Gerçekler elbette filmde yer alabilir ama gerçek değilse, karşı tarafı kırabilecek bir şekilde bir kurgu niye yapılınsın ki? (Sönmezışık, 2013).

Oral'ın vurguladığı nokta, belki de tarihsel yapımlardaki en belirgin ve sıklıkla tekrarlanan tarihe yaklaşıma ilişkin problemi ifade etmektedir.

Resmi tarih söylemine eklemlenen veya dışına çıkan *Mustafa* (Can Dündar, 2008), *Dersimiz Atatürk* (Hamdi Alkan, 2009) *Veda* (Zülfü Livaneli, 2010) gibi filmler de dikkat çekicidir. Atatürk

³ Oral, Çanakkale Savaşları üzerine belgesel olarak *Gelibolu*'yu (Tolga Örnek, 2005) ve kurmaca film olarak *Çanakkale Aslanları*'nı (Turgut Demirağ, 1964) beğendiği filmler olarak gösterir.

filmlerine dair bölümde söz ettiğimiz bu filmler, AKP Hükümeti döneminde yükselen toplumsal tepkinin en belirgin temsilleri olarak görünmektedir. Bu çerçevede iki film, ele aldıkları dönemden öte bugüne dair göndermeleriyle dikkat çeker. *Kubilay* (Ahmet Faik Akıncı, 2010), 31 Mart olayı ekseninde Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarını konu almaktadır. Kendini mehdi ilan eden Derviş Mehmet ve adamlarının Menemen'de çıkarttığı isyanın karşına çıkarak kalabalığı dağıtmaya çalışan Ast Teğmen Kubilay'ın şehit edilmesini öyküleyen film, resimli tarih kitabı eleştirisini alır. *Toprağın Çocukları* (Ali Adnan Özgür, 2012) ise ülkemizin modernleşme projesinde önemli bir yer edinen Köy Enstitüleri'nin hikâyesini konu etmektedir. Ancak film, Köy Enstitüleri'nin önemine, neden ve nasıl kapatıldığına dair sorulara yanıt veremez, didaktik anlatımıyla bugüne ilişkin göndermelerde bulunur. Sınırlı bir çevrenin ilgisini çeken filmler, geniş bir izleyici kitlesine ulaşamazlar. Bunda hama-set ve didaktik yapının etkisi olduğu düşünülebilir. Kurtuluş Savaşı ise *Taş Mektep*'de (Altan Dönmez, 2013) öykülenir. Filmde Kayseri Lisesi'nin son sınıfında okuyan 63 öğrenci, Sakarya Savaşı'na katılma kararı alırlar ve zorluklarla cepheye ulaşırlar. 63 çocuk savaşın çeşitli yüzleriyle karşılaşır ve şehit olurlar. "Bu vatan kolay kurtulmadı" sözü üzerine kurulu film, Kurtuluş Savaşı kahramanlığına bir anlamda çocuk gözüyle bakarken, vatanseverlik, milliyetçilik duygularına seslenir.

Şellale (Semir Arslanyürek, 2001) ve *Sinema Bir Mucizedir* (Memduh Ün, Tunç Başaran, 2005) ise 1950'ler Türkiye'sine, Anadolu'da iki farklı şehirden Antakya ve Antep'ten bakar. Tarihsel dönemden öte, dönem atmosferinin kuruluşu bağlamında ele alınabilecek bu iki dikkat çekici yapım, Demokrat Parti'ye bakışın ve Marshall Planının etkilerinin tarihsel toplumsal okumaları için de verimli bir alan sunmaktadır.⁴

Salkım Hanım'ın Taneleri ile gayrimüslim azınlıkların tarihsel süreçte yaşadıklarına eğilen Tomris Giritlioğlu'nun ikinci filmi

⁴ Bu konuda yapılmış ayrıntılı bir çalışma için Bkz.: Doğan Topçu, "Sam Amca'nın Tozları, 1960'lar ve 2000'lerde Türk Sineması'nda Marshall Planı ve Demokrat Parti'nin sunumu" (2009, s. 307).

*Güz Sancısı*⁵ (2009), 6-7 Eylül olaylarını fahişelik yapan Rum Elena'ya âşık olan "Kıbrıs Türktür Cemiyeti" üyesi Behçet'in dönüşümü çerçevesinde ele almıştır. Filmde en yakın arkadaşının cemiyetliler tarafından öldürülmesiyle Behçet'in içinde yer aldığı grubun kirli işlerinin farkına varması anlatılmaktadır. *Güz Sancısı* azınlık nüfusun tasviyesinin arka planına bakmaktan öte, 6-7 Eylül olaylarını imkânsız bir aşk öyküsüne fon olarak seçmesi, azınlıkların travmatik deneyimine eğilmemesi, masalsi bir atmosferde yaşayan çocuksu Elena'nın dünyasına girememesi, milliyetçi örgütlenmeyi analiz edememesi, şablonlaştırılmış karakterler üzerinden anlatısını kurması bağlamlarında eleştirilmiştir (Yüksel, 2012, s. 21-25). Bu eleştirilerdeki temel gerilim noktası, tarihin sadece bir fon olduğu filmlerle, tarihsel eleştirel yaklaşımın sadece söze dayalı olduğu yapımlar dışında tarihsel bakışın sinemamızda pek de geliştirilememiş olmasıyla ilişkili görünmektedir.

Devim Arabaları (Tolga Örnek, 2008), günümüzde yeniden alevlenen yerli otomobil üretme serüveninin ilk denemesi olan Devrim arabasının öyküsünü anlatır. Devlet Başkanı Cemal Gürsel'in, tümüyle yerli üretim bir otomobil yapılmasını emretmesi üzerine, mühendis Gündüz Serter ve ekibi, yokluklar içinde Eskişehir'deki Devlet Demiryolları'nın Cer Atölyesi'nde çalışmaya başlarlar. 23 kişilik ekip, 129 günde sıfırdan bir otomobil imal ederler. Adı Devrim konan otomobil, 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı törenine yetiştirilir. Film, bir dönem tanıklığı yapmanın ötesinde, cesur ve yürekli insanların olağanüstü hikâyesine odaklanır.

2000'li yıllarda 12 Eylül dönemini⁶ doğrudan veya dolaylı olarak ele alan popüler sinema örnekleri daha fazladır. Bu dönemde çekilen 12 Eylül filmlerinde dramdan güldürüye doğru bir yönelim görülmektedir. Toplumun, sinema bağlamında seyircinin ilgisi de, bu dönemi ele alan filmlerde dramlardan çok güldürülere kaymıştır. *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004), Ankara'da eğitimini sür-

⁵ Yılmaz Karakoyunlu'nun aynı adlı romanından uyarlamadır.

⁶ Darbenin 25. yılı dolayısıyla yapılan değerlendirmelerde 12 Eylül, Türkiye toplumu için tarihsel, toplumsal ve kültürel bir travma olarak yorumlanır. Bkz. (Evren ve Usta, 2005; Kaftanoğlu, 2005).

düren bir çocuğun yaz anılarını, 12 Eylül'e giden sürecin taşrada, küçük bir kasabada nasıl yaşandığını komedi unsurları üzerinden anlatır. *Beynelmilel* (Sırrı Süreyya Önder-Muammer Gülmez, 2006), taşrada, küçük bir şehirde müzisyenlikle hayatını kazanan insanların, darbe günlerinde, darbe liderinin ziyareti sırasında bando görevini üstlenmeleri sonucu oluşan traji-komik olaylarla dönemi ele alır. *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2006), 12 Eylül gecesini doğum yapan eşini kaybeden, yıllarca hapisanede kalarak hastalanan bir gazetecinin, hayatının son günlerinde yıllardır küs olduğu babasına, ailesine oğlunu teslim etmek üzere evine geri dönüşünü ve hesaplaşmasını melodram ve komediyi ustaca harmanlayan bir yapıyla öyküler. *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006), 12 Eylül'ün sıradan insanlar üzerindeki etkisini, baskı ve işkence ortamını yeniden gündeme getirir. *Zincirbozan* (Atıl İnanç, 2007), 12 Eylül darbesinin oluşum sürecini, dönemin siyasal aktörleri üzerinden anlatır. Bu yönüyle diğer tüm filmlerden farklılık gösterir. Film ayrıca, 12 Eylül'ü oluşturan koşulların CIA işi olduğu savı üzerinden dönemi belgesel bir tavır ile anlatmaktadır. *0... Çocukları* (Murat Saraçoğlu, 2008), 12 Eylül 1980 ihtilalinden sonra siyasi suçlu olarak aranan bir çiftin, yurtdışına kaçarken çocuklarını "en güvenli yer" olarak eski bir hayat kadını olan Mehtap'ın evine ("Emanetçi Anne" evine) bırakmalarını anlatır. *Bu Son Olsun*'da (Orçun Benli, 2012) sokaklarda yaşayan beş evsiz, 12 Eylül 1980 sabahı geldiğinde sokağa çıkma yasağı ile karşı karşıya kalmaları ve yaşanan bir dizi komik olay sonucu kendilerini siyasi mahkûmlarla birlikte aynı cezaevinde bulmaları konu edilir.

Vizontele Tuuba, *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006), *Zincirbozan* ile humor içeren bir dile sahip *Beynelmilel* gibi filmlerden pek çoğu önemli gişe başarıları kazanmışlardır. Ayrıca bu filmler, hem travmayı yaşayan geniş kitleyi hem de o dönemi bilmeyen yeni kuşakları dönemle yüzleştirmektedir. 12 Eylül'e ilişkin söz konusu yapımlar içinde dikkat çekici olan, iki farklı yaklaşım tarzının varlığıdır: Biri olayları tarihsel bir perspektiften değil kişisel bellek, hatırlama üzerinden ele alan ve bir eve dönüş filmi olan *Babam ve Oğlum*'daki yaklaşımdır. Bu film

içerdiği melodram ve komedi (kimi zaman kara mizah) öğeleriyle Türk sineması geleneğiyle güçlü bir bağ içinde olmasına karşın geçmişle yüzleşmede kurduğu yapı ile farklı bir örnek olarak ortaya çıkmaktadır. Diğeri ise kara komedi üzerinden ya da trajikomik olan üzerinden 12 Eylül'e bakan *Beynelmilel*'dir. Acı ve travmanın kaynağı olan bir dönemi, mizahi bir dille ele alması açısından özgün bir perspektif içermektedir. 12 Eylül'ün insan hayatları üzerindeki etkisinin, acı ve travmanın iki farklı bakış açılarıyla ele alınması, yakın geçmişle hesaplaşmada iki uçta görünen unsurun, trajedi ve komedinin bir arada var olabilmesi, geçmişle hesaplaşmada yeni bir evreye geçildiğini de göstermektedir.⁷

Bu dönem yapılan tarihi konulu filmler çeşitli eleştiriler almıştır. Murat Tırpan'ın eleştirisi, genel bir değerlendirmeyi içerir:

Bizi gerçekten tarihle yüzleşmeye ve tartışmaya çağırma amacındaki birkaç örnek hariç, Türkiye'de tarihsel filmlerin kabaca iki kategoriye ayrılabilirliğini düşünüyorum. Geçmişi genelde dini ya da milli bir fanatizmi meşrulaştırmak adına bugünü tartışmak için kullanıp, çoğunlukla hamasi nutuklar atan filmler ve derdi sadece ne olduğunu aktarmaya çalışmak olan, ancak bunu yaparken cesur olmayıp, Freudcu bir terimle bir tür 'perde anı'nın arkasına gizleyerek onu itinayla ehlileştirenler. Türkiye'de *Hür Adam* (2010), *Türk Pasaportu* (2011), *Fetih 1453* (2012), *Veda* (2012) gibi filmlerin olduğu ilk kategori de *Salkım Hanımın Taneleri* (1999), *Zincirbozan* (2007), *Güz Sancısı* (2008), *Devrim Arabaları* (2008) gibi örnekler verebileceğimiz ikinci durum da ne yazık ki son tahlilde gerçeklerin manipülasyonu maluldür. Bu filmlerin çoğu vulgar bir alegorinin günümüzdeki ucundan yola çıkan, asıl derdi reel politikadaki bir argümana tarihsel destek sağlamaya çalışmak olan işlerdir" (Tırpan, 2012, s. 88).

Bu bağlamda tarihin sinemadaki görünümünün, ağırlıklı olarak gündelik siyasete aracılık ve sözcülük yapma işleviyle sınırlı

⁷ Bu çerçevede 12 Eylül gibi büyük bir travmanın filmlerdeki temsilinde, güldürü öğelerini, dönemi hafife almaktan öte dönemle yüzleşebilmenin, yasının tutulmaya başlandığının bir belirtisi olarak yorumlamak gerekir. 12 Eylül filmlerinin, dramdan hicve dönüş, seçilmiş travma ve yas kavramları çerçevesinde değerlendirilmesi için Bkz. (Erkılıç, 2008).

kaldığı söylenebilir. *Karagöz ve Hacivat Neden Öldürüldü*'de olduğu gibi filmlerin yapıldığı döneme göndermelerde bulunarak tarihsel bir bakış kurgulaması ile siyasetin aracı olması arasında derin bir fark vardır. Ancak Tırpan'ın eleştirisinden yola çıkarak şunu da belirtmek gerekir: *Salkım Hanım'ın Taneleri*, *Güz Sancısı* gibi yapımlar, her ne kadar gerçeklerin farklı sunumları olsa da, daha önce görmezden gelinmiş yakın tarihe bakma eğilimini yansıtmaktadırlar. Bu filmlerin tarihe daha “cesur” yaklaşımların önünü kestikleri iddia edilemeyeceği gibi, tam tersine zemin hazırladıkları da söylenebilir. Bu bakımdan aynı tarihsel olayı veya dönemi farklı bakış açılarıyla ele alan yapımların artmasıyla (enflasyonist bakışla değil) sinemasal ve düşünsel olarak daha doyurucu filmlerin ortaya konabileceği iddia edilebilir.

Sinemada tarih ile televizyonda tarih arasında bir koşutluk kurulduğu söylenebilir. Adeta televizyonda reyting alan dizilerin filmi çekilmekte ya da gişe rekoru kıran filmlerin ardından televizyon dizisi yapılmaktadır. Dolayısıyla popüler tarih televizyonların da temel kazanç malzemesi haline gelmektedir.

2000'lerde tarihle ilişki, Osmanlı İmparatorluğu ve yakın siyasi tarih olarak iki ayrı düzlemde televizyon aracılığıyla da devam etmiştir. Popüler tarihe duyulan ilgi nedeniyle adı ardına Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli dönemlerinde geçen *Muhteşem Yüzyıl* (Yağmur Taylan & Durul Taylan, 2011- 4. sezon), *Bir Zamanlar Osmanlı* (Altan Dönmez, 2012), *Osmanlı'da Derin Devlet* (Kumral Pakel, 2013), *Fatih* (Faruk Teber, 2013), gibi televizyon dizileri çekilmeye başlanmış, hatta bu tür, kendi komedisini de hemen üretmiş ve Gani Müjde'nin yönettiği *Harem* (2012-2013) dizisinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu dizilerin içinde en çok ses getiren *Muhteşem Yüzyıl* olmuş, filmde “ecdadımızın” nasıl gösterildiği tartışılmış, siyasi erk RTÜK üzerinden baskı kurmuştur. 2000'lerde İstanbul dışına çıkan dizi sektörü, Makedonya'ya kadar uzanmıştır. Osmanlı'nın son yıllarında Makedonya'da çıkan iç karışıklıklarda bir babanın ve kızlarının öyküsünü anlatan *Elveda Rumeli* (Özer Kızıltan, 2007-2009) Adam Film tarafından Serdar Akar'ın Genel Yayın Yönetmenliğinde başarılı bir yapım olarak dikkatleri çekmiş-

tir. Dizinin reyting başarısı nedeniyle aynı yapım şirketi, 2012’de bu kez *Son Yaz Balkanlar 1912*’yi Kürşat Başar’ın senaryosundan çekmeye başlamış fakat dizi kısa sürede yayından kalkmıştır.

Gaziantep’in Fransız İşgali’nden kurtuluşunu konu alan *Karayılan* (Cem Akyoldaş, Feride Kaytan, 2007-2008) ile Ege kasabasında Kurtuluş Savaşı yılları ve Cumhuriyet’in kuruluşu *Kırık Kanatlar* dizinde (2005-2006) anlatılmıştır. *Keşanlı Ali Destanı* (2011), *Hanımın Çiftliği* (2009) (Dönem-1970’ler) gibi yapımların dışında en çok yakın tarihe odaklanan diziler bir bakıma televizyonda geçmişle yüzleşmeyi sağlamış ve büyük ilgi toplamışlardır. *Hatırla Sevgili*, (Ümmü Burhan, 2006-2008) 27 Mayıs Darbesi’ni, Adnan Menderes’in Uçak Kazası ve 1970’lerin başını, 12 Mart’ı; *Çemberimde Gül Oya* (Çağan Irmak, 2004-2005) 12 Eylül’ü; *Bu Kalp Seni Unutur mu?* (Ayдын Bulut, 2009-2010) 12 Eylül’den bugüne uzanan süreci ele alır.⁸

2000’li yıllarda tarihe ve geçmişe bakışta asıl dikkat çeken hatırlamayı ve yüzleşmeyi ön plana çıkaran yapımlardır. Bu eğilim, geçmişe bakışta farklı bir perspektif ve sinemasal olarak da yeni açılımlar sağladığı için üzerinde ayrıntılı olarak durmayı ve düşünmeyi hak etmektedir.

2000’li Yıllarda Bellek, Hatırlama, Unutma

2000 sonrası Türk sinemasında “geçmiş”, belki de daha öncesinde olmadığı kadar hatırlamalar, kimlik üzerinden hesaplaşma, eve dönüş, geçmiş kaydetme, geçmiş kayıtlarını geri getirme bağlamında ve sürekli bugünle ilişkili olarak ele alınmıştır. Filmler tarihsel bir anlatının çerçevesinin dışına taşarak, bireysel ve toplumsal hafızaya yönelmiştir. Bu yapımlar Türkiye’deki değişen siyasi atmosferle de bağlantılı olarak, daha öncesinde ifade edilemeyenlerle, unutulanlarla, bastırılanlarla yüzleşme eğilimini göstermişlerdir. Bir bakıma yeni dönem sinemasındaki çeşitli filmler, bugünün ihtiyaçları çerçevesindeki bir hatırlama aracılığıyla hegemonik geçmiş kurusuna bir direnç alanı oluşturma çabasına girmişlerdir.

⁸ Televizyonda dönem çözümlemesi için Bkz. (Çelenk, 2010, s. 147-179).

Son dönem Türk sineması “ulusal birliğin kurulduğu unutmaya ve hatırlama gerilimini açığa çıkaran, bu gerilimi sorunsallaştıran” yapımlar ile dikkat çeker. Bu bağlamda son dönem Türk sineması, hatırlamanın mekânı olmasının ötesinde, söz konusu hatırlama ve unutmaya gerilimine bağlı olarak yüzleşme iradesinin gösterildiği, yeni kimlik taleplerinin ortaya konduğu bir mekân (platform) olma-ya da muktedirdir⁹ (Özdemir, 2012, s. 164-165).

Suner, 1990’ların ortalarından itibaren çekilen filmleri, Yeni Türk sineması olarak tanımlayarak bu dönemde çekilmiş kimlik ve aidiyet meselesine odaklanan bazı bağımsız yapımları, “yeni politik filmler” çerçevesinde değerlendirir. Suner, politik film kavramının sorunlu olduğunu ifade etmekle birlikte, yine de yeni Türk sinemasındaki bu belirgin eğilimi ifade etmek için kaçınılmaz bir şekilde bu kavrama ihtiyaç olduğunu söyler. Politik içerikli filmleri kendi içlerinde ayırıştırarak, *Güneşe Yolculuk*, *Hiçbir yerde*, *Çamur*, *Yazı Tura*, *Bulutları Beklerken* filmlerinin aynı zamanda “bağımsız ulusasıırı sinema”nın¹⁰ birer örneği olarak görülebileceğini ekler (2006, s. 256). (Bu filmlerden *Çamur* ve *Bulutları Beklerken* doğrudan bel- leği sorunsallaştırarak geçmişe bakmaktadır).

İleride değineceğimiz gibi ister “nostalji sineması”, ister “yeni politik film” olarak tanımlansın, popüler ya da bağımsız sine- ma örneği olsun, 2000’lerden itibaren tarihin sınırlarını, karşı-bellek üzerinden genişleten yapımlar, Türk sinemasının ana damarını oluş- turmaya başlamıştır. Travmaları, bastırılanı ortaya çıkaran, bu hatırlamalarla toplumsal geçmişe yeniden bakan ve böylece tarihi farklı bir bağlamda yeniden inşa eden bir “bellek sineması”dır söz konusu olan. Burada bellek sineması, kurmacanın tanıklık etme, belgeleme işlevini öne çıkaran ve ağırlıklı olarak politik sinemanın devamı ni-

⁹ Özlem Özdemir, bu çerçevede *Bulutları Beklerken*, *Güz Sancısı* ve 12 Eylül’e ilişkin 2000 sonrası yapımları inceler.

¹⁰ 1990 sonrası filmlerinde daha görünürlük kazanan ve film çalışmalarında bağımsız ulusasıırı sinema, göçmen sineması, sürgün sineması, diasporik sinema, aksanlı sinema, kültürlerarası sinema gibi farklı kavramlarla tanımlanmaya çalışılan bir alanın hemen hemen tamamı kimlik, aidiyet konuları merkezinde, bellek- toplumsal bellek üzerine kurulmuştur (Suner, 2005).

teliğinde değerlendirilen filmlerin alanına hapsedmeden, hatırlama haklarını daha yaygın biçimde ifade eden filmleri de içerecek bir tanımlama ile ele alınmaya çalışılmaktadır. Bellek sineması ile kast ettiğimiz, hatırlama ve unutma paradoksunu içeren, ancak travmanın aşılması için hatırlamanın yol açıcı değerinden yararlanan bir sinemadır. Bu bağlamda toplumsal, siyasal hayatta hala çözümlenmemiş konuların irdelenmesinde, sinemanın iyileştirici gücünün bellek sineması ile mümkün olabileceği varsayılabilir. Buna karşın Derviş Zaim'in kendi filmlerinden hareketle, sinemanın "iyileştirici gücü" olgusuna temkinli yaklaşmak gerektiği uyarısı da dikkate alınmalıdır:

"Sinemanın burada çok büyük önemi olduğunu düşünüyorum çünkü bu anonimlik çerçevesi içinde sinema insanların tek tek itiraf etmekten kaçınacakları şeyleri ele alıp bunları beyazperdeye getirebilir ve bu bir sosyal düzeyde arınmanın, yüzleşmenin koşullarını sağlayabilir... *Gölgeler ve Suretler*'in daha önce yaptığım filmler gibi, *Çamur* gibi, *Paralel Yolculuklar* gibi bu amaçla hizmet edeceğini umarım. Tabii sanatın rolünü de bu anlamda mutlaklaştırmamak, çok da büyütmemek lazım. Çünkü bu kadar sahte umutlar ve büyük umutlar insanlara büyük tuzaklar kurar. Burada yaptığımız işleri bu büyük yürüyüşte küçük damlalar olarak görmek gerekir. Ben böyle görüyorum. O zaman daha büyük faydalar sağlanacaktır (aktaran Kirel ve Duyal, 2011, s. 92).

Yeşim Ustaoglu *Bulutları Beklerken*'le, Derviş Zaim *Çamur* ve *Paralel Yolculuklar*'la, Özcan Alper *Gelecek Uzun Sürer*'le, Orhan Eskiköy *Babamın Sesi*'yle, popüler sinema kulvarında Çağan Irmak, *Babam ve Oğlum*'la, *Dedemin İnsanları*'yla "bellek sineması"nın örneklerini vermişlerdir. Uğur Yücel *Yazı Tura*'da (2004), "travma" kavramı üzerinden yakın geçmişle ilişki kurmuştur. Bu filmlerin ortak noktalarından biri kişisel olandan yola çıkmaları ve otobiyografik öğeler içermeleridir.¹¹ Dikkat çekici nokta, bu film-

¹¹ Özcan Alper *Gelecek Uzun Sürer*'de coğrafi bir özdeşlik ilişkisinden öte bir yaklaşımla güneydoğuya ve yakın geçmişe bakmıştır. Hemşinli Özcan Alper, "Politik açıdan başkalarının acılarına bakma meselesi bu coğrafyada Kürt olmayan herkes için çok önemli aslında" der (Köstepen ve Göl, 2011, s. 34).

lerin pek çoğunda hatırlama, kaydetme ve kaydedilmiş ses ve görüntüler üzerinden geçmişle bağ kurabilme, unutulmuş veya geriye itilmiş olanı böylece yüzeye çıkartma yönünde bir yapı kurulmuş olmasıdır.

Bulutları Beklerken'de Eleni'nin Yunanistan'daki erkek kardeşi Niko'nun evinde birlikte baktıkları fotoğraflar, *Çamur*'da videokaset ve heykeller, *Gelecek Uzun Sürer*'de görüntü ve ses kayıtları ile hafıza merkezi, *Babam ve Oğlum*'da dedenin gizli projeksiyon odasından çıkan 8 mm filmler, *Dedemin İnsanları*'nda karşı kıyıya gönderilen şişe içindeki mesajlar, hatırlama, geçmişe dönüp tekrar bakma, ardında bıraktığı geçmişle yeniden buluşma için hemen hepsi birer araçlardır. Yeni Türk sinemasında bu bellek araçları, ağırlıklı olarak politik sinema kapsamında incelenebilecek filmler başta olmak üzere, çeşitli filmde karşımıza çıkmaktadır. Türkiye'de politik sinemanın kayıt biçimleriyle olan ilişkisini *Sürü*'ye (Zeki Ökten, 1978) kadar götürmek mümkündür. *Sürü*'de kadının ses kaydında olmayan, duyulmayan sesi, nasıl kadının bastırılmışlığını ve sessizliğini simgeliyorsa, günümüz politik sinemasında da kayıt teknolojileri¹² ideolojik bir anlatım aracı olarak kullanılmaktadır. Rosenstone'un (2006) belirttiği bağlamda dünya sinemasında etnik, politik, sosyal ve cinsel azınlıklar tutarlı bir miras yaratmak için tarihsel film üretimine nasıl yönelmişlerse, yeni Türk sinemasında da bellek merkezli bir sinema anlatısıyla sesini duyurarak geçmişin mirasına yönelme yoluna gidilmiştir.

Bellek sineması olarak ifade ettiğimiz, ancak çoğunluğunu yeni politik filmlerin oluşturduğu filmlerin en temel ortak noktaları, belgesel ve kurmaca arasındaki sınırdaki yol alan yapımlar olmalarıdır. Böylesine bir melez anlatının baskın olmasında, yönetmenlerin kişisel tercihlerinin yanında, ele aldıkları konuların bu tür bir yapıyı doğal olarak doğurduğu düşüncesi de öne sürülebilir. Kurmacanın çekiciliği ve öyküleme kabiliyeti, belgeselin hakikiliği ve sadeliği, gerçeğe bunca ihtiyaç duyulan bir dönemde, bu melez yapıyı ana bir üretim damarına dönüştürmüştür.

¹² Naficy'ye göre aksanlı sinemada mektuplaşma, telefon, telgraf, fotoğraf, film, kaset gibi araçlar bellek süreçlerini tetikleyici bir etkiye sahiptirler.

Bellek süreçleri sadece geçmişe odaklanan filmlerde değil, Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* (1997) ve *Kader*'inde (2006), Reha Erdem'in *Hayat Var*'ında (2008) da farklı bir bağlamda, ses ögesiyle ortaya çıkar. Bu filmlerin çeşitli sahnelerinde, televizyondan gelen eski Türk filmlerinin sesini duyarız. *Masumiyet*'te otel lobisinde baskın olan öge, televizyondan gelen eski Yeşilçam filmlerinin sesidir.¹³ *Hayat Var*'da, Hayat, evinde televizyonda bir Yeşilçam filmi izler; fakat biz neyi izlediğini görmeyiz, sadece duyarız. Televizyondan gelen eski Türk filmlerinin sesi, bir yandan çok tanıdık bir dünyayı referans verip herkesin belleğinde kendi geçmişiyle kurabileceği bir bağ oluştururken, diğer yandan filmle içeriksel bir koşutluk oluşturur. Sesler bize dünyanın farklılaştığını, temelde insan öykülerinin değişmemesine karşın, artık eskisi gibi de olunamayacağını söyler gibidir. Televizyondan gelen geçmişin sesi, bugünün dünyasında adeta yabancılaştırıcı bir efekttir. Hem bizi tanıdık bir şekilde sarmalar, hem de geçmişle sahne arasına bir mesafe koyar. Bir meta-sinema anlatısına tamamen dönüşmese de, Yeşilçam filmlerinin zihnimize kazınmış sesleriyle, sinema kendi belleğine göndermeler yapar.

Bellek üzerinden bir anlatı oluşturma konusundaki eğilimleri açık olan yönetmenlerden biri daha önce de belirtildiği gibi Yeşim Ustaoglu'dur. *Bulutları Beklerken*, *Güneşe Yolculuk* ve *Pandora'nın Kutusu* filmlerinde yönetmen, toplumsal bellek kaybını, hatırlamayı merkeze alır. Belleğin taşıyıcısı kimi zaman gerçek belge görüntüler, kimi zaman fotoğraf, kimi kez ise sestir (Arslan, 2010, s. 107). Arslan, *Güneşe Yolculuk*'ta Mehmet'in Irak sınırındaki otelin camından baktığında gördüğü panzerin sokaktan geçişinin arşiv görüntüsü olması ya da Mehmet'in Berzan'ın cenazesini eve getirdiğinde Berzan'la evde geçirdikleri ortak bir zamanı hatırlamasında Berzan'ın sesinin kullanılması gibi sahne örneklerini vererek, bunları belleği harekete geçiren öğeler olarak işaret eder. Arşiv görüntüsü kullanımının, belge kullanımının Yeşim Ustaoglu sinemasına has bir üslup olduğunu belirten Arslan, Ustaoglu'nun bir dönem asistanlığını

¹³ Frederic Jameson'ın *Masumiyet* üzerinden Türk sinemasında "otel lobisinde televizyon izleyen insanlar" fenomenine dikkat çeker (2006, s. 16).

yapan Özcan Alper'in *Sonbahar*'ına etkilerinden söz eder (2010, s. 109). Arslan'ın bu tespiti önemlidir. Ancak Özcan Alper *Gelecek Uzun Sürer*'de belge görüntü, ses arşivi, ağıtların derlemesi, ailelerle yapılan görüşmelerin görüntü kayıtları gibi öğelerle, bellek-kayıt teknolojileri ilişkisini çok daha ileri bir noktaya taşımıştır.

Pandora'nın Kutusu'nda İstanbul'un farklı semtlerinde yaşayan ve birbirlerinden kopuk üç kardeş, annelerinin kaybolduğu haberi üzerine bir araya gelerek köylerine doğru annelerini aramak için yolculuğa çıkarlar. Anneleri Nusret Hanım'ı bulup İstanbul'a getirdikten bir süre sonra onun Alzheimer olduğunu öğrenen üç kardeş, hasta anneleri aracılığıyla kendi hayatlarında görmezden geldikleri sorunlarla yüzleşeceklerdir. Nusret Hanım'la torunu Murat arasında kurulan ilişki ise adeta geriye itilenlerle ve unutilanlarla tekrar buluşmayı simgelemektedir. "*Geçmiş'i, tarih'i simgeleyen anneleri Nusret'tir. Çocukları belleksiz-tarihsiz kalmıştır. Pandora'nın Kutusu bugünkü Türkiye'ye ayna tutar, günümüzün belleksiz toplumunu görürüz*" (Arslan, 2010, s. 109). Tüm hikâyeye örgüsünün Alzheimer hastalığından yola çıkarak kurulması, Ustaoglu'nun bellekle olan sorunsalını daha da belirgin biçimde ortaya koymaktadır.

Bulutları Beklerken'de mübadele nedeniyle Karadeniz'deki evlerinden ayrılmak zorunda kalan Rum Eleni, kardeşi Niko'yla göç yolunda ailesini yitirerek Mersin'e varır. Göç yolunda kardeşi Niko dışında tüm ailesini kaybeden Eleni, bir Türk aile tarafından evlat edinilir. Eleni, Ayşe adını alır. Onu evlat edinen ailenin kızı Selma'ya bağlanarak, yaşadığı travmanın üstesinden gelebilir. Kardeşi Niko'nun diğer yetimlerle birlikte Yunanistan'a gidişine razı olur. Yıllar sonra sevgiyle bağlandığı ve gölgesi gibi yaşadığı Selma vefat edince Eleni'nin tüm unuttukları ya da bastırdıkları açığa çıkar. Ablasının ölümüyle Rumca konuşmaya başlar, unuttuğu ana dilini hatırlar. Mübadele sırasında küçük kardeşi Niko'yla ayrılımlarına neden olan kararının suçluluğunu duyar. Niko'yu bulmak için Yunanistan'a gider. Ancak Niko onu tanıdığını reddeder. Film, mübadele gibi tarihsel bir olgunun insan hayatlarındaki etkisine, unuttuklarını hatırlama, evini, kimliğini bulma, geçmişine sahip çıkma çabası bağlamında yaklaşmaktadır.

Yeşim Ustaoglu, bellekle kurduğu ilişkiyi şöyle açıklar:

Ben genel bir toplumsal reaksiyon olarak görüyorum unutmayı; belki Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılması gibi ciddi bir travmadan sonra kurulan yeni Cumhuriyet'in tek bir kimlik altında yaratmaya çalıştığı toplumun sonucu olarak; korkular, paranoya, geçmişten kopma, geçmişle hesaplaşma, bugünkü problemlerini de aynı şekilde inkâr etme, kendisiyle yüzleşememe... (Mazhar, 2009, s. 93).

Gölgeler ve Suretler ve *Paralel Yolculuklar* belgeseli ile Kıbrıs konusuna odaklanan Derviş Zaim her iki filmde daha önce çektiği *Çamur*'la doğrudan hatırlamayı merkez alan ve geçmişle / travmayla yüzleşmeyi tartışan bir film ortaya koyar. Zaim, Barış Harekatı'ndan yaklaşık 30 yıl sonra, Kıbrıs sorununu, askerliği bitmek üzere olan Ali, jinekolog olan kardeşi Ayşe, Ayşe'nin nişanlısı Halil ve arkadaşları Temel üzerinden anlatmaktadır. Ali konuşma yeteneğini, sesini kaybetmiş ve iyileşmek için çabalamaktadır. Şifalı olduğu söylenen sınırdaki çamurdan medet ummaktadır. Sadece Ali değil, hamile kalmak isteyen Oya, cüceler, bazı uzuvlarını kaybetmiş insanlar da çamurda şifa aralar. Ali, sınıra yakın bir kuyuya iner ve orada bereket tanrıçası Kibele'nin heykelini bulur. Halil, heykeli satmak için mafyayla bağlantı kurar. Temel geçmişte, çatışmalar sırasında yaşadığı travmanın etkisinden kurtulamamıştır. 16 yaşında köylerindeki katliama tanık olmuş, intikam almak için iki Rum'un öldürülmesine ve çamura atılmasına karışmıştır. Temel, bugün barış kültürünü yerleştirmek için uluslararası projelerde görev almaktadır. Göç etmek zorunda kalmış Rumların ve Türklerin alçıdan kılıplarını alıp, onları ait oldukları asıl evlerinde sergilemektir. Mafya, Halil'in elinde daha çok eser olduğunu düşünerek diğerini sıkıştırır sonra Halil, Ali ve Temel'i öldürür. Ayşe, çocuğunu düşürür. Filmin sonunda Ayşe, kardeşinin donmuş spermi ile Oya'nın kızının yumurtasının yapay olarak döllenmesinden çocuk sahibi olur. Finalde Ayşe ve çocuklarını kıyıda görürüz. Temel'in heykellerinden biri seyirciye bakmaktadır. Ayşe ve çocukları ise ufuka...

Çamur, Kıbrıs sorununu bir travma olarak ele alır ve bu sorunu çamur, heykel, Kibele Tanrıçası, yapay döllenme gibi metafor-

larla anlatır. Sınırdaki çamur, geçmişin metaforudur. Sınırın her iki tarafında gerçek bir yüzleşme olursa çamur şifa olacak, mağduriyet ve suçluluğun iki taraflılığı ile yüzleşilmediği takdirde çamur sadece çamur olarak kalacaktır (Aktürk, 2010, s. 51).

Filmde travma, özellikle Temel karakteri üzerinden anlatılır. Temel yaptığı ve denize attığı heykeller, öldürdüğü Rumları gömdüğü çamur, “ toprağın altı, toprağın üstü ve denizin dibi kısacası her yer Temel için geçmişle yüzleştiği bellek mekânları haline dönüşmüştür (Kırel ve Duyal, 2011, s. 61). Temel, savaş sırasında köylerinin basılması, eş ve dostlarının katledilmesi sırasında Ali’nin öldüğünü sanarak arkadaşlarıyla Rum köyüne saldırmıştır. Buldukları Rumları öldürmüş, çamura gömmüşlerdir. Temel bu travmayı atlatabilmek için çeşitli BM projelerinde çalışır. Bu projelerden biri göç eden Rum ve Türklerin heykelini yapmak, göç ettikleri evlerine bu heykelleri yerleştirerek Türkler ve Rumlar arasında iletişim kurabilmektir.¹⁴ Ali’nin heykeli, Rum tarafında kalan evine gönderilirken, Ayşe’nin yaşadığı eve de, buradan göç etmek zorunda kalan Rum’un heykeli getirilir. Temel heykelin yanı sıra videokaset aracılığıyla düşüncelerini de karşı tarafa anlatma olanağı bulur. Fakat öldürdüğü Rumları videokasete önce itiraf eder, sonra da kaseti parçalar. Bir diğer BM projesi ise çocuk sahibi olmamış Rum ve Türklerin sperm-yumurtalarını alıp dondurarak saklamaktır. Bu yapay döllenme eğretilmesi ile Zaim bir anlamda bölünmüş Kıbrıs’ın bir devlet olamamasını ifade etmektedir. Saklama mekânı olarak bir arıtma tesisinin seçilmiş olması oldukça anlamlıdır. Bu tesiste, Rum tarafından gelen kirli sular, Türk tarafındaki kirli sularla birleşip arındırılarak temiz su elde edilmekte ve sulamada kullanılmaktadır. Ayrıca bu tesiste yüzleşme toplantıları düzenlenmektedir. 74 savaşına katılmış kişiler bir araya gelmekte ve kendilerini Rumların yerine koyarak geçmişle yüzleşmektedirler. Bu toplantıların birinde Ali, kendisini Temel’in yerine koyarak başından geçenleri anlatır. Oysa katliamda babasını kaybetmiş, kendisi de yaralanmıştır. Kendisi gibi katliamda yaralanan arkadaşı bu duruma itiraz eder. “Rumların kendisini hiç düşünmediğini, onların kendilerini senin yerine koyacak-

¹⁴ Gerçekte Kıbrıs’ta böyle bir proje yapılmamıştır.

larını mı sanıyorsun” der. Temel bu sırada toplantıya girer ve gerçeği itiraf eder. “çamurlara götürdük Rumları. Kuyuya götürdük. Kafalarına kurşun sıktık. Sıktık attık. Sıktık attık. Bazılarını da gömdük. Kafaları dışarıda kaldı. Ali’nin fotoğrafını eline tutuşturduk.”

Filmin sinematografisi de travma ve yüzleşmeyi destekleyecek şekilde başarılı bir şekilde tasarlanmıştır. “Parlak ve çiğ ışık, hafızanın ve unutmamanın” (Akbal Süalp, 2010, s. 15-17) ışığı olarak her şeyi tüm çıplaklığıyla gösterirken, ada, hesaplaşmanın, yüzleşmenin, yalnız bırakılmışlığın mekânı olarak çizilir. İç mekânlarda duyulan uçak sesleri sıkışmışlığı pekiştirir. Böylece Derviş Zaim “bellek, tarih ve geçmişle arasındaki mesafeyi ‘hep hatırlayarak’ ve ‘hep hatırlatarak’ biçim ve içeriğin uyduğu daha önce olmayan bir alan kurmaktadır” (Kirel ve Duyal, 2011, s. 60). Şifa aranan çamuru tam sınıra yerleştirerek Zaim, seyirciyi sınır kavramının soyut ve somut anlamları üzerine de düşünmeye davet etmektedir.

1974-75 yıllarında toplumsal hafızayı şekillendirmeye katkıda bulunan *Kartal Yuvası* (Natuk Baytan, 1974), *Şehitler* (Çetin İnanç, 1974), *Sezercik Küçük Mücahit* (Ertem Göreç, 1974), *Kıbrıs Fedailer* (Müjdat Saylav, 1975) gibi Kıbrıs filmlerinden 2000’lere, çatışmanın yarattığı travmalara bakış keskin biçimde farklılaşmıştır. Kendisi de Kıbrıslı olan Zaim, taraf olmanın ötesine geçerek kalıcı barış için atılacak adımların yol haritasını soyutlamalarla ortaya koymuştur.

Türkiye’nin yüzleşmekte güçlükler yaşadığı etnik kimlik konularını hatırlamayı merkez olarak irdeleyen Özcan Alper’in *Gelecek Uzun Sürer* adlı filmi, belleğin bir karşı tarih olarak en somut biçimde ortaya çıktığı yapımlardan biridir. Ancak film, Türkiye’de 30 yıllık geçmişi olan “düşük yoğunluklu savaşı” propaganda yapmadan, sinemasal anlatımından ödün vermeden, vicdanı temelde, bireysel hikâyelerden yola çıkarak ele alır. Film belleğe farklı bağlamalarda ve türlü biçimlerle göndermeler içerir. Kültürel bellek taşıyıcısı ağıtlar, ağıtların ses kayıtları, hafıza merkezi, faili meçhullerin gerçek yakınlarıyla yapılan görüşmelerin görüntü ve ses kayıtları ve benzeri pek çok öge belleğin temsilleridir.

Althusser'in kitabından¹⁵ esinlenilerek isim alan film, Sumru'nun doktora tezi için ağıt derlemeleri yapmak üzere Diyarbakır'a gelmesiyle başlar. Sumru elinde ses kayıt cihazı Diyarbakır sokaklarında dolaşırken, korsan DVD satan, sinefil, gizli entelektüel (!) Ahmet'le karşılaşır. Diyarbakır, Ahmet'in dünyasıyla kültürel bir merkez, yıkık Ermeni kilisesinde bekçilik yapan Antranik Amca'yla geçmişin hüznünlü sesi, "Musa Anter Görsel ve İşitsel Merkezi"yle hafızanın mekânı, yapılan görüntü kayıtlarında yakınlarını kaybetmişlerin yüzleriyle, acının evidir. Bu bakımdan Sumru ile başlayan Diyarbakır yolculuğunda kent, geçmişin izleriyle dolu hüznünlü bir kent olduğu kadar, geçmiş olduğu için zenginlikleri barındıran, kültürel dinamizmin yaşandığı genç bir mekân olarak ifade edilir. Yine de isole bir kenttir. Sumru'nun etnomüzikoloji çalışması Ahmet'le karşılaşmasıyla evrilir ve sözlü ağıtlara uzanır. Kaybedilenlerin ardından yakılan ağıtlarla acının izlerini süren Sumru, Diyarbakır'da kaldığı üç aylık zaman diliminde ağıt derlemeleri yaparken, kendi geçmişinde iz bırakan acıyla da yüzleşmeye hazır hale gelir. Ahmet'i de ikna ederek Hakkâri'de boşaltılmış bir dağ köyünün yolunu tutar. Ahmet neden gittiklerini bilmediği bu köye Sumru'nun peşinden sürüklenirken Sumru'nun aradığı, karlar altında, bir tepenin yamacında tek başına duran bir mezardır. Bu mezar, bir zamanlar âşık olduğu Harun'un fotoğrafının olduğu boş mezardır. *Gelecek Uzun Sürer* sonsuzluk duygusu oluşturan bir nehir kıyısında, Sumru'nun uzun ve düşünceli yürüyüş planıyla sona erer.

Filmde Sumru Hemşinli'dir, sol görüşe sahiptir; ama Kürt meselesine de Türkiye'nin doğusuna da yabancı olduğu izlenimi vermektedir. Sumru'nun üniversitede okurken erkek arkadaşı olan Harun, bir süre sonra okulu bırakarak dağa çıkmıştır. Sumru'yu Harun'la herhangi bir örgüt bağlantısı içinde görmeyiz. Bu açıdan Sumru gerek etnik kimliği ile gerekse politik angajmanlara girmemiş bir karakter olarak "düşük yoğunluklu savaş" sonucunda yaşanan acılara, insani boyutta bakılmasını sağlar.

¹⁵ Özcan Alper Althusser'in *Gelecek Uzun Sürer* kitabından doğrudan bir etkilenmeyle filme bu adı koymadığını ancak filmin kitabın ideolojik yaklaşımından uzak da olmadığı belirtir (Köstepen ve Göl, 2011).

Gelecek Uzun Sürer'de Sumru'nun yaptığı araştırma ekseninde, kurmaca ve gerçek görüntü kayıtları iç içe geçer. Faili meçhullerin aileleriyle yapılan görüşmelerdeki kişiler gerçektir ve birer belge niteliğinde filmin içine girerler.¹⁶ Bu insan portrelerinde yaşamın yükü, o kişilerin anlattıklarından öte, yüzlerindeki anlamda görünürlük kazanır. Özcan Alper filmdeki bu insan portrelerine yaklaşımını şöyle açıklar:

Şiddetin kendisini çıplak olarak göstermek yerine, bu şiddetin insanlar üzerindeki etkilerini göstermek, hatta bunu yüzlerde görmek daha anlamlı geliyor bana. Yaşar Kemal sağolsun, onun bu gerçeklik meselesi üzerine Abidin Dino'yla olan güzel bir sohbeti var. Sanatta ve romanda, özellikle Türk-İslam geleneğinde yüzlere nasıl bakıldığı üzerine tartışılır. Bu filmi yaparken o tartışma bir şekilde geldi ve beni buldu mesela (Köstepen ve Göl, 2011, s. 36).

Sumru bu gerçek öyküleri dinlerken büyük ölçüde yabancısıdır, anlama çabasıdır. Öncelikle konuşulan dile yabancısıdır Sumru, ikinci olaraksa yaşanan acılara. Filmde belge görüntülerin araya girmesi, hikâyeyi sadece bir gerçeklik zeminine çekmekle ve seyirciyi doğrudan çıplak gerçeklerle yüz yüze bırakmakla kalmaz. Aynı zamanda yapılan bu kayıtlarla bir bellek oluşturma çabası ortaya konur. Dünyanın dört bir yanında yaşanan acılar gibi bu coğrafyada yaşanan acıların da görmezden gelinmemesini, insana bakılması gerektiğini hatırlatan bir bellek oluşturma çabasıdır söz konusu olan. Bu bağlamda insanı ve insan hayatını politikanın, dillerin, sınırların üzerine koyan bir hafıza oluşmaya başlar. Bu kayıtlar aynı zamanda dile getirilmemiş olan acıların ifade edildiği bir terapi gibidir. Söze dökülemeyen acı büyüterek insanı yutar. Dile getirilen ise travmanın tedavisinde önem taşır, toplumsal barışa bir adım daha yaklaştırır. Sumru'nun, Ahmet'in yardımıyla yaptığı görüntü kayıtlarının fonunda yer alan kayıpların fotoğrafları, travmanın boyutlarını gözler önüne sermek dışında, kayıt altına alınmış çok sayıda birbirinden farklı

¹⁶ Avrupa ve Amerikan sineması başta olmak üzere Güney Afrika sinemasına kadar çeşitli filmlerde, arşiv malzemesinin filmin içine yerleştirildiği örneklere rastlamak mümkündür.

yüzün ağırlığı altında bırakır seyirciyi. Film kaydetmenin basit bir faaliyet olmadığını, geçmişti bugünden bakarak yazmak olduğunu da sürekli hatırlatmaktadır. Sözlü tarihin, geçmişin yeniden ele alınması için yazılı olanın dışında veriler sağladığı kesindir. Ancak bu *Gelecek Uzun Sürer*’de görüldüğü gibi aynı zamanda zor, sancılı bir belgeleme yöntemine de dönüşebilmektedir. Özcan Alper, *Gelecek Uzun Sürer*’de kurmacayla belgeseli, geçmişe tanıklık ve gelecek için bugünün kaydı bağlamında iç içe geçirerek kendinden önce çekilen bu yapıdaki filmlerden bir adım daha ileri gider; filmdeki yapıyı net bir biçimde ortaya koymasıyla ayırır. Alper, belgelemeye dayalı bakışla, öykülediği kahramanlarının gerçekliği üzerinden, belgesel ve kurmaca arasında çoğu zaman aşılmaz görünen sınırı kaldırır.

Filmde Antranik Amca’nın beklediği Ermeni kilisesi ise güçlü bellek mekânı temsillerinden biridir. Bu coğrafyanın taşıdığı geçmişin tüm anlam ve yükünü barındıran mekân, adeta onunla özdeşleşmiş Antranik Amca’da vücut ve ses bulmaktadır. Geçmişe ilişkin sorgulamayı bugünle ilişkilendirerek yeni bir platforma taşımaktadır. Son kerte de film, Hemşinli Sumru, Kürt Ahmet ve Ermeni Antranik’in buluştuğu coğrafyanın geçmişine yaptığı göndermelerle her şeyin ardındaki insan dramını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda film, Güneydoğu coğrafyasında yaşananlardan yola çıkarak alanını genişletir, kısmen umut vaad eden bakışını dünyanın her yerinde yaşanan çatışma ve acılara çevirir.

Babamın Sesi’nde geçmişle kurulan bağ, bu kez ses kasetleri üzerindendir. Filmin tamamına yayılan bir bellek aracı olarak kasetlerdeki babasının sesi, geçmişteki yaşamı açıklamakta, anne Basê için bugünle geçmiş arasında adeta donmuş olan zamanı temsil etmektedir. Diyarbakır’da hamile eşiyle birlikte yaşayan Mehmet, yaşlı annesi Basê için endişe duymaktadır. Basê Elbistan’da tek başına, geçmişe dair anılarıyla adeta zamanın donduğu bir hayat yaşamaktadır. Mehmet Diyarbakır’da onlarla birlikte yaşamak istemeyen annesi Basê’nin evine gittiğinde onu yine ağabeyi Hasan’a dair düşünceler içinde bulur. Çalan telefonların oğlu Hasan’dan geldiğini düşünen annenin telefon görüşmeleri sadece bir monologtur. Karşıdan gelen ses yoktur. (Mehmet’le annesi arasındaki kesik ko-

nuşmalardan Hasan'ın dağa çıkmış olduğunu anlarız). Buna karşın Basê'nin aklından çıkmayan ve film boyunca sürekli duyulan ses babanındır. İnşaat işçisi olarak yurtdışına çalışmaya gitmiş ve bir iş kazasında ölmüş olan baba, eşi Basê okuma yazma bilmediği için onunla mektuplaşmak yerine, ses kasetleri aracılığıyla haberleşmiştir. Babanın sesi Türkçe'dir. Oğullarını yalnız büyütme zorunda kalan Basê'ye sürekli onlara Türkçe öğretmesi konusunda telkinlerde bulunmaktadır. Diğer türlü çocukları da onun gibi okuyamayacaklardır. Filmde Mehmet'in Kürtçe okumayı bilmediği, annesinin ise babanın telkinlerine uyarak Türkçe öğrendiği anlaşılır. Ama yine de Mehmet'in annesiyle olan diyalogları Kürtçedir. Mehmet'in karısıyla konuşmalarında ise yeni kuşağın Türkçe'yle Kürtçe arasında gidip gelen çift dilliliği ve her iki dili doğallıkla birarada kullanımı dikkat çeker. Kendisi de yakında baba olacak Mehmet, babasının ses kaydının, yani annesinin kendinden sakladığı kasetlerin peşindedir. Filmde geçmiş sadece sesle değil, eski bir valizden çıkan gazetelerle, fotoğraflarla da hatırlanır, hatırlatılır. Mehmet'in kasetleri ararken bulduğu gazeteler Maraş katliamına dairdir. Annesine neden bu gazeteleri sakladığını sorduğunda Maraş Katliamının ailede yaşanan acı verici anısıyla yüzleşir Mehmet. Dil konusu, Kürt/Alevi meselesi, sessizliğin hâkim olduğu anne-oğulun ilişkilerinde ve babanın onları hiç bırakmayan sesinde ortaya çıkar.

Filmin yapımcısı ve oyuncusu Zeynel Doğan son yıllarda Kürt sinemacıların hem belgesel hem kurmaca filmlerle kendi acılarına, kendi tanıklıklarına, deneyimlerine odaklanarak bir bellek oluşturma çabalarına şöyle yaklaşır:

Aslında bizim çıkış noktamız belgelemek. Kaybolan, kaybettiğimiz çok şey var. [...] Bu kaybolan şeylerle ilgili sıkı belge çalışması yapmak gerekiyor. Bırakalım filmi, bırakalım yaratıcılığı, olanı olduğu gibi kaydetmemiz gerekiyor. [...] Kayda geçmiyoruz yani birçok şeyimiz kayıt dışı yaşıyor. Ölümler, travmalar kayıt dışı yaşıyor. Bu yüzden bu işle uğraşırken bu işle ilgilenirken kaydetmeyi de esas aldım. Bir bellek oluşturmaya da tabii denk gelen bir şey. Yani sonuçta biz unutmamalıyız'a dair, ya da bu kadar hızlı değişmemeliyiz'e dair bir şey" (Yamanyılmaz, 2012, s. 8).

Kurmaca yönetmenlerinin açık bir biçimde ifade ettiği belgелеme, kayda geçme çabası, melez yapıda ve yeni bir anlatı diliyle filmler çekilmesine yol açtığı gibi, geçmişle hesaplaşmada da daha dolaysız bir anlatının olduğu yeni bir sürecin işareti olarak görülebilir.

Belgeselin Geçmişle Hesaplaşmadaki Rolü

2000 sonrası Türk sinemasında, yakın tarihle, geçmişle hesaplaşmada belgesel sinemanın başat bir rol üstlendiğini söylemek mümkündür. Toplumsal travmanın izlerinin ele alındığı belgesel yapım sayısında önemli bir yükseliş olduğu dikkat çekmektedir. Bir açıdan belgesel sinemanın kişisel olandan yola çıkarak, toplumsal konulara daha fazla odaklandığı söylenebilir. Bu filmlerdeki temel yönelim ağırlıklı olarak yakın geçmişte yaşanan toplumsal travmaların dile getirilmesi, irdelenmesi ve sözlü tarih¹⁷ yöntemini kullanarak tanıklıklar üzerinden bir geçmiş anlatısı oluşturulmasıdır. Bu yönelimde Türkiye’de sözlü tarih çalışmalarının artmasının da etkili olduğu açıktır. *Ayrılığın Yurdu Hüzün* (Enis Rıza, 2001), *Yeni Bir Yurt Edinmek* (Enis Rıza, 2006)¹⁸, *Nahide’nin Türküsü* (Berke Baş, 2008), *Devrimci Gençlik Köprüsü* (Bahriye Kabadayı, 2007), *Di-yarbakır: 5’nolu Cezaevi* (Çayan Demirel, 2009), *İki Tutam Saç: Dersim’in Kayıp Kızları* (Nezahat Gündoğan & Kazım Gündoğan, 2010), *Oğlunuz Erdal* (Tunç Erenkuş, 2010) *Geçmiş Mazi Olmadı* (Mehmet Özgür Candan, 2011), *Annem Barış İstiyor* (Aziz Çapkurt, 2011) gibi belgesel yapımlar bu bağlamda göze çarpan örneklerdir.

2000’li yıllar, sadece yakın geçmişe dair yapımlar bağlamında değil, genel olarak belgeselin tekrar sinemasal anlatı olarak değer kazandığı yıllar olmuştur. Belgeseller video aktivizminin bir parçası olarak da gelişimini sürdürmüştür. Dijital teknolojinin sunduğu ekonomik, ulaşılabilir ve daha hızlı üretim süreçleri ile belgesel film

¹⁷ “Demirkırat’ın bizim Türkiye’deki sözlü tarih çalışmalarının öncülü olduğu rahatlıkla söylenebilir. Yarattığı etki bakımından ben gerçekten böyle olduğunu düşünüyorum” (Öztürkmen, 2010, s. 462).

¹⁸ Enis Rıza’nın *Ayrılığın Yurdu Hüzün* ve *Yeni Bir Yurt Edinmek* filmlerinin analizi için Bkz. (Duruel Erkılıç ve Erkılıç, 2012).

yapımında bir artış olduğu gibi, daha fazla yeni sinemacı kendini ifade etme olanağına kavuşmuştur. Bireysel geçmiş veya bu geçmişe duyulan meraktan yola çıkarak toplumsal olanın sinema yoluyla ifade edilebilmesi, travma ve bellek üzerine inşa edilen bir çok yapının ortaya çıkış sürecini hızlandırmıştır. “İnsanın merkezde olduğu yeni belgeseller”le (Akbulut, 2010, s. 121) tarih, sinema salonlarına taşınmıştır. Bir yandan kurmaca ve belgeselin iç içe geçtiği *İki Dil Bir Bavul* (Orhan Eskiköy, Özgür Doğan, 2009) örneğinde olduğu gibi melez anlatılar dikkat çekmiştir. Diğer taraftan canlandırmalara dayanan, sözlü tarihi bir yöntem olarak kullanan, kişisel arşivlerden uluslararası düzeydeki film arşivlerine ve müzelere ait görüntü arşivlerine kadar genişleyen görsel bellekten yararlanan¹⁹ *Hititler* (Tolga Örnek, 2003), *Gelibolu* (Tolga Örnek 2005), *Türk Pasaportu* (Burak Cem Arlıel, 2011) gibi yapımlar gerçekleştirilmiştir.

Bireysel tanıklıklardan hareket ederek çekilmiş bir diğer dikkat çekici belgesel *Paralel Yolculuklar*’dır. *Paralel Yolculuklar* (Derviş Zaim ve Panicos Chrysanthou, 2004) 1974 yılındaki sıcak savaş sırasında önce Rumların, sonra da Türklerin yaşadıklarına sözlü tarihin olanaklarıyla tanıklık eder. Belgeselin dikkat çeken yönü, adından da anlaşılacağı gibi Kıbrıs Rum kesimi ile Türk kesiminin bakışlarının, paralel olarak aynı belgeselde iki yönetmen tarafından ele alınmasıdır. “İki ayrı disiplin olan sözlü tarih ve belgesel sinemanın buluştuğu alan, toplumsal - kolektif bilinç/bellek”tir (Rıza, 2007, s. 72). Sözlü tarih üzerinden kolektif bilince seslenmesi açısından belgesel, resmi tarihin dışında bir bakış için kapı açar. Sözlü tarih yöntemi ile resmi tarihin sorgulanmasını sağlar. Diplomasiden, siyasetten, sınırlardan, istatistikten öte tarihi yaşayan, geçmişi oluşturan insanı duygu ve düşünceleriyle perdeye taşır. İnsanların ve toplumların üzerinden her türlü iktidarın gölgesini kaldırır. *Paralel*

¹⁹ Tolga Örnek’in yönettiği *Gelibolu* ve Burak Cem Arlıel’in yönettiği *Türk Pasaportu* örneğinde somutlanan, son dönem belgesel yapımına dair dikkat çeken bir diğer olgu, kişisel arşivlerden, uluslararası düzeyde film arşivlerinden ve müzelere ait görüntü arşivlerinden 1990 öncesi belgesellerde görmediğimiz oranda yararlanılması/yararlanılabilmesidir. Örneğin *Gelibolu* belgeseli *Imperial War Museum, Australian War Memorial* gibi kurumların görüntü arşivlerinden yararlanmıştır.

Yolculuklar, her iki taraftaki gölgeleri kaldırarak yüzleşmek için olanak yaratır. (Erkiliç, Duruel Erkiliç, 2013).

Assman'ın çağımızın tanıkları ile bellek arasında kurduğu ilişkiden hareket edersek, Birinci Dünya Savaşı'nı yaşamış kuşakları son tanıyanların ve İkinci Dünya Savaşı tanıklarının aramızdan birer birer ayrıldığı bir dönemde, tanıklıklar üzerine anlatısını kuran filmlerin artmasının olağan olduğu söylenebilir. Bütün bu filmlerde büyük tarihsel anlatılardan öte, daha kişisel bir bakış yer almaktadır. Berke Baş, evlerinde yaşayarak kendisini büyüten ve "büyükannen" olarak duyduğu yakınlığı ifade ettiği bir Ermeni kadından yola çıkarak *Nahide'nin Türküsü*'nü çeker. Baş bu filmde tarihe yaklaşımını şöyle açıklar:

Ben mesela *Nahide'nin Türküsü*'nde bir büyük tarih arayışına girmedim. Bana herkes diyordu ki: "Büyük bir tarih anlatmadan, 1915'i anlatmadan ne cesaretle böyle bir film yaparsın?" Benim filmimde hiç büyük tarih yok; hiç kimse parmakla gösterilmiyor, kimseye işaret yok. Bu film ne Ermenilerin, ne Türklerin; benim kendi filmim. Bu filmin, bu aileden çıkan bir hikâye ve komşular, tanıdıklarla parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş küçük bir kapı aralama olması konusunda başından beri çok nettim (Baş, 2010).

Bu noktada bir parantez açarak tanıklıklardan çıkışını alan filmlerin belgeselle sınırlı kalmadığını, kurmaca film yönetmenlerinin de kendi çevrelerindeki kişilerin-çoğunlukla baba ve dedelerinin- tanıklıklarının tarihsel film yapımlarında temel bir motivasyon olduğunu hatırlatmak gerekir. Tanıklıklardan yola çıkarak kurmaca film yapımına yöneldiğini belirten yönetmenlerden biri Alphan Eşeli'dir. Yönetmen, *Eve Dönüş-Sarıkamış 1915*'i çekme nedenini kişisel tarihiyle açıklar:

1915 yılında 90.000 Türk askerinin donarak öldüğü 1. Dünya Savaşı'nın Doğu cephesinde yaşanan olaylara dair büyükbabamın hikâyelerini, babamdan dinleyerek büyüdüm. Bu büyük dramı sadece yedi kişi aracılığıyla anlatmak fikri, bir yönetmen olarak bana cazip geldi (Eşeli, 2013).

Semir Arslanyürek de *Eve Giden Yol*'u dinlediği hikâyelerden çıkışını çerçevesini genişleterek şöyle ifade eder:

Çocukluk yıllarım her akşam Binbir Gece Masalları, efsaneler, vecizeler, muammalar ve darbı meseller dinlemekle geçti. Tabii ufak çapta bir şeyler okumakla da... Bu dönemde, seferberlik yıllarını birebir yaşayanlar henüz hayattaydı ve 'Eve Giden Yol'un olaylarını defalarca birinci ağızdan, yani Mahmut'un kendisinden [Arslanyürek'in babası] dinledim. Bundan dolayı 'Eve Giden Yol'un olayları, kurgu biraz farklı olsa da tarihi gerçeklere dayanır (Özbek ve Çulha, 2006).

Geçmişî tanıklıklar üzerinden anlatan bir diğer uzun metraj belgesel, *Türk Pasaportu* (Burak Cem Ariel, 2011), İkinci Dünya Savaşı'nda, Fransa Alman işgali altındayken bir grup Türk diplomatın, Türk pasaportuna sahip Yahudileri diplomasi yoluyla toplama kamplarına gönderilmekten kurtarmalarını anlatır. Türk diplomatlarının, Yahudi vatandaşlarının hayatlarını kurtarabilmek için insiyatif kullanmaları ve işlenen insanlık suçuna insani bir dürtüyle karşı çıkmaları filmin temel meselesidir. Daha önce hiç ele alınmamış bu konu, Almanlar ile birlikte aynı trende, ancak ay yıldızlı bir vagon-da seyahat ederek 10 günlük yolculuk sonunda İstanbul'a gelen ve hayatları kurtulan Fransız-Türk Yahudileri tarafından aktarılır. Türk konsoloslarının çocuklarıyla görüşmeler yapılır. Sözlü tarih yöntemiyle yapılmış görüşmelerin kayıtları, olaylara ilişkin canlandırmalarla desteklenir. Ayrıca *Türk Pasaportu*'nda konusunda uzman tarih danışmanlarıyla birlikte çalışılmıştır.²⁰ Ancak filmin temel argümanı Türkiye-İsrail ilişkilerinin bugünkü konjonktürel bağlamı çerçevesinde tartışmalı bir zemine oturmuştur. Yahudi Cemaati, Tekfen Vakfı tarafından desteklenen, İkinci Dünya Savaşı ve soykırım konusunda en önemli kurumlardan biri olan Yad Vashem tarafından Cannes Film Festivali'nde plaket verilen *Türk Pasaportu* övgüyle karşılandığı kadar sert eleştiriler de almıştır. Örneğin "Turkey, the Jews, and the

²⁰ Filmin tarih danışmanları Naim Güleriyüz ve Heath Lowry'dir. Güleriyüz, *Türk Yahudileri Tarihi*, İstanbul Sinagogları, *The History of the Turkish Jews, 500. Yıl Vakfı Türk Musevileri Müzesi Albümü, 700 Years of Togetherness* gibi kitapların yazarıdır. Lowry, modern Türkiye ve Osmanlı İmparatorluğu üzerine çok sayıda çalışması ve kitabı bulunan akademisyen tarihçidir.

Holocaust” adlı kitabın yazarı Türkolog Corry Guttsrand, filmin Mart 1943’te, 114 Türk Yahudisinin, ve sonradan 1944 baharında, aynı kökenden 414 kişinin (dolayısıyla toplamda 528 kişi) Türkiye’ye getirilerek, Fransa’daki Nazi zulmünden kaçmalarının sağlandığının tespit edildiğini, ancak bunu bir “Türk kurtarma girişimi” olarak sunmanın tarihsel gerçeklere ters düştüğünü belirtir. Filmin sadece, Türkiye’nin resmi söylemini, yani binlerce Yahudiyi “cömertçe” kurtardığı tezini güçlendirmeye yaramadığını, aynı zamanda Türkiye’nin hem kendi topraklarında yaşayan Yahudilere karşı kısıtlayıcı politikasının (“varlık vergisi”, çalışma kamplarına gönderilmeleri), hem de Yahudi mültecilere ve yurtdışında yaşayan Yahudi vatandaşlarına karşı izlediği politikanın eleştirilmesini önleme maksatlı olduğunu ifade eder (<http://sephardichorizons.org/Volume3/Issue1/guttstadt.html>). Tanıklıklar ve yaşanan deneyimin birinci elden aktarımı ne kadar etkili ve ikna edici olsa da, yapılan seçimlerle tarih yorumlanmaktadır. Filmde Türk konsolosların Yahudileri kurtamaları konusuna getirilen yorum ise son kertede, “öteki” olarak nitelenene karşı, tarihsel olarak “hoşgörülü olma” ve “himaye altına alma” üzerinden, yücelik/büyüklik söylemini kurduğu düşüncesiyle tepki almıştır.

2000’lerde artan belgesel yapımlar, geçmiş anlatılarında klasik belgeselin dışında farklı melez yapıların denendiğini gösterdiği gibi, bellek üzerine kurulan bir geçmiş bilgisinin daha değerli olabileceğini sürekli hatırlatmaktadır.

Popüler Sinemada Geçmiş

Suner, 2000’li yıllar Türk sinemasında popüler sinema örneklerinden pek çoğunu Frederic Jameson’dan hareketle “nostalji sineması”²¹ örnekleri olarak tanımlamaktadır. Suner, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar, 2000), *Şellale* (Semir Arslanyürek, 2001), *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, 2001), *Vizontele Tuuba* filmlerini örnek vererek, bu filmlerin siyasal olayları konu edinmelerine karşın “tarihsel film” olarak adlandırılmayacaklarını belirtir. Çünkü yazara göre

²¹ Suner, Natalia Chan Sui Hung’un “Rewriting History: Hong Kong Nostalgia Cinema and Its Social Practice” adlı makalesinden yola çıkarak, bu kavramsallaştırmayı Türk sinemasına uygular.

bu filmlerin hiçbiri, tarihsel olarak öne çıkan olayların dışardan bir bakışla nesnel bir temsilini üretme iddiası taşımazlar (Suner, 2005, s. 49). Suner, nostalji filmlerinin ortaya çıkışını 1990'larda Türkiye'de yükselen ve popüler müzikten mimarlığa edebiyattan kent tasarımı-na kadar genişleyen bir çerçevede belirginleşen "nostalji kültürü" ile bağdaştırır. Bu filmlerdeki ortak öge, ev etrafında dönemleri, kişisel hatırlama üzerine kurulmuş olmaları, evi (ve geçmişi) bir çocukluk ve dolayısıyla mutluluk mekânı olarak tanımlamalarıdır. Ayrıca "*nostalji filmleri, resmi tarih söyleminin bütüncül, militer, asık suratlı anlayışının karşısında, sivil ve öznel bir bellek kültürünü harekete geçirirler; göz ardı edilen gündelik hayat pratiklerini öne çıkaran geçmiş anlatıları ortaya koyarlar*" (Suner, 2005, s. 97).

Diğer taraftan Suner nostalji filmlerini, kötülükleri dışardan gelen müdahaleler olarak görerek ve (tabii ki göstererek) toplumu tarihin yükünden kurtaran, geçmiş özelemlerle ansa da ortaya koyduklarıyla hatırlama değil, unutma eğilimini yansıtan yapımlar olarak da değerlendirir ve eleştirir.

Bu noktada Suner'in tespitlerinin geçmişe odaklanan son dönem Türk filmlerine bakışta önemli bir perspektif açtığını düşünmekle birlikte, Pam Cook'un (2005) tarih, bellek ve nostalji filmleri arasında herhangi bir hiyerarşi kurulmaması gerektiği görüşünü tekrarlamak ihtiyacı da duyuyorum. Cook'a göre nostalji filmlerinin (Cook'un ifadesiyle self-reflexive -öz dönüşümsel- nostalgik filmlerin) sinemasal stratejiler kullanarak bellek, tarih ve kimlik konularında aktif olarak değerlendirmeler yapma potansiyelleri vardır. Cook bu bağlamda *Aşk Zamanı'nın* (In The Mood for Love, Kar Wai Wong, 2000) analizini yapar. Kaldı ki Suner de 1980 sonrası yeni Dalga Hong Kong sinemasında nostalji türünün resmi tarihin karşı belleği olarak tarihselliği silmediğini belirtir (2006, s. 51). Cook tarih ve nostaljinin iki ucu temsil ettiği varsayımıyla belleğin bu ikisi arasında bir köprü oluşturduğunu belirtir (2005, s. 3). Tarihin objektifliği ve doğruluğu, nostaljinin ise fantaziyi ve subjektifliği içerdiği ön varsayımıyla hareket edildiğinde, bellek bu iki uç arasındaki müzakerenin de alanı olmaktadır. Kaldı ki Cook'a göre tarih, bellek ve nostalji arasında gerçekten kurulmuş sınırlar olduğu da tartışmalıdır

(s. 3). Bunlar birbirinin devamı niteliğinde değerlendirilebilir. Her koşulda bellek sineması, aşılması pek de kolay görünmeyen bu alanları birleştirebilmekte, birbirinin içinde var edebilmektedir. Bu bağlamda popüler bir nostalji filminin de bellek üzerinden bir geçmiş idealizasyonu yapmanın ötesine geçebileceği, yüzleşme, hesaplaşma için zemin hazırlayarak hatırlamayı öne çıkartabileceği söylenebilir.

Tıpkı *Şellale* ve *Vizontele Tuuba* gibi *Babam ve Oğlum* ile *Dedemin İnsanları* da anlatı yapısını hatırlama eyleme çerçevesinde kurar. Her iki film de öznel bir hatırlama çerçevesinde 12 Eylül'ün travmalarını ve mübadelenin etkilerini anlatırlar. *Babam ve Oğlum* bir çocuğun, *Dedemin İnsanları* ise bir delikanlının perspektifinden anlatılan geçmiştir. Her ikisinde de ev mutluluk mekânıdır. Ama aynı zamanda travmaların ve kimlik problemlerinin kaynağıdır. Bu bağlamda ev kendini bulma çabasının ve sorgulamanın ilk başladığı yerdir de. Bu durum, örneğin *Dedemin İnsanları*'nda, çocuğun kendi çevresiyle evi arasında yaşadığı ikilemlerle ve kendi küçük dünyasında yaptığı "kötülükler"le görünür kılınır. Belki nostalji filmleri olarak kategorileştirilen filmlerin tümünün bir karşı bellek oluşturması, bir "karşı-tarih" yaratması mümkün değildir. Ancak popüler sinema örneği olan *Dedemin İnsanları*, "gidenler" değil, "gelenler" üzerinden anlatısını kurarak resmi tarihinin yüzleşmediği veya kaçındığı, muhalif bir tarih okuması yapmaktadır. Türk-müslüman oldukları için evlerinden ayrılmak zorunda kalanların öyküsünü anlatan film, tam da bu nedenle tersten bir resmi tarih okuması yapmaktadır. Filmin söylemi, karşı bir bellek yaratma konusunda önemli bir kapı aralamaktadır. Resmi tarihi, resmi söylemi azınlıklar, gidenler üzerinden eleştirmek, sorgulamak, belki hatırlama konjontürüne daha uygundur ya da sinemada bunun karşılıklarına daha sık rastlanabilir. Ancak mübadele ile yerlerinden, yaşadıkları ve ev olarak benimsedikleri topraklardan Müslüman ya da Türk oldukları için gönderilen insanların, daha sonra ev, yurt olarak belledikleri coğrafyada yaşadıkları sorunları anlatmak, bu çerçevede resmi tarihi eleştirmek daha zor görünmektedir veya daha enderdir. Oysa resmi tarihin "tek tip yurttaş" yaratmak amacı karşısında mübadillerin yaşadıkları bir travma söz konusudur. Bu açıdan "hatırlama" ve "bel-

lek oluşturma” girişimi olan bu film, aynı zamanda travmanın yıkıcı etkisini kuşaklar sonra dönüştürme çabası olarak da nitelenebilir.

Babam ve Oğlum’da dedenin evinin avlusu bir hatırlama mekânıdır. Filmde baba oğul arasında yaşanan geçmişe ilişkin hesaplaşma da avluda geçer, babasını kaybettikten sonra çocuğun belleginde kalan babasını (ya da hayalini) filme çektiği mekân da avludur. Bu bağlamda belleğin filmsel mekânla da olan ilişkisi önem taşımaktadır. Dedesinin gizli projeksiyon odasında babasının (Sadık) çocukluğunu bulan Deniz için babasını kaydetmek önem taşımaktadır. Çünkü ancak kaydedilen yitirilmez. Deniz için Sadık, eline kamera alarak avluda yaptığı çekimle seyrettiğimiz filme bağlanır. İzlediğimiz filmin Deniz’in çektiği film olduğuna yapılan gönderme ile artık Sadık’ın yaşadığı ve bizim filmde görmediğimiz 70’lerde evden çıkışı ve siyasi olaylara karışması, 80’de Deniz’in annesini 12 Eylül günü doğarken kaybetmesi vb. pek çok anı belleğine kaydedilmiştir. Filmde Sadık ve babası arasındaki hesaplaşma, arka fonda toplumsal belleğin 12 Eylül’le hesaplaşmasıyla koşutluk gösterir.

Çağan Irmak’ın belleği merkez alarak tarihe bakan bir diğer filmi *Dedemin İnsanları*’dır. *Dedemin İnsanları*, azınlık olmak veya kalmak ile aslında hiçbir yere ait olamamak üzerinedir. 1923 nüfus mübadelesi sonucunda Girit’ten evlerinden ayrılmak ve Türkiye’ye yerleştirilmek zorunda kalan mübadillerden (muhacir) Mehmet Yavaş’ın (Çağan Irmak’ın dedesinin gerçek ismi ve onun gerçek hikâyesi) yaşadığı aidiyet sorunu, torununun gözünden anlatılmaktadır.

Filmin daha ilk sahnesinde 10 yaşlarındaki Ozan’ı görürüz. Şaşkınlık içinde annesini izlemektedir. Annesi ise hummalı bir biçimde evi aramaktadır. Anne bir an durur ve Ozan’a sorar: “*Sana bir şey dedi mi? Sana hiç bir şey söylemedi mi? Neden?*” Filmin sonunda dedenin bir çeşit intiharına tanık oluruz. Çağan Irmak’ın bu filmi yapmasının da nedeni aslında, bu intiharın nedeni üzerine de düşündürmektir. Üst anlatıcı olan Ozan’ın dediği gibi, “*neden sorusunun cevabı insanın içinde gizlidir*”. Dış ses Girit’te sahil kenarına gelen 20’li yaşlardaki Ozan’ın görüntüsü üzerine düşer: “*Burada-yım, bak geldim işte. Elimle dokunabilmek için, kalanların en büyük*

sorusuna, gidenlerin cevabını bulabilmek için. Ya da boş ver bu çok-bilmiş hallerimi. Sana geldim. Seni çok özlediğim için”. Kavuşma ve hasret giderme adeta film aracılığıyla olmakta, Ozan’ın dedesine duyduğu özlem ile Çağan Irmak’ın dedesine özlemi eşleşmektedir. Bir bakıma bu film buluşmanın, dedeyi bulmanın ve onu anlamının yöntemidir. Irmak’ın ifadesiyle “*geçip gitmiş bazı insanlardan özür dileyemeyeceği için*” bu “*bir tür özür*” filmidir (Maro, 2011, s. 6).

Türkler ve Rumlar, 1923’teki zorunlu mübadele ile birbirlerinden ve evlerinden ayrılmak zorunda kalmışlardır. Türkiye’den 1.200.000 Ortodoks Yunanistan’a, 450-500.000 Müslüman da Yunanistan’dan Türkiye’ye zorunlu olarak göç etmiştir. Bu aynı zamanda zorunlu bir kimlik değişimidir. Arı, mübadelenin sadece rakamsal boyutuyla bile dünya tarihinde bir örneği daha görülmeyen ciddi bir olgu olduğunun altını çizer ve bunun toplumsal bir travma olarak da nitelenebileceğini belirtir (Arı, 2005, s. 388).

Herkül Millas (2007: 334), 1980 sonrasında Türkiye’de “mübadelenin keşfedilişi”nden söz eder ve mübadeleye ilişkin yayın sayısının arttığını, sergilerin açıldığını, mübadillerin eski memleketlerindeki evlerine ziyaretlerin düzenlendiğini, konferansların yapıldığını belirtir. Doğrudan mübadeleyi konu alan romanlar yazılmaya başlanır. 2001’de Lozan Mübadilleri Vakfı kurulur. Yunanistan’da ise mübadillerin geçmişle olan ilişkileri çok daha önceleri sıkı bir biçimde kurulmuştur. Mübadil kimliğinin korunmasında 1930 yılında kurulan Küçük Asya Araştırmaları Merkezi büyük önem taşımaktadır. Merkez, sözlü tarih arşivinin oluşturulması, fotoğraf ve müzik arşivinin düzenlenmesi gibi çalışmalarla, mübadil nüfusun kolektif hafızasını, tarihini kayıt altına almış ve korumuştur. Sancar’ın belirttiği gibi tüm bunlar, mübadele sonucu yaşanan travmanın tedavisi olmasalar da, “hatırlama”yı bilinç düzeyine çıkartmakta ve belki de travmanın yıkıcı etkisini azaltmaktadırlar. (Sancar, 2007, s. 150-151).

Çağan Irmak’ın son derece bireysel bir hatırlama filmi olan *Dedemin İnsanları* katmanlı bir hatırlamayı içerir: Ozan’ın 1980’lerin başında dedesi Mehmet Yavaş’ı hatırlaması ve dedenin kendi

küçüklüğünü/mübadeleyi hatırlaması. Ozan, Girit göçmeni dedesi Mehmet Bey yüzünden arkadaşlarının onunla “gavur” diye alay etmesini gururuna yedirememekte, her fırsatta ailesine “Biz Türküz” diyerek isyan etmektedir. Ozan’ın dedesi Mehmet Bey beyaz takım giysileriyle, zaman zaman Rumca konuşmalarıyla (küfürleriyle), aksanıyla²², denize girmesiyle –ki eşrafın denizle ilişkisi azdır- farklıdır. Ama kasaba eşrafı tarafından saygı duyulan bir adamdır. Bir yere gideceği zaman manifatura dükkânını asla kapatıp kilitlemez, dükkândan ayrılacağı zaman, etrafına güvensizlik olarak algılanmasın diye kapının önüne sadece bir sandalye koyar. Kasabalılar arasında “salyangoz yediği günleri ne çabuk unuttu” diye arkasından konuşanlar olsa da, herkes ona saygı duyar. Ozan’ın “gâvur” diyerek taş attığı çocuklardan Kürt kökenli Tahsin’i çırak olarak Mehmet Bey’e teslim etmeye gelen baba da, 71 darbesinde kocası gözaltına alındığından beri insan içine pek çıkmayan Firuzat Hanım da, Firuzat’a karşılıksız aşkından delirmiş olan Bayram da, plaj işletmecisi eşcinsel Ercan Bey de, dedeye saygı duyar, severler. (Bir bakıma Mehmet Bey toplumsal olarak tüm dışlanmış/dışarda kalmışlara olanları kucaklayacak bir kahraman olarak çizilmiştir). Mehmet Bey’in karşı kıyıya belki evine ulaşır diye şişelere yazıp gönderdiği mektuplar, mübadele sırasında Gülcemal vapurunda tifodan ölen kardeşi Mustafa için kendi yaptığı boş mezarla konuşmalar, sohbetler sırasında geçen göçmenlik öyküleri Ozan’ı hırçınlaştırır. Dede, torununa kökenlerini açıklamak için bir akşam yemeğinde mübadeleye dair uzun bir flashback sahnesiyle Girit’ten nasıl göç ettiklerini anlatır. Mübadeleye dair görüntüler belleklerimizde kartpostalların bırakmış olduğu görsel izlerdir. Mehmet Bey’in en büyük arzusu ise ölmeden evvel doğduğu toprakları, Girit’teki beyaz duvarlı evini görebilmektir.

Ev

Connerton evlerin anımsatıcı olmalarını, yalnızca durağan birer temsil aracı olmalarına bağlamaz. “... *Evler, bellek mahalleridir; yalnızca şimdiki zamana ya da inşa edildiği zaman dilimine değil,*

²² Buradaki dedenin aksanı, klişeleşmiş azınlık aksanlarından farklı olarak karakterin gerçekliğini pekiştirir.

bir yandan geçmişe uzanan, bir yandan da uzandığı geçmişi şimdiye sürükleyen daha geniş bir zaman dilimine aittir” (Connerton, s.31). Filmin sonunda Ozan’la birlikte göreceğimiz bu ev, dedesinin geçmişini bugüne taşır. Evdeki nesneler de, geride kalmış iki fotoğraf da tıpkı dedesinin anlattığı gibidir.

“Evimiz, mekânsal, varoluşsal ve kültürel olarak ait olduğumuz, parçası olduğumuz topluluğun, ailemizin ve sevdiklerimizin yaşadığı, kendi kökenlerimizi bulacağımız, dünyanın başka bir yerindeyken geri dönmeyi özlediğimiz yerdir” (Hedetoft ve Hijort’tan aktaran Suner, 2005, s. 17). Bu bağlamda yurt, memleket, ülke, vatan gibi kavramalar, evin bir uzantısıdır. Mehmet Bey’in Girit’teki evi sadece geçmişin anılarının yüklü olduğu, bir ev olmanın ötesinde, onun yurdu, vatanıdır. Filmde üç farklı ev mekânı vardır: Kasabada ailenin bir arada yaşadığı ev, yazın gidilen bağ evi ve dedenin Girit’teki evi. Girit’in hatırlandığı mekân, bağ evidir. Bir bakıma kasabadaki ev “gâvur” kimliğinin ön plana çıktığı mekân iken, kimliğin daha özgürce ifade edilip yaşanabildiği yer ve Girit’e bir adım daha yaklaşılabilen yer, bağ evidir. Bağ evinin komşuları da kasabadakilerden farklıdır. Selanik göçmeni olan komşuları, 71 ihtilali sırasında kocası gözaltına alınan Firuzat ve onun yaşlı annesi, plaj işletmecisi gibi... Firuzat ve annesi kasabaya hiç inmeden burada yaşarlar. Bir açıdan bağ evlerinin olduğu mekân sığınılacak mekândır; bir diğer açıdan ise hayatın dışındadır.

Bachelard’a göre ev hem beden, hem ruhtur (1996, s. 35). Bu yüzden Ozan filmin sonunda dedesini bulmaya onun ruhunun peşinde gitmektedir Girit’e. “İnsanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük birleştirici güçlerden biri evdir” (s. 34). Ozan’la dedesini yıllar sonra buluşturan bellek mekânı, Ozan’ın hiç görmeden dedesinin düşlerini paylaştığı bu evdir.

Bachelard, “ev, insan yaşamında kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar. Ev olmasaydı, insan dağılıp giderdi” der (1996, s. 34-35). 12 Eylül’le birlikte ev ve aidiyet duygusunda yaşanan törpülenme, Mehmet Bey’in bir türlü Girit’e doğduğu topraklara ulaşamaması onu bir bakıma evsiz bırakmıştır.

Girit'teki evini bir daha asla görme umudu kalmayan Mehmet Bey dağılır. Girit'teki evinde belki ulaşır düşüyle gönderdiği şişelerin gittiği yere, denize kendini bırakır. Bu açıdan dede artık evsizdir. Ya da dedenin evi hiçbir yere ait olmayan denizdir.

Biz Türküz'den Çok Kültürlülüğe Travma

Ozan'ın dedesine bakışındaki değişimle, toplumun farklı coğrafyalardan göç etmiş veya göçe zorlanmış kişilere bakışı arasında belki de iyimser bir paralellik kurulmaktadır. Ozan'ın yaptığı türlü kötülüklerin ardından dedesinin nasihati ise kilit konumdadır: “Büyü artık”... Burada “büyümek” masumiyetin kaybı değil, çocuklara özgü ilkel dürtülerle yapılan gaddarlıkların sonuçlarıyla, gerçeklerle yüzleşmenin ifadesidir. Ozan'ın “biz Türküz” diyerek dedesine ve ailesine kızması, için için aidiyet problemleri yaşaması ile “biz Türküz” söylemiyle inşa edilen toplumun içindeki farklı kimliklerin görmezlikten gelinmesi arasında paralellik kurulmaktadır. Ozan'ın büyüme sancıları ile toplumsal büyüme sancıları eşleştirilmiştir. Ancak toplum olarak kendisiyle yüzleşme ve kimliğini/kimliklerini kabul etme meselesi Ozan'ınki kadar hızlı olabilir mi? Şüphelidir. Film okulda söylenen İstiklal marşının bitmesini sabırsızlık içinde bekleyen çocukların öğretmenlerini dinlemeden dağılmalarında, sokak kavgalarında çocukların birbirlerini taşlamasının altında azınlık-çoğunluk, Türklük-gâvurluk ikiliğinin yatmasında, çocukların Kürtlerin evlerini ve birbirlerini taşlamasına mahallelinin ses çıkartmamasında, “çocuktur” diyerek geçiştirilmeye çalışılmasında hep büyüme/büyüyememe sancıları vardır.

Bu büyüme/büyüyememe sancılarının dildeki karşılığı “gâvur” sözcüğünün kullanımıdır. Gâvur kelimesi Müslüman olmayan, dinsiz anlamında kullanıldığı gibi, Türk olmayanları ifade eden kimi zaman aşağılayıcı, kimi zaman ise dışlayıcı bir anlama sahiptir. “Türk dölü” ve “yoğurtla vaftiz edilmiş” gibi aşağılayıcı ifadeler mübadiller için diğer kıyıda da kullanılmıştır (Mavrogordatos'tan aktaran Papailias, 2006, s. 269). Dede akşam yemeğinde biraz da iç geçirerek söyler: “*Orada Türk tohumu, burada Yunan gavuruyuz*”. Dede ne oraya ne de buraya aittir. İki kıyının ortasındadır. Arada

Rumca konuşur. Ama burada da benim insanların diye benimsediği yeni komşularını bulmuştur. Travmayı tersten anlatan bir diğer sahne, Ozan'ın bağ evinde “*hepiniz gâvursunuz*” diye ailesine isyan ettiği, İstiklal Marşı'nı söylemeye başladığı ve sonra koşarak yanlarından ayrıldığı sahnedir. Terk ettiği masada dedenin “İstiklal Marşı yarıda bırakılmaz” diye ayağa kalkıp söylemeye başlaması, ona masanın etrafındaki komşuların katılması “gavur” ifadesine karşı duruşun bir diğer uçta nasıl bir şovenist duygu yarattığını göstermesi açısından son derece acıklı ve çarpıcıdır. Aidiyet krizinin net bir biçimde gözlemlenebildiği bir sahnedir.

Ozan'ın aidiyet probleminin kaynağı ona göre dedesidir. Bir gece dedesi Ozan'ı “*neden böylesin evlat? Neden kötü kalpli bir insansın, söyle?*”, diye sıkıştırdığında Ozan çözülür. “*Sizin sevdiklerinizi benim arkadaşlarım sevmiyor. Onlar başka insanlar, siz başkasınız. Yapayalnız mı kalayım? Eskilerden konuşup duruyorsunuz. Evleriniz varmış, insanların varmış. Benim hiçbir şeyim yok. Ben ne yapayım?*” Ozan'ın bu konuşması ikinci, üçüncü kuşağın sosyal çevresiyle ilişkisinde aile köklerinin belirleyici olmasını, oysa onun aidiyet ilişkisinin aile kökleriyle değil, içinde büyüdüğü toplumla kurulmuş olduğunu anlatır. Dede Yunanistan'a seyahat planları yaparken Selanik göçmeni anneannenin “*gavurlar bizi orada kesmez değil mi?*” demesi de aidiyet ilişkisinin her seferinde yeniden kurulduğunu hatırlatır.

Suner Türkiye'de yaşanan “aidiyet krizi”ni bir evin içeri doğru patlama süreci olarak da tanımlanabileceğini söyler:

Bu süreç içinde, bir yandan yeni egemen Türk kimliği kendi egemenlik konumunu toplumsal farklılıkları dışlayarak sürekli yenden üretmeye çalışırken, bir yandan dışlanan kimliklerin kendi seslerini duyurmaya, farklılıklarını görünür kılmaya ve ayrımcılığa karşı mücadelelerine tanık oluruz (Suner, 2005, s. 27).

Film dışlanan kimlikleri bir arada düşünmeyi tercih eder. Siyasi tutuklular, kasabalı tarafından devlet yerleşmelerine göz yumulduğu için hınçla anılan ve istenmeyip dışlanan Kürtler, eşcinseller, deli diye karnı bile doyurulmayacak kadar toplum dışına

itilenler, dürüst olduğu ve politik davranmayı beceremediği için işsiz kalanlar... Dedenin Kürt çırağı Tahsin, ötekileştirilenleri temsil etmesi açısından iyi bir örnektir. Dede bir kaleidoskop yapar. Farklı çiçeklerin bir araya geldiklerinde oluşturdukları şekillerin nasıl farklılaşabileceğini onlara gösterir ve üzerine düşünmelerini ister. Ozan düşünmez. Tahsin ise kaleidoskopun içinde gördüğü şekilleri kendi memleketinin çiçeklerine benzetir. Memleketinin çiçeklerini görmemiş olan kardeşi Kiraz'a götürmek için kaleidoskopu izinsiz alır.

Tahsin'in arkadaşları tarafından dövülmesine, Firuzat'a kocasının asla gelmeyeceğini söyleyerek bayılmasına neden olan Ozan'ın içine anneannesinin deyimıyla "şeytan kaçmış"tır. Aslında Ozan giderek acımasızlaşan ötekileştirme söyleminin yansıtıcısıdır.

12 Eylül gelir. Filmde eleştirinin hedefi yerel dokuya zarar veren, kasabalının birbirini görmezden/duymazdan gelerek korudukları iç dengeyi, uyumunu bozan, dıştan gelen müdahaledir. 12 Eylül'ün arkasındaki merkezi devlet otoritesi, dedenin doğduğu topraklara gitmesini yıllarca engellemiştir. Kimliğinde doğduğu yer Girit yazdığı için Yunanistan'a bir türlü gidememiş olan dedenin karşısına bir fırsat çıktığında Kıbrıs Barış Harekâtı yapılmış, izinler kaldırılmıştır. Bu kez de 12 Eylül askeri darbesi yüzünden Girit'i, evini görmesi mümkün olamayacaktır. Bir bakıma resmi tarih, kişisel tarihin oluşumuna sürekli ket vurmaktadır.

Devlet otoritesi, yeni belediye başkanının kişiliğinde somutluk kazanır. Devletin mesafeli ve genelleyici bakışı Mehmet Bey ile belediye başkanı arasında geçen konuşmada belirginlik kazanır. Mehmet Bey, görevini kötüye kullandığı gerekçesiyle haksız yere damadına açılan davayı geri çekmesini istediğinde belediye başkanının karşılığı şu olur: *"Sıkışınca namus şeref diye acındırırsınız kendinizi, hep aynı terane"*. Mehmet Bey cevap verir: *"Terane mi? Bu kapıdan ilk defa girdim. Bu lafları ilk defa söylemek zorunda kaldım. Beni başkasına mı benzetirsiniz?"* Dinlenmeden kapı dışarı edilen dede, burada Kürt göçmeni çırağı Tahsin'den, meczup Bayram'a, damadı İbrahim'den Firuzat'a kadar tektipleştirme kalıbına giremeyen tüm dışarıda kalanları temsil etmektedir. Dede fenalık

geçirir. Belki de artık gitme vakti gelmiştir. Suya bıraktığı şişeler gibi kendini de suyun öte yanına, evine gitmek için bırakır. Stuart Hall'un ifadesiyle göç, tek yönlü bir yolculuktur. Geri dönülecek bir "yuva" yoktur. Yine de sonsuz bir maviliğin içinde takım elbisele-ri üzerinde, Rumca mırıldanarak yürüyen Mehmet Bey'in yuvasına ulaşacağına inanır, düşünürüz. Ancak yuva, artık ölümdür.

12 Eylül sonrası işsiz kalması üzerine Ozan'ın babasının Mehmet Bey'e yönelttiği "*nerede insanların?*" sorusu, dedenin cenaze töreninde karşılığını bulur. Küsüp, korkan, saklanan insanlar, dedenin cenaze töreninde bir araya gelir. Yeni belediye başkanının odasını taşlayarak tepkilerini gösterirler. Cenaze sırasında Ozan'a sahip çıkan Tahsin'inin babasıdır. Ozan'ı kendi evlerine götürerek cenazeden uzaklaşmasını sağlar. Tahsin'in kız kardeşi ise Ozan'ı da kastederek, okulda iki ağabeyi olduğunu söyler. Bir bakıma göçmenlerin, azınlıktakilerin kader birliği yapmasına, dayanışmasına tanık oluruz.

Dedemin İnsanları'nda dramatik eğrinin tamamlanması dedenin gönderdiği şişe içindeki mektupların mucizevi biçimde Girit'e vardığına dair bilgi veren mektubun ulaşmasıyla olur. Film popüler sinemanın önemli bir ögesi olan klasik dramatik yapının tamamlanmasıyla son bulur. Ancak diğer taraftan şişeler içinde gönderilen mektuplar Naficy'e göre süregiden iletişimin aksanlı filmlerdeki araçlarıdır. Anlam kurucu öğeler olarak anlatıya eklenen bu araçlar yalnızca uzaktaki insanları bir araya getirmekle kalmaz, aynı zamanda karakterlerin geçmişleriyle, geride bıraktıkları evleriyle, yurtlarıyla bağlantılarını sürdürmelerini sağlar. (aktaran Suner, 2005, s. 262). Dolayısıyla filmin klasik anlatı yapısıyla birlikte bağımsız uluslaşırı sinemanın anlatım öğelerini de içerdiği söylenebilir.

Sonuçta *Dedemin İnsanları* Connerton'un ifade ettiği gibi modernitenin unutturduğu şeyleri hatırlatmaktadır: Hayatın ölçüsünün insan olması, aşına olduğumuz toplumsal ilişkilerle örülmüş bir dünyada yaşayıp çalışma deneyimi, ortak anılara dayalı olarak hayatın anlamının kurulması gibi.

Sonuç Yerine

Sinemanın tarihle ve bellekle ilişkisi çok yönlü ve tartışmalı bir alandır. Birbirlerinden neredeyse koparılamayacak bir sarmal olan bu çok yönlü ilişki, bir taraftan sinemada düşünsel ve biçimsel olarak özgün yapımların ortaya çıkmasını sağlamış diğer taraftan ise zihnimizdeki geçmiş kurgularını güçlendirmiş ya da alt üst etmiştir. Bu yapıda geçmiş, beyazperdede bugünle ilişkilendirilerek canlanmış, geçmişe dair filmler gelecek kurgularına yön verebilecek potansiyeli içermiştir. Sinema çağının tanıklığını yaparken belgedikleriyle ve kurguladıklarıyla aslında her zaman toplumsal bir tarih yazımı da yapmıştır. İşte tam da bu nedenlerle sinemada geçmiş anlatıları, iktidarların, devlet politikalarının, günlük siyasetin odağında olmuştur. Tarihin siyasal bir savaş meydanı olması ve otoriteye başkaldırının da, bu başkaldırıyı boğmaya çalışanın da tarihin desteğini yanına almaya çalışması, tarihsel filmlerin salt birer sanat yapıtı olarak değerlendirilmesini imkânsız kılmıştır. Filmler, seyirciyi farklı zaman ve mekânlarla buluşturduğu gibi, çeşitli ideolojik kurguları da popüler mecrada seslendirmişlerdir.

Sinemanın katışıksız bir şimdilik yanılması yaratması, taşıdığı ve oluşturduğu gerçeklik duygusu/algısı, onu tartışmalı bir alana çekmektedir. Seyircide hakikat payı bulunmayan bir tarih algısı oluşturma, bunu bilinçli veya bilinçsizce yaygınlaştırma, üstelik bunu çoğunluğu etkisi altına alabilecek görüntü diliyle yapma potansiyeli, pek çok tarihçi tarafından tarihsel yapımlara temkinli yaklaşılmasına neden olmuştur. Sinemanın kitleleri yönlendirebilme gücü, toplumsal belleğin oluşumundaki önemli payı, kuşkusuz

bu temkinli yaklaşımı haklı kılmaktadır. Diğer taraftan sinemanın egemen gücün gölgesinde yazılan tarih anlatılarının dışında kalabilirdiği, alternatif tarih söylemlerini dillendirebildiği ve bu bakımdan toplumun çok yönlü geçmiş algısı oluşturabilmesi için bir alan açtığı ya da böylesine bir potansiyeli taşıdığı da yadsınamaz. En önemlisi sinemanın, tarihsel gerçekliğin yeniden kurgulanmış formu olduğunun hatırdta tutulmasıdır. Filmler geçmişin aynası değil, onun yeniden inşasıdır. Sinemada geçmişin inşası insana dairdir. Bu bağlamda sinemada tarihin insani boyutuyla ele alınabilmesi, mitlerin ve kahramanlıkların ötesinde insan dramını ortaya koyabilmesi onu özgül kılmakta, geçmiş bize daha da yaklaştırma ve tarih bilgisinin ötesinde, geçmişin çok yönlü kavranabilmesinde yeni kapılar aralamaktadır.

Türk sinemasında tarihin ele alınışı, bu çalışmasının kuramsal çerçevesinde çizilen tüm problemleri taşımıştır. Özellikle tarihi film yapımı, sektörel koşullardan bağımsız olarak güncel politikalarla şekillenmiştir. Aşk ve maceraların tarihsel fonda ele alındığı filmlerden, tarihsel bir bakışı olan, geçmişe farklı bir perspektiften bakmayı öneren tarihsel yapımlara kadar pek çok film güncel politikarlardan etkilenmiştir. Bu bakımdan tarihsel filmler ya iktidarın tarihe bakışı doğrultusunda ve onun gölgesinde şekillenmiş ya da alternatif bir tarih yazımına yönelen filmler sansüre uğramış, projelendirildiği halde çekilememiştir. Türkiye'nin darbeler tarihi tarihsel film yapım öyküsünü de doğrudan içermektedir. Türk sinemasında üretim koşulları ve ekonomik yapılanmanın da tarihsel film yapımında belirleyici bir unsur olduğu açıktır. Bu bağlamda yüksek maliyetli tarihsel film yapımının uzun yıllar ancak devlet eliyle gerçekleştirilebileceği düşüncesi, tarihsel film yapımında iktidarın doğrudan belirleyici olmasına neden olmuş, kültür politikalarının süreklilik taşınamaması tarihsel film yapımında önemli açmazlara düşülmesiyle sonuçlanmıştır. Bu bağlamda Türk sinemasında tarihsel film yapımının başarısını tartışmadan önce içinde bulunulan koşulların değerlendirilmesi büyük önem taşımaktadır. Kaldı ki, Türk sinemasında az sayıda nitelikli filmleri ortaya koyan usta yönetmenlerin tarihe duydukları entelektüel ilgi, bu alandaki tartışmaları canlı tutmuştur.

Türk sinemasında tarihsel film yapım koşulları 2000 sonrasında değişmekle birlikte, temel problemlerin pek de önemli bir değişime uğramadığı görülmektedir. Sinema sektörünün güçlenmeye başlamasıyla tarihsel film yapımının iktidardan bağımsızlaşarak nispeten özerkleşmesi, yeni bakışların da ortaya konabilmesi için ortam hazırlamış, ancak gişe başarısı kaygısı tarihsel filmlerin söyleminde belirleyici olmuştur.

2000 sonrasına dair en dikkat çekici nokta, dünya sinemasındaki eğilimlere koşut biçimde yakın geçmişe bakışta belleği merkez alan ve “bellek sineması” olarak niteleyebileceğimiz, geçmişle bugünü ilişkilendiren filmlerin varlığıdır. Toplumsal belleğin yeniden kurulması için geçmişi yeniden ele alan (yazan) bu filmler, insan odaklı anlatılarıyla, hatırlama ve hafızayı öne çıkartmakta, geçmişin yeni bir pencereden değerlendirilmesi için alan açmaya çalışmaktadırlar. İster popüler film ister sanat sineması örneği olarak nitelensin, bellek merkezli bu filmlerin ortak paydası, toplumsal tarihin kırılma noktalarına bakmaları, dile getirilmekten kaçınılan veya görmezden gelinen olgularla yüzleşilmesini sağlamalarıdır. Bu bağlamda toplumsal geçmişle yüzleşme, sadece sanat sinemasının değil, popüler sinemanın da meselelerinden biri haline gelmiştir.

Sonuç olarak Türk sinema tarihini, Osmanlı İmparatorluğu’ndan Cumhuriyet moderleşmesine, oradan yakın geçmişe kadar geniş bir zaman dilimine yayılarak farklı perspektifleri ortaya koyan, bir Türkiye Cumhuriyeti tarihi olarak yorumlamak mümkündür.

KAYNAKÇA

Adorno ve Holkheimer (2000) *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan, İstanbul: Kabalıcı.

Adorno, T. W. (2007), *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, çev. Ülner, N., Tüzel, M., Gen, E., İstanbul: İletişim.

Akbal Süalp, T. (2010). Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri. Aslıhan Doğan Topçu (Ed.), *Derviş Zaim Sineması* (s. 10-25). Ankara: De Ki.

Akbulut, H. (2010). Bellek Olarak Belgesel Sinema Son Dönem Türkiye Belgesel Sinemasına Bir Bakış. *Sine Cine*, 2010 1(2), 119-124.

Aktuğ, E. (2001, 25 Kasım). Devlet Ana'nın İflası. *Radikal Gazetesi*, s.23.

Aktürk, A. S. (2010). Çamur'da Yakın Geçmişle Yüzleşme: Uzlaşmak Mümkün (mü?).

Aldgate, A. (1979). *Cinema and History: British Newsreels and the Spanish Civil War*. London: Sclar Press.

Arı, K. (2005). Bir Tarih Araştırması Konusu Olarak Mübadele. Müfide Pekin (Ed.), *Yeniden Kurulan Yaşamlar* (s.387-400). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Arslan, M.M. (2010). *Yeşim Ustaoglu Su Ölüm ve Yolculuk*. İstanbul: Agora.

Aslıhan Doğan Topçu (Ed.). *Derviş Zaim Sineması* (s.50-55). Ankara: De Ki.

Assman, J. (2001). *Kültürel Bellek* (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Aşk-ı Memnu 100 yaşında kapak yazısı. (2000). *Gösteri Dergisi*, 2000, 223.

Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası* (A. Derman, Çev.). İstanbul: Kesit.

Baş, B. (2010). Panel: Tarih ve Belgesel. *Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yılı 2010* (s.457 - 485). İstanbul: MAFM.

Batmaz, V. (2000, 6 Şubat). Kahpe Tarih. *Radikal İKİ*, s.15.

Baxter, P. (1993). *Just Watch! Sternberg, Paramount, and America*. London: BFI.

Belge, M. (1990).12 Eylül Filmleri Henüz Yapılmadı. *Beyazperde Dosya:12 Eylül Filmleri*. 7-8.

Belge, M. (1992). *12 Eylül'den 12 Yıl Sonra*. İstanbul: Birikim Yayınları.

Belge, M. (1996). Yeni Toplum Yeni İnsan. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. c:14. İstanbul: İletişim Yayınları.

Belge, M. (2006). Hacıvat'la Karagöz.<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=180587>

Belge, M. (2011,17 Şubat). Zenofobi Üretim Tarzı. *Radikal Gazetesi*, s.9.

Benjamin, W. (2001). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: YKY.

Bilgin N. (2013). *Tarih ve Kollektif Bellek*. İstanbul: Bağlam.

Brecht, B. (2000). Okuyan Bir İşçinin Soruları (H. Kuruyazıcı, Çev.). Kyvig,D.E., Marty, M.A. *Yanıbaşımızdaki Tarih*. İstanbul: Tarih Vakfı.

Buğra, T. (1988). *Nokta*. 10 Ocak 1988.

Bulut, Y., Kireko, G. (2008, 31 Ekim). Mustafa'da Yeni Bir Şey Yok. *Yenişafak*, <http://yenisafak.com.tr/gundem-haber/mustafa-da-yeni-bir-sey-yok-02.11.2008-147515>.

Bulut, Y., Kireko, G. (2008). Mustafa'da Yeni Bir Şey Yok. *Yenişafak*, 2008 31 Ekim. <http://yenisafak.com.tr/gundem-haber/mustafa-da-yeni-bir-sey-yok-02.11.2008-147515>.

Bunuel, L. (1986). *Son Nefesi* (İ. Durak, Çev.). İstanbul: Afa.

Burgoyne, R. (1991). *Bertolucci 1900: A Narrative and Historical Analysis*. Detroit: Wayne State University Press.

Burgoyne, R.(2003).Memory, History and Digital Imagery in Contemporary Film. Paul Grainger (Ed.). *Memory and Popular Film* (s.220-236). Manchester: Manchester University Press.

Burke, P. (1994). *Tarih ve Toplumsal Kuram* (M.Tunçay, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı.

Burke, P. (2003). *Tarihin Görgü Tanıkları* (Z. Yelce, Çev.). İstanbul: Kitap.

Carr, E. (1996). *Tarih Nedir?* (M.G. Gürtürk, Çev.). İstanbul: İletişim.

Carr, E., Fontana, J. (1992). *Tarih Yazımında Nesnellik ve Yanlılık* (Ö. Özankaya, Çev.). Ankara: İmge.

Carriere, J. C. (1995). *Sinemanın Gizli Dili* (S. Gündeş, Çev.). İstanbul: Der.

Cavaliere, P. A. (2004). Contemporary Italian Cinema and Fascism: Memory, History, and Politics in the Films of Bernardo Bertolucci. *Post-Scriptum.ORG* n 4. http://www.post-scriptum.org/flash/docs2/art_2004_04_002.pdf.

Cham, M. (2002). Film and History in Africa: A Critical Survey of Current Trends and Tendencies. *Film and History, An International Conference*. July 6-8, 2002, University of Cape Town, South Africa.

Chansel, D. (2003). *Beyaz perdede Avrupa* (N. Elhüseyni, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı.

Connerton, (2011). *Modernite Nasıl Unutturur* (K. Kelebekoğlu, Çev.). İstanbul: Sel.

Connerton, P. (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar* (A.Şenel, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Cook, P. (2005). *Screening the Past: Memory and Nostalgia*. London: Routledge.

Crane, S. (1996). Writing History: Rethinking the Intersection of Personal History and Collective Memory with Han von Aufsess. *Journal of History and Memory*, 8 (1), 5-29.

Custen, G. (1992). *Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History*. NJ: Rutgers UP.

Çelikdönmez, Ö. (1993, 25 Haziran). Milli Görüş, Milli Sinema. *Milli Gazete*.

Çılgın Türk'ten NTV Tarih'e tarih dersi. <http://www.hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/14349554.asp>

Demirbilek, A. (1994). *Dünya Sinema Tarihi I*. İstanbul: Engin Baskı.

Divitçioğlu, S. (1981). *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumunu*. Kırklareli: Sermet Matbaası.

Dobrenko, E. A. (2008). *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*. Edinburg: Edinburgh University Press.

Doğan Topçu, A. (2009). Sam Amca'nın Tozları, 1960'lar ve 2000'lerde Türk Sineması'nda Marshall Planı ve Demokrat Parti'nin Sunumu. *Kebikeç*, 27, 307-329.

Dorsay, A. (1985). *Sinema ve Çağımız-2*. İstanbul: Hil.

Drake, P. (2003). Mortgaged to Music: New Retro Movies in 1990s Hollywood Cinema. Paul Grainger (Ed.), *Memory and Popular Film* (s.183-201). Manchester: Manchester University Press.

Duruel Erkilic, S. (2005). Kurmaca Filmler Üzerinden Sinema ve Tarih İlişisine Bakış. İleti-ş-im. Galatasay Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 02, 71-88.

Duruel Erkilic, S. (2006). Siyasal İktidar Sinema İlişkisi Yorgun Savaşçı-Küçük Ağa. Deniz Bayraktar (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5* (s.173-184). İstanbul: Bağlam.

Duruel Erkilic, S. (2012). Belleklerdeki Güney: Güney'im ben, bandeneon melodileri gibi... Seçil Büker- S. Ruken Öztürk, (Ed.), *Sinemada Hayat Var* (s.31-40).Ankara: deki.

Duruel Erkilic, S., Erkilic H. (2012). What Does a Documentary Change? Remembrance and Truth in Ayrılığın Yurdu Hüzün and Yeni Bir Yurt Edinmek. *Global Media Journal Turkish Edition*, 3 (5),61-85.

Duruel, S. (2002). *Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış*. (Yayınlanmamış

Dündar, C. (2008, 13 Kasım). Turgut Özakınan'la Dört Saatlik 'Mustafa' Sohbeti. *Milliyet*, <http://www.milliyet.com.tr/Yazar.aspx?aType=YazarDetay&ArticleID=1015489&AuthorID=75&-Date=13.11.2008>

Eagleton, T. (2012). *Edebiyat Olayı* (B.Yüce, Çev.). İstanbul: Sel.

Eksan, M. (2006). Yuh! Ezel Akay'ın Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? Adli Filmi Üstüne. http://www.medyatava.com/haber/hacivat-ve-karagoz-filmi-uzerine-metin-erksan-yazdi_15502.

Elsaesser, T. (1999). One train may be hiding another: private history, memory and national identity. <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/reruns/r0499/terr6b.htm>.

Erhat, A. (1993).*Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.

Erkilic, H. (2008). 12 Eylül Filmlerini Yeniden Düşünmek: Toplumsal Travmadan Toplumsal Hicve. *Communication in Peace/Conflict in Communication 2nd International Conferance in Communication and Media Studies Proceedings* (s.119-126). Gazi Magusa: Doğu Akdeniz Üniversitesi.

- Erkılıç, H.(1997). *Sinema ve İdeoloji 12 Eylül filmlerinin Toplumsal Çözümlemesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Erkılıç,H., Erkılıç Duruel S. (2013). Derviş Zaim Sineması'nda Kıbrıs'ın İzini Sürmek. *3.Uluslararası Kıbrıs Sempozyumu Proceedings* (s.241-251). Mersin: Mersin Üniversitesi.
- Erksan, M. (1989). *Atatürk Filmi*. İstanbul: Hil
- Erll, A. (2010). Travelling Memory: Remediation across Time, Space and Cultures. *Transcultural Memory Conference*, (4-6.02.2010). London. <http://www.collectivememory.net/2010/03/astrid-erll-travelleing-memory.html>.
- Eşeli, A. (2013). *Eve Dönüş- Sarıkamış 1915*. Zeynep Yener. (Ed.) İstanbul: NTV.
- Evren,S., Usta, B.(2005). 12 Eylül Üzerine Nurdan Gürbilek ile Söyleşi. *Siyahi*, 5,26-29.
- Fentress, J. ve Wickham, C. (1992). *Social Memory: New Perspectives on the Past*. Oxford: Blackwell.
- Ferro, M. (1995). *Sinema ve Tarih*. (H.Tanrıöven, Çev.). İstanbul: Kesit.
- Geary, P.J. (1996). *Phantoms of Remembrance: Memory and Oblivion at the End of the First Millennium*. Princeton: Princeton University Press.
- Ginsburg, C. (2000). Küreselleşmeye Yerel Bir Yaklaşım (G. Evrim, Çev.). A. Kızılyaprak (Ed.). *Tarih Yazımında Yeni Yaklaşımlar* (s.17-39). İstanbul: Tarih Vakfı.
- Grainge, Paul (2003). Introduction. Paul Grainge (Ed). *Memory and Popular Film* (s.1-20). Manchester: Manchester University Press.
- Graves, M., Rechiniewski, E. (2010). From Collective Memory to Transcultural Remembrance. *Portal Journal Of Multidisciplinary International Studies*. 7, (1). <http://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/portal/article/view/1534>.
- Güner, F.(1974). Eşkıyalık. *Türkiye Defteri*,4.
- Gürata, A. (2009 a). Sunu. *Kebikeç*, 27,107-108.
- Gürata, A. (2009 b). Tarih Aynı Zamanda İnsanların Eğlendiği Bir Alan Olmalı Cemal Kafadar ile Söyleşi. *Kebikeç*,27,109-130.

Harvey, D. (1999). *Postmodernliğin Durumu* (S. Sarvan, Çev.). İstanbul:Metis.

Harvey, D.(2010). From Collective Memory to Transcultural Remembrance, Matthew Graves, Elizabeth Rechniewski, *PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies*. 7(1). <http://epress.lib.uts.edu.au/ojs/index.php/portal>.

Hayward, S. (1996). *Key Concepts in Cinema Studies*. London: Routledge.

Hoskins, A. (2001). New Memory: Mediating History. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 21(4),333-346.

<http://www.boxofficeturkiye.com/arama/?aranacak=fetih+1453>

<http://www.boxofficeturkiye.com/film/2010044/Mustafa.htm>

<http://www.boxofficeturkiye.com/film/2010546/Dersimiz-Ataturk.htm>

<http://www.boxofficeturkiye.com/film/2010566/Veda.htm>

<http://yenisafak.com.tr/pazar-haber/haluk-oral-filmler-canakkale-bogazini--24.3.2013-502979>.

Hughes-Warrington, M. (2007). *History Goes to Movies*. London: Routledge.

Hung, N.C. (2000). Rewriting History: Hong Kong Nostalgia Cinema and Its Social Practice. D. Desser ve P. Fu. (Ed.). *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity* (s.252-272). Cambridge: Cambridge University Press.

Hutton, P.H. (1993). *History as an Art of Memory*. New Hampshire: University Press of New England.

Huyysen. A. (1999). *Alacakaranlık Anıları* (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Metis.

Iggers, G.G. (2000). *Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı* (G. Çağalı Güven. Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı.

İleri, S. (1975). Ömer Seyfettin ve Faşizm Tutkusu. *Birikim*, 8, 5-11.

Jameson, F. (2006). Yeni Türk Sineması Üzerine Kısa Notlar (Ç. Karabağ, Çev.). Ruken Öztürk (Ed.). *Kader: Zeki Demirkubuz* (s. 15-18). Ankara: Dost.

Kaes, A. (1992). *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*. Cambridge: Harvard University Press.

- Kahraman, H.B. (2011,14 Ocak.). Yine mi Kemal Tahir? *Radikal Gazetesi*, s.19.
- Kahraman, H.B. (2012, 12 Şubat). Diziyle Alternatif Tarih Yapmak. *Sabah Pazar*, s. 7.
- Kaplan, S. (2002, 25 Ağustos). Sosyal Demokratlarda Kemal Tahir Damgası. *Hürriyet Gazetesi*, s.6.
- Kaptanoğlu, C. (2005). Yapısal Travmadan Toplumsal Travmaya Türkiye Solu ve Kafka. *Birikim*, 198, 71-78.
- Keşaplı, O. (2011) 2000'lerde Politik Sinemanın Sinematografik Sunumu. http://www.iletisimciyiz.com/index_detay.asp?bolum=makale&id=783. erişim 28.02.2011.
- Kılıç Hristidis, Ş. (2007). *Sinemada Ulusal Tavır, Halit Refiğ Kitabı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kırel, S., Duyal, A. Ç. (2011). *Derviş Zaim*. Adana: Altın Koza Film Festivali.
- Kilbourn, R.J. A. (2010). *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*. London: Routledge.
- Kıtaççı Bayrı, B. (2013). Türkiye'de Popüler Kültürde Bizans Metaforu. *Toplumsal Tarih*, 232, 77-83.
- Kocabaşoğlu, Y.E. (2010). "Salkım Hanım'ın Taneleri" mi, "Yahudi'nin Adı Yok" mu?. <http://bianet.org/biamag/azinliklar/119493-salkim-hanimin-taneleri-mi-yahudinin-adi-yok-mu>
- Koloğlu, O. (2000). Tarih ve Sanatın Birlikteliği. *Tarih ve Toplum Ansiklopedik Dergi*, 198,39-41.
- Köstepen, E., Göl,B. (2011). Şimdi Değilse Ne zaman? Özcan Alper. *Altıyazı*, 111,32-37.
- Kuhn, A. (2002). *An Everyday Magic Cinema and Cultural Memory*. London: I.B.Tauris.
- Kuyaş, A., Sakaoğlu, N. ve Tulga, D. (2010a). Veda Filminde Tarihi Hatalar. *NTV Tarih*, 14.
- Kuyaş, A., Sakaoğlu, N. ve Tulga, D. (2010b). Dersimiz Atatürk Tarihte Kaldı. *NTV Tarih*, 15.
- Kuyaş, A., Sakaoğlu, N. ve Tulga, D. (2010c).Çılgın Türk'e Tasdikname. *ntvmsnbc*. <http://www.ntvmsnbc.com/id/25080242/>, 09 Nisan. 2010.

Kyvig, D.E., Marty, M.A. (2000). *Yanıbaşımızdaki Tarih* (N. Özsoy, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı.

Landsberg, A. (2003). *Prosthetic Memory: The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture*. Paul Grainge (Ed.). *Memory and Popular Film* (s.144-161). Manchester University Press.

Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.

Landy, M. (1996). *Cinematic Uses of the Past*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Landy, M. (Ed.). (2001). *The Historical Film*. New Jersey: Rutgers University Press.

Le Goff, J. (1992). *History and Memory*. (S. Randall and E. Claman, Çev.). New York: Columbia University Press.

Lerner, G. (1982). *The Necessity of History and the Historical Profession*. *Journal of American History*, 69, 16-17.

Mahcupyan, E., Kaplan, S. (2001, 1 Aralık). Sinagoda Çekemeyince Kişileri Ermeni Yaptık. *Hürriyet Gazetesi*. <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=40174>.

Makal, O. (2010). *Sinemada Tarihin Görüntüsü*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.

Margalit, A. (2002). *The Ethics of Memory*. Cambridge: Harvard University Press.

Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham: Duke University Press.

Maro, A. (2011). Bu Bir Tür Özür Filmi. *Milliyet Sanat Dergisi*, 632(2011/11), 6-10.

Mazhar, N. (2009). Unutmayan Filmler: Yeşim Ustaoglu Hafıza, Hatır, Hatıra. *Psikeart*, Mayıs- Haziran, 3, 92-97.

Mersin, S. (2010). Azınlık Filmleri Tarihin Yeniden İnşası ve Kollektif Bellek. *Sinecine*, 2010/1 (2), 5-29.

Millas, H. (2005). Türk Edebiyatında Nüfus Mübadelesi Metinlerin Arkasındaki Fısıltı. Renée Hirschon (Ed.), *Ege'yi Geçerken* (s.329-346). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Monaco'da Bir Amerikalı. (2013). *Sinema Dergisi*. 2013/09, 34.

Morley, D., Robins, K. (1997). *Kimlik Mekânları* (E. Zeybekoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Munslow, A. (2000). *Tarihin Yapısökümü* (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema*. New Jersey: Princeton University Press.

Neyzi, L. (2011). *Nasıl Hatırlıyoruz - Türkiye'de Bellek Çalışmaları*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Nietzsche. (1996). *Tarih Üzerine* (N.Bozkurt, Çev.). İstanbul: Say.

Nowell-Smith, G. (1990). On History and the Cinema. *Screen* 31(2), 160-172.

O'Neil, B. (2004). Review. *The Public Historian*. 26(2), 94-96. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/tpb.2004.26.2.94>.

Onaran, A. Ş. (1990). *Lütfi Ö. Akad.* İstanbul: Afa.

Onaran, A.Ş. (1977). *Lütfi Akad'ın Sineması*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

Ortaylı İ. (2000). II. Uluslararası Sinema-Tarih Buluşması kapsamında 2 Ocak 2000 tarihli konuşması.

Öperli, N. (2006). Ezel Akay: Hacivat Karagöz, kadınların yeraltına itilişlerinin de hikâyesi, <http://www.filmrim.com/makale/3883/ezel-akay-hacivat-karagoz-kadınların-yeraltına-itilişlerinin-de-hikyesi>.

Özbek, Y., Çulha, F. (2006). Yakın Tarihin Eve Giden Yolu. <http://www.kenthaber.com/Haber/Genel/Dosya/haftanın-konusu/yakin-tarihin-eve-giden-yolu-/a9d9644d-879b-4e45-be95-a956face2a6e>.

Özdemir, Ö. (2012). Geçmiş Mazi Diyebildik mi? Bir Bellek Mekânı Olarak Sinema. Pınar M.Y. Parmaksız (Ed.), *Neye Yarar Hatıralar? Bellek ve Siyaset Çalışmaları* (s.151-220). Ankara: Phoenix.

Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması, Dönemler/Modalar/Tiplemeler*. İstanbul: Dünya.

Özkaracalar, K. (2013). Eve Dönebilmek Uğruna. *Altyazı*, 127, 96.

Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları-2*. Cilt. Ankara: Kitle.

Öztürkmen, A. (2010). Panel: Tarih ve Belgesel. *Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yılığ 2010*, (s.457-485). İstanbul: MAFM.

- Özyürek, E. (2006). *Hatırladıkları ve Unuttuklarıyla Türkiye'nin Toplumsal Hafızası*. İstanbul: İletişim.
- Papailias, P. (2006). Mülteci Belleği veya Bir Yunan Kurumu Üzerine Notlar. Esra Özyürek (Ed.), *Türkiye'nin Toplumsal Hafızası* (s.267-295). İstanbul: İletişim.
- Pay, A. (2006). Gölge'de Kalanlar: Bir Film Bir Gerçeklik. *Hayal Perdesi*, 8.
- Pizzello S. (1998). Five Star General. Spielberg ile röportaj. *American Cinematographer*, 79(8).
- Questions to Filmmakers and Historians (2004). *Cineaste Special Issue on Film and History*, 29(2), 55-68.
- Refiğ, H. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket.
- Halit Refiğ (2006). Halit Refiğ Toplumsal Sinemanın Büyük Ustası. P. T. Gürmen (haz.), *Türk Sinemasının Ustalarından Sinema Dersleri*. İstanbul: İnkılâp.
- Rıza, E. (2007). Sözlü Tarih ve Belgesel Sinema. E. Seyhan (haz.) *Belgesel Sinema 2007*. İstanbul: BSB. 72-79.
- Richards, J. (1989). *The Age of the Dream Palace: Cinema and Society in Britain, 1930-1939*. London: Routledge.
- Rogin, M. P. (1987). *Ronald Regan: The Movie and the Other Episodes in Political Demeanor*. California: University of California Press.
- Rosenstone, R. A. (1995). Introduction. Rosenstone, R. A. (Ed), *Revisioning History* (s.3-13). New Jersey: Princeton University Press.
- Rosenstone, R. A. (1999). JFK- Historical Fact/Historical Film. Rosenthal, Alan (ed). *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*, Southern Illinois University Press.
- Rosenstone, R. A. (2000). The Historical Looking at the Past in a Postliterate Age. Marcia Landy (Ed.), *The Historical Film* (s.50-66). New Jersey: Rutgers University Press.
- Rosenstone, R. A. (2006). *History on Film Film on History*. Edinburgh: Pearson Education Limited.
- Rosenstone, R.A. (1995). *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rosenstone, R.A. (2004). Inventing Historical Truth on the Silver Screen. *Cineaste*, 29(2), 29-33.

- Roth M. (1995). *The Ironist's Cage: Trauma, Memory and the Construction of History*. New York: Columbia University Press.
- Roth, M. (1995). Hiroşima Mon Amour. Rosenstone, R. A. (Ed), *Revisioning History* (s.91-101). New Jersey: Princeton University Press.
- Ryan, M., Kellner, D. (1997). *Politik Kamera* (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Salkım'a Suç Duyurusu.(2001, 28 Kasım). *Radikal Gazetesi*.
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=22360>.
- Sanatta Yeterlik Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi SBE, İstanbul.
- Sancar, M. (2007). *Geçmişle Hesaplaşma*. İstanbul: İletişim
- Sarlo, B. (2012). *Geçmiş Zaman* (P.B. Charum ve D.Ekinci, Çev.). İstanbul: Metis.
- Schmid, M. (2004). Narrative Memory and the Impact of Trauma on Individuals with Reference to One Short Sequence from Memento. NAS/Ne Geschichte/Soziologie /28.5.2004.
- Scognamillo, G. (1999). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalıcı.
- Scognamillo, G., Demirhan, M. (1999). *Fantastik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalıcı.
- Selçuk, A. (2002). *Çağın Tanığı Sinema*. İstanbul: Cumhuriyet.
- Serim, Ö. (2003). *Devlet Yapar Devlet Yakar/ Yorgun Savaşçı Olayı*. İstanbul: An
- Sklar, R. (1994). *Movie Made America, Cultural History of American Movies*, New York: Vintage Books.
- Sorlin, P. (1980). *The Film in History: Restaging the Past*. Oxford: Basil Blackwell.
- Sorlin, P. (2000). How to Look at an Historical Film. Marcia Landy (Ed.), *The Historical Film History and Memory in Media* (s.25-49). New Jersey: Rutgers University Press.
- Sönmezışık, B. (2013). Haluk Oral: Filmler Çanakkale Boğazı'nı geçemedi.
- Stubbs, J. (2013). *Historical Film: A Critical Introduction*. London: Bloomsbury Academic.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis.
- Sürgünde Bir Proje/ Duna Gitti, Proje Bitti (1992). Milliyet Sanat Dergisi.

- Şahin, H. (2008, 12 Kasım). Ben de Gördüm. *Radikal*, http://www.radikal.com.tr/yazarlar/haluk_sahin/ben_de_gordum-907968.
- Şekeroğlu, S. (1968). Soruşturma. *Ulusal Sinema Dergisi*. No: 3 / 4.
- Şekeroğlu, S. (1974). Halit Refiğ ve Haremde Dört Kadın Üzerine. *Harem'de Dört Kadın* (senaryo). İstanbul: Türk Film Arşivi.
- Tanyer, T. (2009). Tarihsel Filmler, Bir Şair İki Yönetmen. *Kebikeç*, 27, 251-290.
- The Editors (2004). Film and History Questions to Filmmakers and Historians. *Cineaste*, (29)2, 55-68.
- Tırpan, M. (2012). Ucuz Hamaset. *Altıyazı*, 121, 88-89.
- Toplin, R. B. (1988). The Filmmaker as Historian AHR Forum. *The American Historical Review*, 93(5), 1210-1227.
- Toplin, R. B. (1996). *History By Hollywood: The Use and Abuse of the American Past*. Chicago: University of Illinois Press.
- Toplin, R. B. (2000). *Oliver Stone's USA*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Toplin, R. B. (2002). *Reel History: In Defense of Hollywood*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Toplin, R. B. (2006). *Radical Conservatism: The Right's Political Religion*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Toplin, R. B. (Ed.). (1993). *Hollywood as Mirror*. Greenwood Press.
- Toplin, R. B. (2006). *Michael Moore's Fahrenheit 9/11: How One Film Divided a Nation*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Toplin, R.B. (2004). Cinematic History An Anatomy of the Genre. *Cineaste*, 29(2), 34-39.
- Tosh, J. (1997). *Tarihin Peşinde* (Ö. Arıkan, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı.
- Traverso, E. (2013). *Savaş Alanı Olarak Tarih* (O. S. Binatlı, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Turay, A. (1990, 10 Mart). Devlet Başka İşkence Başka -Halit Refiğ Söyleşi. *Cumhuriyet Gazetesi*.

Türk, İ. (2001). *Düşlerden Düşüncelere Halit Refiğ*. İstanbul: Kabcacı.

Vardar B., Onaran A.Ş. (2005). *20 Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması*, İstanbul:Beta.

Yamanyılmaz, M. (2012). Zeynel Doğan'la Babamın Sesi Üzerine Herşeyi Belgelemek Zorundayız. *Yeni Film*, 26/27,7-14.

Yasalar, T. (1992). Ersin Pertan'la Söyleşi. *Antrakt*, 5.

Yazıcı, İ. (2003). *Kitle İletişiminde İmaj*. İstanbul:İm.

Yıldırım, E. (2011). Tarihi Kostüme Avantür Sinemasında Kahraman Tiplerlerinin Psikolojik Analizi. Serpil Kirel (Ed.), *Sentezler* (s.69-82). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.

Yıldırım, Y. (2011). Hacivat Karagöz Neden Ölmüyor? Türkiye'de Süreklilik Arz Eden Bir İdeolojinin Serencamı. <http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=761>.

Yourcenar, M.(1988). Yeni Romanla Aramda Hiçbir Yakınlık Bulmuyorum. *Gergedan*, 12.

Yüksel, E. (2012). 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Etnik Kimliklerin Temsili. *SineCine*, 2012/ 3(1) 7-33.

Senem Türk Sinemasında Duruel Tarih ve Bellek Erkiliç

Sinemanın tarihle ve bellekle ilişkisi çok yönlü ve tartışmalı bir alandır. Birbirlerinden neredeyse koparılmayacak bir sarmal olan bu çok yönlü ilişki, bir taraftan sinemada düşünsel ve biçimsel olarak özgün yapımların ortaya çıkmasını sağlamış diğer taraftan ise zihnimizdeki geçmiş kurgularını güçlendirmiş ya da alt üst etmiştir. Bu yapıda geçmiş, beyazperdede bugüne ilişkilendirilerek canlanmış, geçmişe dair filmler gelecek kurgularına yön verebilecek potansiyeli içermiştir. Sinema çağının tanıklığını yaparken belgedikleriyle ve kurguladıklarıyla aslında her zaman toplumsal bir tarih yazımı da yapmıştır. İşte tam da bu nedenlerle sinemada geçmiş anlatıları, iktidarların, devlet politikalarının, günlük siyasetin odağında olmuştur. Tarihin siyasal bir savaş meydanı olması ve otoriteye başkaldırının da, bu başkaldırını boğmaya çalışanın da tarihin desteğini yanına almaya çalışması, tarihsel filmlerin salt birer sanat yapıtı olarak değerlendirilmesini imkânsız kılmıştır. Filmler, seyirciyi farklı zaman ve mekânlarla buluşturduğu gibi, çeşitli ideolojik kurguları da popüler mecrada seslendirmişlerdir. Bu kitapta geçmişten günümüze kadar Türk sinemasında tarihin temsilinin hangi uğraklardan geçerek bugünkü biçimini aldığına dair örnekler üzerinden aydınlatıcı bir fikir edinebileceğiniz gibi, bu biçimin gelecekte nasıl bir hal alabileceği konusunda da yeterli ip uçları yakalayacaksınız.



kitapsan
20 00E

Kapak fotoğrafı:
Eve Dönüş:
Sarıkamış 1915
(Alphan Eşeli,
2013)