

**TOPLUMSAL BELLEK VE SİNEMA:
TÜRKİYE SİNEMASINDA
TRAVMATİK TEMSİLLER**
Sevcan SÖNMEZ
(Doktora Tezi)
Eskişehir, 2012

**TOPLUMSAL BELLEK VE SİNEMA:
TÜRKİYE SİNEMASINDA
TRAVMATİK TEMSİLLER**

Sevcan SÖNMEZ

DOKTORA TEZİ

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Gülseren GÜÇHAN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

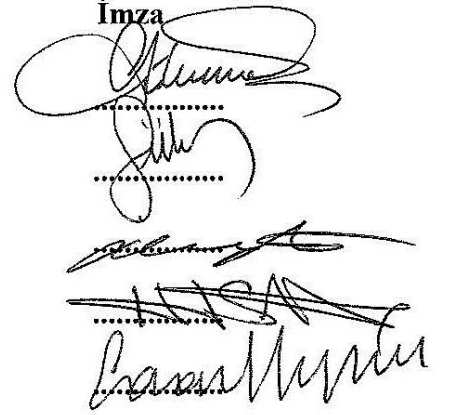
Haziran, 2012

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Sevcan SÖNMEZ'in "Toplumsal Bellek ve Sinema: Türkiye Sinemasında Travmatik Temsiller" başlıklı tezi 29 Haziran 2012 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca **Sinema ve Televizyon** Anabilim Dalında, **Doktora** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Dr.Gülseren GÜÇHAN
Üye : Prof.Dr.Şükran ESEN
Üye : Doç.Dr.Banu DAĞTAŞ
Üye : Yard.Doç.Dr.Hakan SAVAŞ
Üye : Yard.Doç.Dr.Canan ULUYAĞCI

İmza



Handwritten signatures of the jury members: Prof. Dr. Gülseren Güçhan, Prof. Dr. Şükran ESEN, Doç. Dr. Banu Dağtaş, Yard. Doç. Dr. Hakan Savaş, and Yard. Doç. Dr. Canan Uluyağcı.


Prof.Dr.B.Zafer ERDOĞAN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Doktora Tez Özü

SİNEMA VE TOPLUMSAL BELLEK: SON DÖNEM TÜRKİYE SİNEMASINDA TRAVMATİK TEMSİLLER

Sevcan SÖNMEZ

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 2012

Danışman: Prof. Dr. Gülseren GÜÇHAN

Sinema “gerçekliği” yeniden üretir; dolayısıyla tarihin, belleğin, kimliğin yeniden inşasında önemli bir sanattır. Bellek, tarih ve kimliğin yeniden inşasında olumsuz anılarla baş etmeye çalışılırken, anlaşmazlıklar, şiddet, acı, baskı ve mücadele travmalar yaratır. Toplumsal travmalar, genellikle egemen olan, gücü elinde bulunduran tarafından ve çoğunluğun da desteğini alarak toplumdaki etnik, dini, cinsel, politik olarak ötekileştirilene uygulanan sistematik şiddettir ve kolektif kimliğin içine işler. Bu durumda yok sayma ve bastırma hem iktidar politikası olarak hem de grup normlarının, ulusal kimliğin korunmasına yönelik olarak pekiştirilir. Ancak yüzleşilmeyen travmanın izleri hiçbir zaman silinmez; gerçek anlamda tedavi için anlatı ve hesaplaşma gerekir. Travmatik yaraların sarılmasında toplumsal alanda çeşitli adımların atılması gerekir. Bunun en önemlisi travmaya ait anlatının oluşturulması, temsil edilmesi ve sosyal bağlamın kurulmasıdır. Sinemanın işi de tam buradadır. Temsil eden, anlatı ile yüzleşmeye kapı açan, tutulmamış acıların yasını tutmaya olanak veren eleştirel ve sorgulayıcı bir yaklaşım getiren ya da resmi söylemleri yeniden inşa eden filmler travmatik anılarla nasıl bir diyalog kurulacağında oldukça önemli bir işleve sahiptir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal travma, Temsil, İdeoloji, Sinema, Yüzleşme

Abstract

CINEMA AND SOCIAL MEMORY: TRAUMATIC REPRESENTATIONS IN RECENT TURKISH CINEMA

Department of Cinema and Television

Anadolu University Graduate School of Social Sciences, July 2012

Adviser: Prof. Dr. Gülseren GÜÇHAN

Cinema plays an important role in reconstruction of history, memory and identity; and it reproduces “the reality”. While the memory fights against the negative reminiscences of past during the reconstruction of history and identity; dissensions, violence, distress, restraint and struggles lead into traumas. Social traumas, that create alienation in society in terms of ethnics, religion, gender and politics, are a part of the systematic violence acts which are generally made by the ones who possess the power and sovereignty with the support of the majority. And this penetrates the collective identity. In this case, ignorance and suppression are reinforced both as a government policy and protection of the national identity and group norms. However, without confronting the traumas, the traces will be indelible and for a real recovery one should be able to settle up and share. In order to heal the traumatic wounds, there should be a common social approach. The most important step is to establish an area to share the effects of the trauma, find the right place to be represented and set the social context with it. The function of cinema starts at this point. Movies with critical and questioning approach that represents those people and creates a platform for them to face with their latent traumas, also allows them to mourn and reconstructs the known understandings, has a very important function in establishing communication with the traumatic memories.

Keywords: Social trauma, representation, ideology, cinema, confrontation

02/07/2012

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Her hangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Sevcan Sönmez



Önsöz

Sinemanın teknik bir icat olarak gelişiminde daha 17. yüzyılda mucitlerin o küçük projektöre *Lanterna Magica* adını vermesi hiç de şaşırtıcı değil. Sinema gerçekten bir büyüdür, perdeye düşen ışığın içinde hayaller, umut, emek, çaresizlik, mücadele, yaşama ve insana dair ne çok şey gizlidir. Bu gizleri hissetmek ve çözmekse sinemayla bir kere kurulduğunda bir daha kopmayacak o aşk bağıdır. Benim de sinemayla ilişkim bu şekilde gelişti ve sadece seyirci olmak değil, araştırma, inceleme, sosyal ve politik bağlamda değerlendirme gerektiğini hissettim. Bu yolda, üniversite yıllarımdan beri çok şey öğrendiğim, akademik kimliğimi çizmemde büyük etkisi olan ve bu çalışmamı yürütürken yardımını, birikimini ve sevgisini hiç esirgemeyen hocam Prof. Dr. Gülseren Güçhan'a minnettarım. Tezimin ilerlemesinde bana eleştirileri ve yorumlarıyla büyük katkı sağlayan hocalarım, Doç. Dr. Banu Dağtaş'a ve Yrd. Doç. Dr. Hakan Savaş'a, ayrıca desteklerinden ötürü Prof. Dr. Şefik Güngör ve Doç. Dr. Gülseren Şendur Atabek'e teşekkür ederim.

Hiçbir başarımın dostlar olmadan mümkün olmadığını, zorlu ve sıkıntılı günlerimde yardımlarını esirgemeyen Deniz Bilge ve Göker Gülay sayesinde anladım. Aynı odada bana katlanan ve sıcak sevgilerini hiçbir zaman eksik etmeyen Dilara, Selin ve Emre'ye, Seda'ya bu koskoca tezi okuduğu için ve Semih'e tüm yardımları için çok teşekkür ediyorum. Kendimi bildim bileli bitmek bilmeyen enerjisi, emeğiyle, bana olan inancı ve sabrı için anneme herhalde bir ömür boyu teşekkür etmem gerekir. Ayrıca uykusuz, yorucu günlerde çalışabilmem için elinden gelen her şeyi yapan, destekleriyle yanımda olan Havva anneme de ne kadar teşekkür etsem azdır.

Ve gençlik yıllarımdan beri yanımda olan, bana her zaman destek olan eşim Cenk Sönmez ile iki yıl önce aramıza katılıp hayatımıza neşe katan ve bu tezi bitirmem için elinden gelen tüm şirinlikleri yapan kızım Asya'ya da ne desem bilemiyorum.

İzmir

Sevcan SÖNMEZ

Özgeçmiş

Sevcan SÖNMEZ

Sinema Televizyon Anabilim Dalı
Doktora

Eğitim

Ls. 2006 Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi (İBF),
Basın Yayın Bölümü

İş

Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi
Film Tasarımı Bölümü

Kişisel Bilgiler

Doğum yer/yılı: 07.04.1983/ Çorlu **Cinsiyeti:** Kadın **Yabancı dil:** İngilizce

İçindekiler

Juri ve Enstitü Onayı.....	ii
Doktora Tez Özü.....	iii
Abstract.....	iv
Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi.....	v
Özgeçmiş.....	vii
Tablolar Listesi.....	xiii
Şekiller Listesi.....	xiv
Resim Listesi.....	xv
1. Giriş.....	1
2. Toplumsal Bellek.....	7
2.1. Psikoloji, Sosyoloji ve Felsefede Bellek Kavramı.....	7
2.2. Toplumsal Bellekte Travma ve Travmatik Hatırlama.....	13
2.2.1. Travma nedir?.....	18
2.2.2. Toplumsal travma.....	23
2.3. Toplumsal Bellek ve Bilinç Yönetimi.....	27
2.3.1. Belleğin ve tarihin yeniden inşası.....	30
2.4. Toplumsal Bellek ve Ulusal Kimlik.....	38
3. Görsel Bellek, Sinema ve Toplumsal Bellek.....	49
3.1. Görsel Bellek.....	49
3.2. Sinema ve Bellek.....	55
3.2.1. Modern sanat, sinema ve bellek ilişkisi.....	59
3.3. Sinema’da Tarihi ve Belleği Ele Alan Türler.....	70
3.3.1. Tarihsel film.....	71
3.3.2. Dönem filmleri.....	73
3.3.3. Tarihsel Kostüme filmler.....	74
3.3.4. Savaş filmleri.....	77
3.3.5. Nostalji sineması.....	79
3.3.6. Politik film.....	81
4. Sinema Temsil ve İdeoloji.....	85
4.1. Gerçekliğin Yeniden Üretimi ve Sinemada Anlam Oluşturma.....	95
4.1.1. Madun konuşabilir mi?.....	106

4.1.2.	Marksist kuramda ideoloji.....	110
4.1.2.1.	Gramsci ve hegemonya kavramı.....	113
4.1.2.2.	Althusser ve devletin ideolojik aygıtları.....	118
4.1.3.	Marksist estetik.....	122
4.2.	Sinemada Travmatik Temsil Stratejileri.....	128
4.2.1.	Tedavi stratejisi.....	132
4.2.2.	Röntgencilik stratejisi.....	133
4.2.3.	Şok etme stratejisi.....	135
4.2.4.	Tanıklık stratejisi.....	137
5.	Türkiye Sinemasında Temsil Edilen Travmatik Olaylar.....	139
5.1	Sinemada Ulusal Kimliğin İnşası.....	139
5.1.1.	Azınlık sorunu, 6–7 Eylül olayları, mübadele.....	143
5.1.2.	12 Eylül darbesi.....	147
5.1.3.	Güneydoğu sorunu ve terör olayları.....	150
5.1.4.	Türk-Yunan nüfus mübadelesi.....	154
6.	Bulgular ve Yorum.....	157
6.1.	Anlatı Yapısı ve Söylem.....	157
6.2.	Film Analizleri.....	165
6.2.1.	Gelecek Uzun Sürer.....	165
6.2.1.1.	Filmsel anlatı.....	165
6.2.1.2.	Karakterler.....	165
6.2.1.3.	Çevre ve temel mekânlar.....	166
6.2.1.4.	Sinematografik anlatım teknikleri.....	167
6.2.1.4.1.	Çekim ölçekleri ve çerçeveleme.....	167
6.2.1.4.2.	Kamera hareketleri ve açıları.....	168
6.2.1.4.3.	Işık, renk, ses, müzik ve kurgu.....	168
6.2.1.5.	Travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirme.....	169
6.2.2.	Press.....	174
6.2.2.1.	Filmsel anlatı.....	174
6.2.2.2.	Karakterler.....	175
6.2.2.3.	Çevre ve temel mekânlar.....	176
6.2.2.4.	Sinematografik Anlatım Teknikleri.....	177
6.2.2.4.1.	Çekim ölçekleri ve çerçeveleme.....	177
6.2.2.4.2.	Kamera hareketleri ve açıları.....	178
6.2.2.4.3.	Işık, renk, ses, müzik ve kurgu.....	178

6.2.2.5.	Travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirme	179
6.2.3.	Salkım Hanımın Taneleri.....	184
6.2.3.1.	Filmsel anlatı.....	184
6.2.3.2.	Karakterler	185
6.2.3.3.	Çevre ve temel mekânlar	186
6.2.3.4.	Sinematografik anlatım teknikleri.....	186
6.2.3.4.1.	Çekim ölçekleri ve çerçeveleme.....	186
6.2.3.4.2.	Kamera hareketleri ve açıları.....	187
6.2.3.4.3.	Işık, renk, ses, müzik ve kurgu	187
6.2.3.5.	Travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirme	188
6.2.4.	Yazı Tura	192
6.2.4.1.	Filmsel anlatı.....	192
6.2.4.2.	Karakterler	193
6.2.4.3.	Çevre ve temel mekânlar	194
6.2.4.4.	Sinematografik anlatım teknikleri.....	194
6.2.4.4.1.	Çekim ölçekleri ve çerçeveleme.....	194
6.2.4.4.2.	Kamera hareketleri ve açıları.....	195
6.2.4.4.3.	Işık, renk, ses, müzik ve kurgu	196
6.2.4.5.	Travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirme	197
6.2.5.	Dedemin İnsanları.....	201
6.2.5.1.	Filmsel anlatı.....	201
6.2.5.2.	Karakterler	202
6.2.5.3.	Çevre ve temel mekânlar	202
6.2.5.4.	Sinematografik anlatım teknikleri.....	203
6.2.5.4.1.	Çekim ölçekleri ve çerçeveleme.....	203
6.2.5.4.2.	Kamera hareketleri ve açıları.....	204
6.2.5.4.3.	Işık, renk, ses, müzik ve kurgu	204
6.2.5.5.	Travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirme	205
6.2.6.	Işıklar Sönmesin.....	209
6.2.6.1.	Filmsel anlatı.....	209
6.2.6.2.	Karakterler	210
6.2.6.3.	Çevre ve temel mekânlar	210
6.2.6.4.	Sinematografik anlatım teknikleri.....	211
6.2.6.4.1.	Çekim ölçekleri ve çerçeveleme.....	211

6.2.6.4.2.	Kamera hareketleri ve açıları.....	212
6.2.6.4.3.	Işık, renk, ses, müzik ve kurgu	213
6.2.6.5.	Travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirme	214
6.2.7.	Güz Sancısı	217
6.2.7.1.	Filmsel anlatı.....	217
6.2.7.2.	Karakterler	218
6.2.7.3.	Çevre ve temel mekânlar	219
6.2.7.4.	Sinematografik anlatım teknikleri.....	219
6.2.7.4.1.	Çekim ölçekleri ve çerçeveleme.....	219
6.2.7.4.2.	Kamera hareketleri ve açıları.....	220
6.2.7.4.3.	Işık, renk, ses, müzik ve kurgu	221
6.2.7.5.	Travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirme	221
6.2.8.	Eve Dönüş	225
6.2.8.1.	Filmsel anlatı.....	225
6.2.8.2.	Karakterler	226
6.2.8.3.	Çevre ve temel mekânlar	227
6.2.8.4.	Sinematografik anlatım teknikleri.....	227
6.2.8.4.1.	Çekim ölçekleri ve çerçeveleme.....	227
6.2.8.4.2.	Kamera hareketleri ve açıları.....	228
6.2.8.4.3.	Işık, renk, ses, müzik ve kurgu	229
6.2.8.5.	Travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirme	230
6.2.9.	Sonbahar	235
6.2.9.1.	Filmsel anlatı.....	235
6.2.9.2.	Karakterler	236
6.2.9.3.	Çevre ve temel mekânlar	236
6.2.9.4.	Sinematografik anlatım teknikleri.....	237
6.2.9.4.1.	Çekim ölçekleri ve çerçeveleme.....	237
6.2.9.4.2.	Kamera hareketleri ve açıları.....	238
6.2.9.4.3.	Işık, renk, ses, müzik ve kurgu	238
6.2.9.5.	Travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirme	239
6.2.10.	Nefes	244
6.2.10.1.	Filmsel anlatı.....	244
6.2.10.2.	Karakterler	244
6.2.10.3.	Çevre ve temel mekânlar	245

6.2.10.4. Sinematografik anlatım teknikleri.....	246
6.2.10.4.1. Çekim ölçekleri ve çerçeveleme.....	246
6.2.10.4.2. Kamera hareketleri ve açıları.....	247
6.2.10.4.3. Işık, renk, ses, müzik ve kurgu	247
6.2.10.5. Travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirme.....	247
7. Sonuç, Tartışma ve Öneriler	250
Ekler	260
Kaynakça	277

Tablolar Listesi

Sayfa No

Tablo 1. Olaylar Toplumsal Etkileşim ve Politikalar.....	36
---	-----------

Şekiller Listesi

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 1. Fotoğraf ve İnsan Etkileşimi	54
Şekil 2. Filmsel Anlatı.....	160

Resim Listesi

	<u>Sayfa No</u>
Resim 1. Sinematografik Görsel Bellek.....	56

1. Giriş

Hızlanmış zaman ve bununla birlikte ardı arkası kesilmeyen, birbirini takip eden eylemler yaşadığımız çağın en belirgin özelliklerindedir. Her şeyin hızlı bir değişim içinde olduğu, hareketin ve eylemin her an daha da hızlandığı bu çağ, hem kişinin zaman algısını değiştirmekte hem de yaşanan olayları, gelişmeleri takip edememe durumunu yaratmaktadır. Eylemlerimizle doldurduğumuz “şimdi”, bu hızlı akış içinde her ân geçmişin rafına kalkarken, hatırlamanın önemi artar ve bellekle olan ilişki çetrefilleşir. Geçmiş ve bellek, insan yaşamında, insanın varoluşunda önemli dayanaklardır. Hatırlama ve unutma hem birbirinin karşıtı hem de tamamlayıcısı olarak, birbirlerine yer ve yol açar. Bellek çalışmalarında geçmişi nasıl hatırladığımız kadar, neyi ne kadar unuttuğumuz, ya da hatırlama çabası kadar unutma gerekliliği vurgulanır. Geçmiş, şimdi, gelecek, anı, hatırlama ve unutma kişisel kavramlar gibi görünse de, toplumsal açıdan da düşünülmesi gereken; bir topluluğa ait bireylerin uyulaşım ve ortak paylaşımlarında etkili olan kavramlardır. Toplumsal bellek; bir topluluğa, gruba dâhil ya da aynı sosyal çevreden kişilerin sahip oldukları deneyimler, geçmiş anıları, ortak tarihleri olarak tanımlanabilir. Toplumsal bellek konusunda ilk çalışmaları yapan ve toplumsal belleğin kavramsallaştırılmasında önde gelen isimlerden olan Halbwachs (2007: 75); “Bir toplumun geçmişe ait olaylarla, geçmişte bıraktığı izlerle tanışık olması, zaman akışı içerisinde geri gidebilmesi demek o toplumun kalıcılık göstermesi, var olması ve kendinin bilincinde olması demektir” diyerek toplumsal belleğin önemini vurgular.

Toplumsal bellek, yalnızca geçmişe ait verilerin bulunduğu ve gerektiğinde dönüp bakılan bir depo değildir. Toplumsal belleğin başlı başına bir mücadele alanı ve bu nedenle politik bir süreç olduğu; tarihin, ulusal kimliğin inşasında önemli bir çerçeve oluşturduğu görülmektedir. Ortak geçmiş, gelenekler, dil ve kültür toplumun nasıl temel unsurlarıysa toplumsal bellek te benzer bir şekilde ele alınır. Roudometof’a göre bir ulus için toplumsal bellek; “sosyal dayanışma ve kültürel uyumu üretmek üzere başvurulan semboller dizisidir. Farklı toplumlarda, tarihsel olaylar, çağdaşların kendi kimlikleriyle ve ulusun toprağıyla ilişkilerini şekillendiren kolektif temsilleri ifade etmede merkezi rol oynar (2002: 7)”. Kolektif temsiller, geçmişin nasıl hatırlandığı

konusunda önemli bir dayanaktır. “Toplumsal belleğin nasıl işlediği, toplumların nasıl hatırladığı” soruları birçok araştırmacı tarafından sorulmuş ve cevaplanmaya çalışılmıştır. Sancar’ın, “Toplumların hafızası var mıdır, varsa bu hafıza nasıl işler? Toplumlar neden ve nasıl hatırlar, neden ve nasıl unutulur? Hatırlamanın ve unutmanın sonuçları nelerdir? (2010: 39)” sorusuna Connerton şöyle yanıt verir; “Ne kadar kişisel olursa olsun, her hatırlama, başka birçok kimsenin de sahip olduğu düşünceler kümesiyle ilişki içinde olur; kişiler, yerler, tarihler, sözcükler, dil biçimleri gibi şeylerle, yani bir parçası olduğumuz veya edildiğimiz toplumun maddi ve manevi tüm yaşamlarıyla birlikte gerçekleşir (1999: 60)”. Dolayısıyla elbette toplumların bellekleri vardır, bu hatırlama olayında ise topluma ait birçok kavram işin içindedir ve çeşitli toplumsal olgular en bireysel hatırlamada bile etkilidir. Neyin, nasıl hatırlandığı ve unutulduğu kadar, toplumda hangi kurumların, araçların bunları desteklediği veya bastırıldığı sorusunu da eklemek gerekir. Geçmişle kurulan diyalogda bencilce bir yaklaşım her zaman vardır ve tıpkı bireyler gibi toplumlar da geçmişi en güzel ve en olumlu yanlarıyla hatırlamak ister. Bu, saf ve temiz bir dilek gibi görülmemeli, tersine iktidarı güçlendiren, baskının ve geçmişte yaşanmış kirli olayların, negatif anıların, travmatik gerçekliklerin silinmesi, yok sayılması olarak algılanmalıdır. Bu nedenle de politiktir, ideolojiktir. Buradan bakıldığında toplumsal belleğin yönlendirilebilir, yeniden inşa halindeki bir olgu olduğunu da görmek gerekir, bu noktayı en iyi açıklayan belki de Mead’dır. “M. Mead’in belirttiği gibi, ‘her kuşak kendi tarihini yazar’, ‘geçmişten kesin ve değişmezmiş gibi söz ederiz, oysa geçmiş (ya da geçmişin anlamlı yapılanması) gelecek kadar hipotetiktir’ (varsayıma dayanan). Toplumsal bellek bir kurgudur (Göle, 2007: 28)”. Geçmişin kurgulanması durumu bir yandan da hatırlama ediminin boşlukta gerçekleşmediğini bildirir. Huyssen’in söylediği gibi (1999: 13), bellekte, geçmiş saf bir biçimde bulunmamaktadır, geçmişin dile getirilerek anı haline gelmesi yani temsil edilmesi gerekir. Gerçekte yaşananlarla onun bir temsil içinde anımsanması ise arada bir yarığın oluşmasına neden olur ki; bu gibi çatlaklar Huyssen’in önemle üzerinde durduğu, kültürel ve sanatsal yaratıcılık açısından güçlü bir uyarandır. Geçmişe bellek ile ulaşım, onu hatırladığımız biçimleriyle, dile getirilen ve paylaşılan anılarda var ederiz. Nora (2006: 19), bu konuya işaret ederken belleğin yaşanan gruplar tarafından paylaşılarak sürekli olarak bir hatırlama-unutma diyalektiği içinde ve değişime açık yapısını vurgular.

Toplumsal belleğin kurgusal niteliği, iktidar ilişkilerinde, resmi söylemde, ulusal kimliğin ve tarihin yeniden inşasında görülür. Travmatik olaylar tertemiz bir geçmiş ve ideal ulus imajına zarar verme niteliğiyle genellikle hoş görülme, unutmak, yok saymak ve baskılanmak istenilen anılar olarak toplumsal alanda resmi ideolojinin hoşlanmadığı bir yerde durur. Alexander'ın (2004: 10) toplumsal travmaya ilişkin belirttiği gibi “Olaylar bir şey, bu olayların temsilleri ise bambaşka bir şeydir. Travma bir grubun acı yaşaması sonucunda değil, yaşanan bu şiddetli rahatsızlığın kolektif kimliğinin çekirdeğine girmesi sonucudur”. Toplumsal bellekteki olumsuz alanlara denk gelen travmatik anıların, sonrasında nasıl ele alındığı önemlidir. Yani bir bakıma travmayı daha da travmatikleştirmek ya da uzlaşarak, yüzleşerek iyileştirmek söz konusu olmaktadır. Yaşanan olaylar derin iz bırakır, travmatik etkiler uzun süreye yayılır, şiddete maruz kalmış kişilerin ve grupların (mağdur) iyileşme süreci oldukça zorludur. Sadece psikolojik bir boyutta kalmayan travma sonrası bozukluk, sosyal bağlamda ele alınması gereken bir durumdur ve travmanın olumsuz etkilerinin kazanması, yaraların iyileşebilmesi için, bu bağlamda kabullenilmesi, anlatılabilir hale gelmesi, tanık ve mağdurların çevreleri tarafından desteklenmesi, güvenli ortamın tesis edilmesi gereklidir. Bu koşulların sağlanarak yaraların sarılması uğraşını Sancar (2010), “geçmişle yüzleşme-hesaplaşma” olarak adlandırır. Toplumsal bellekteki bu travmatik olayların ele alınabilir olması ve toplumsal bağlamda konuşulabilir hale gelmesiyle, geçmişle yüzleşmeye yönelik adımlar atılır. Toplumun geçmişiyle yüzleşmesi ve bazı şeylerin hesabının sorulması, sorumluların ortaya çıkarılması, failerin, suçluların yargılanması, mağdurlardan özür dilenmesi öncelikle mağdur, sonra tanıklar ve toplumdaki herkesin bu yükten kurtulması demektir. Bu yüzleşme meselesinde iktidar tarafından politik adımların atılmasının yanı sıra toplumsal birçok araç etkindir. Nasıl belleğin yeniden kurgulanmasında sanat, kitle iletişim araçları, sivil toplum ve gündelik yaşamdaki birçok şey etkiliyse travmatik hatırlamada da özellikle anlatı oluşturma ve bağlam kurma konusunda sinema önemli rol oynamaktadır.

Sinema temsiller aracılığı ile gerçek dünyanın yeniden üretimini yapar bu yeniden üretimde ise yansıtmaktan çok biçimlendirme, yeniden inşa etme, müdahale etme eylemi olduğu en başta kabul edilmelidir. İktidar, hegemonya, ideolojinin yeniden

üretimi konularının eleştirel perspektifle incelendiği bağlamda, sanatın ve özellikle kapitalist toplumda kitle iletişim araçlarının sadece yansıtıcı rolü değil, bir inşa etme rolü olduğu görülmektedir. Adorno, bunu kültür endüstrileri kavramsallaştırmasında açıklarken, bu rolü, “kitlelerin zihniyetlerini pekiştirmek ve ikiye katlamak” şeklinde ifade eder (Adorno, 2007: 110). Sinemanın temsil mekanizmasıyla, yaygın olan inanç ve değerleri güçlendirebileceği, iktidarın resmi söylemini pekiştirebileceği, normları yayabileceği ve genel olarak toplumsal formasyon sürecinde etkili olabileceği söylenebilir. Sinema ve bellek ilişkisinde, Draaisma’nın (2007), öne sürdüğü gibi ayrılmaz bir metaforik bağ vardır. İnsanlar tarihsel gelişim içinde makineler icat etmeye başladıktan sonra kendini ifade edebilmek için görüntüleri yakalayıp saklayabilme uğraşına girerler. 19. yüzyılda *camera obscura* ile başlayan bu serüven sinematograf ile devam eder. Ünlü fotoğrafçı Cartier-Bresson (2006: 56), fotoğraf makinesinin bir not defteri ve dünyayı vizör aracılığıyla yorumlamak olduğunu söyler. Fotoğraf ile yakalanabilen dünya, sinema ile hareketleri tıpkı “gerçekte, yaşamda” olduğu gibi kayıt altına alınır hale gelir. Draaisma’nın da belirttiği gibi, “sinemayla yani Lumiere Kardeşlerin icadıyla, artık imgeleri saklayan fotoğraf makinesinden de öte bunların hareket etmesine de izin veren, sinematografik bellek metaforu sağlanmıştı (2007: 186)”.

Bu çalışmada, toplumsal bellekteki travmatik anıların Türkiye sinemasında nasıl temsil edildiği incelenmektedir. İncelemenin amacı, toplumsal bellekteki travmatik anıların sinemamızda nasıl temsil edildiği ve neden bu şekilde temsil edildiğinin sorgulanmasıdır. Bu amaca ulaşmak için 1996-2011 yılları arasında Türkiye sinemasında travmatik anıları konu edinen filmlerinin çözümlenmesinde şu soruların yanıtları aranmıştır. Toplumsal travmatik olayların temsilinde eleştirel, sorgulayıcı bir işlev var mıdır? Toplumsal travmaların temsili, travmaların ortaya koyulup, iyileştirilmesi ve gerçeğe yüzleşme yolunda bir adım mıdır, yoksa bağlamsız ve yüzeysel yaklaşımlarla bastırılan ve unutmaya yardım eden bir nitelik mi taşır? Sonuç olarak sinema travmalarının temsili ile toplumsal belleğin yeniden kurgulanmasında hangi temsil stratejileriyle nasıl bir işlev görmektedir?

Çalışmanın amacına ulaşılabilmesi için filmlerin analizinde yöntemler arası bir yol izlenmiştir. Temsilin ideolojik bir yeniden üretim olduğu temelinden hareketle anlatı çözümlemesi ve ideolojik eleştiri yöntemlerin kimi kıstasları alınmıştır. Filmsel anlatı içinde, öykü ve söylem bir arada anlatının ideolojik inşasını oluştururlar; öykü filmin olaylar, karakterler, mekânlar vb. ile” ne” anlattığı; söylem ise kamera açıları, çerçevelemeler, ışık, ses, kurgu gibi sinematografik anlatı teknikleri ile ”nasıl” anlattığı yani biçimidir. Filmlerin anlatı yapıları karakterler, çevre ve mekânlar, diyaloglar gibi temel anlatı birimleri ile kamera açıları, çerçevelemeler, ışık, ses kurgu ortaya konularak incelenmiştir. Çalışmada incelenen her filmde elde edilen veriler sinemada travmatik hatırlamanın temsilinde belli stratejilerin olduğunu söyleyen Ann Kaplan ve Ban Wang’ın geliştirdiği “sinemada travmatik temsil stratejileri” ne göre değerlendirilmiştir.

Sinemadaki bu tür bir araştırmaya veri sağlayacak olan evrene bakıldığında, özellikle son dönemde çeşitli toplumsal travmalara yönelik olarak Türkiye sinema sektöründe bir ilgi artışı olduğu görülür. 1980 sonrası 12 Eylül rejimi nedeniyle sansür ve baskı ortamında neredeyse tamamen bireye dönmüş sinema, 1990’lı yıllardan itibaren toplumsal ve politik alandaki gelişmelerle de birlikte toplumsal bellekte yer eden çeşitli olaylara değinmeye başlamıştır. İlk akla gelen 12 Eylül Askeri darbesi ve sonrasında yaşananlar, işkenceler, genel olarak cezaevlerinde yaşananlar, tutuklamalar, şiddet ve baskı ortamı üzerine filmler yapılmıştır. 2000’li yıllara gelindiğinde travmatik anılar artmaya devam ettikçe çeşitli kimlik sorunları, etnik, dini ayrımcılık ve bunlarla ilgili yaşanan olaylar hakkında filmler üretilmeye başlanmıştır. 2010’larda birçok konuda farklı söylemdeki filmlerin, sayıca az da olsa yapılabilir olduğu, güncel ya da tarihsel kimi travmatik yaşantılar ve anıların ele alınabilir olduğu görülür. Travmaların anlatılma, hatırlanma, temsil edilme çabalarında bu temsillerin eleştirel bir kapı açması ya da tersine egemen söylemi devam ettirmek noktasında nerede durduğu da önemli görülmektedir.

Araştırmaya veri sağlayan evrene bakıldığında, çok sayıda film olmamakla birlikte çeşitli travmatik olaylarla ilgili yapımların bulunduğu görülür. Çalışmanın örnekleminin belirlenmesinde amaçlı örneklem alma yöntemi izlenmiş; öncelikle toplumsal bellek ve travmatik konularla ilgili, bunları konu ve tema olarak alan filmler seçilmiştir. Bu

nedenle, bu filmlere de Sancar'ın kavramını ödünç alarak “geçmişle hesaplaşma filmleri” denilmiştir. Toplumsal travmalara ilişkin Türkiye sinemasında ele alınan olaylara bakıldığında ise konu olarak fazla bir çeşitlilik olmadığından dolayı farklı konulara odaklanan kurmaca filmlerden örneklem oluşturulmuştur. Bu perspektifle belirlenen tezin inceleme filmleri, araştırmanın örneklemini şunlardır: *Işıklar Sönmesin*, Reis Çelik (1996), *Salkım Hanımın Taneleri*, Tomris Giritlioğlu (1999), *Yazı Tura*, Uğur Yücel (2004), *Sonbahar*, Özcan Alper (2008), *Güz Sancısı*, Tomris Giritlioğlu (2009), *Eve Dönüş*, Ömer Uğur (2006), *Nefes*, Levent Semerci (2009), *Press* - Sedat Yılmaz (2010), *Gelecek Uzun Sürer*, Özcan Alper (2011), *Dedemin İnsanları*, Çağan Irmak (2011).

Araştırmanın kuramsal altyapısını oluşturmak için ikinci bölümde bellek tanımlarına yer verilmiş, psikoloji, felsefe ve sanatta belleğin nasıl ele alındığına bakılmış ve toplumsal bellek incelenmiştir. Toplumsal bellekte, toplumların geçmişleriyle kurdukları ilişkilerde hatırlanan, geçmiş anılarla kurulan bağ ile temsil edilen bazı şeyler olduğu gibi bir de bastırılan, unutulup yok sayılmak istenen şeyler vardır. Travmatik anılar, travmatik yaşantı ve deneyimler olarak adlandırılan ve geçmişle kurulan diyalogun problemlili ve zor yanını oluşturan bu kavram toplumsal travma ya da kültürel travmalar olarak geçmektedir. Bellek ile iktidar mekanizmalarının arasındaki ilişkiye gelindiğindeyse burada da bir mücadele süreci görülür. Geçmiş, ulusal kimliğin inşa edilme sürecinde bir kurgudur, tarih egemen güç, iktidar ve resmi ideolojiye göre şekillenirken hatırlama da bu şekilde yönlendirilmektedir.

Üçüncü bölümde görsel bellek, sinema ve toplumsal bellek ilişkisi kurulmaktadır. Sanatta belleğin işlevinin ne olduğu ve özellikle modern sanatla birlikte belleğe atfedilen yeni duyular irdelenmekte ve bunun sinemadaki yansımalarına bakılmaktadır. Ayrıca sinemanın en başından beri belleğe bir metafor sağladığı temelinden yola çıkarak, sinemada hangi türlerin geçmiş, tarih ve bellekle yakından bağlantılı olduğu ve bu türlerin bellek, geçmişe yaklaşımda nasıl temel özelliklere sahip olduğu incelenmektedir. Dördüncü bölüm sinema ve temsilin değerlendirildiği, temsilin bir anlamlandırma süreci olduğundan hareketle, buna yönelik kuramsal temellere odaklanmaktadır. Temsil ve ideoloji çalışmanın temel odağını oluşturduğu için ayrıca

sinematografik temsil ve anlamlandırmalarla birlikte Marx'ın, Gramsci ve Althusser'in ideoloji kavramları ayrıntılı bir biçimde incelenmiş ve temsille, sanatla bağlantısı kurulmuştur. Beşinci bölümde Türkiye'de toplumsal travmalara neden olan olaylar, azınlık sorunu, Kürt sorunu, mübadele gibi konulara yönelik kısaca toplumsal ve tarihsel bir değerlendirme yapılmıştır. Kuramsal bölümün ışığında altıncı bölümde bulgular ortaya konulmuş ve yorumlanmıştır.

2. Toplumsal Bellek

2.1. Psikoloji, Sosyoloji ve Felsefede Bellek Kavramı

Bellek insanın en önemli zihinsel işlevlerini yerine getirebilmesi için anıları, bilgiyi, her çeşit yaşantı ve deneyimi kaydeden ve gerekli olduğunda ortaya çıkaran insan zihninin sonsuz deposudur. Belleksiz bir kimsenin hayatını sürdürmesi nerdeyse imkânsızdır, düşünsel faaliyetler bir yana gündelik işleri, temel yaşamsal gereksinimleri dahi gerçekleştirebilmek için belleğin düzgün çalışması gerekir. Bilgin'e göre (2007: 211), "bellek, insanın bilincinde iz bırakan şeyleri saklama ve hatırlama yeteneğidir. İnsan bu yetenek sayesinde birikim sağlar ve gelişir". Belleğin bilgiyi, yaşantıları, anıları, deneyimleri saklama ve gerektiğinde geri getirme, çağırma işlevini yerine getirmesinde unutma ve hatırlama bir arada gerçekleşir. Belleğin en temel ve basit ansiklopedik anlamı ise şöyledir: "Bellek, hafıza olarak da bilinir, insanın geçmiş deneyim ve bilgileri zihinde tutma ve anımsama yetisidir" (AnaBritannica, 105). Belleğin organize edilmesinde çeşitli bilişsel ve psikolojik süreçler etkilidir. Bellek geçmişin bilgisini korumak ve bunları bugün ve yarınla bağlamak açısından insan yaşamında oldukça önemlidir. Bellek, insanın aynı zamanda tarih bilincini oluşturur ve onu dünya üzerinde yaşayan başka canlılardan ayırır. Nietzsche (2009: 24) bunu; "hayvan yalnız 'şimdi'yi yaşar, onun geçmişi, geleceği yoktur, o tek boyutlu bir zaman içindedir. Oysa insan bilinçli bir tarih varlığıdır, sürekli gelişen, boyuna kendini besleyerek yenileyen bir özün taşıyıcısıdır" sözleriyle vurgular.

Bellek kavramı ile ilgili tanımlarda ortak olarak depolama, saklama, anımsama ve unutma sözcükleri kullanılmaktadır. Belleğin sağlıklı sayılması her şeyin iyi bir biçimde hatırlanmasıyla değerlendirilirken, unutmanın önemi ise şöyle açıklanmaktadır:

Anımsama ve karşıtı olan unutma, normal olarak uyum sağlayıcı işlevlerdir. Anımsama olmaksızın öğrenme, düşünme ve usavurma olanaksızdır. Öte yandan, unutmanın da birçok işlevi vardır. Anıların zamanla zayıflaması eğilimine dayanan bir zaman kavramı oluşturma, eskiden öğrenilenlerin yitimi ya da bastırımı sonucu yeni öğrenilenlere uyum sağlama ve üzücü anıların yarattığı bunaltıdan kurtulma bunlar arasında sayılabilir (Britannica: 105).

Parlette'ye (2003: 160) göre, “belleğimiz keşfettiklerimizi, öğrendiklerimizi, deneyimlerimizi, hislerimizi kaydeder ve belki de en önemlisi, zaman adını verdiğimiz garip ve açıklanamaz şeyi algılamamızı sağlar. Kısacası, belleğimiz zihnimizin tümü olmasa da onun büyük bir parçası olduğu kesindir”. Zihinde gerçekleşen depolama ve hatırlama eylemleri biçimsel ve işleyiş olarak farklı özelliklere sahip olduğu için, üç tür bellekten bahsedilmektedir. Bunlar; olgu belleği, olay belleği ve beceri belleği olarak ayrılmaktadır. Olgu belleği, isim, mevki, telefon numarası, hayvanların, çiçeklerin, film yıldızlarının isimleri gibi çeşitli bilgi ve olgulara işaret eder. Olay belleği, diğer adıyla deneyimsel bellekse geçmişte yaşanan iyi veya kötü anıları depolayan bellektir; kısa süreli ve uzun süreli olmak üzere ikiye ayrılır. Son olarak da beceri belleği, günlük yaşamda yapılan yürümek, telefon etmek gibi temel becerilerin içgüdüsel insan sisteminin, otomatik bir parçasıdır (Parlette, 2003: 160–164).

Bellek konusu temel olarak psikoloji alanında çalışılıp araştırılsa da insana dair bir kavram olduğu için disiplinler arası bir özelliğe sahiptir. Psikoloji, felsefe, sosyoloji, sosyal psikoloji, tarih, siyaset bilimi ve eğitim bilimleri gibi birçok alanda bellek üzerine çeşitli tanımlamalar, farklı yaklaşımlar, araştırmalar ve tartışmalar süregelmektedir. Belleğin geçmişten bugüne, böyle geniş bir alanda ele alınışını, özellikle 19. yüzyılın başlarında her onar ya da yirmişer yıllık periyodlarla bir dönüşüm geçirdiğini belirten Draaisma (2007: 101–102) şöyle açıklar, “19. yüzyılda bellek, kafa bilimcilerin kafa haritalarında bir hücre, Romantik yazarların eserlerinde peyzaj veya labirent, bilinçdışıyla ilgili makalelerde bir maden kuyusu, şiirlerde okyanus derinlikleri, beyin anatomistlerinin rehber kitaplarında nörolojik bir süreç, görsel bellekle ilgili teorilerde fotoğraf levhası olarak çıkar karşımıza”. 19. yüzyılda oldukça yoğun bir ilgi gören kavramın tartışılıp, açıklanma çabası daha eskilere, Antik Yunan'a kadar gitmektedir.

Hatırlamak nedir? İnsan belleği nasıl işler? gibi sorulara felsefi açıdan bakıldığında birçok filozofun bellek üzerine yorum ve tanımlama yapmış olduğu görülmektedir. Platon'da anımsama, kişiyi bilgiye götüren bir araçtır. Ruhun ölümsüz olduğunu savunan filozofa göre bilgi ruhla birlikte vardır ve yaşam boyunca kişinin öğrenme edimi, bu var olan bilginin açığa çıkmasıyla gerçekleşir. Burada da en önemli nokta anımsamak-hatırlamaktır (Barash, 2007: 14). Bilgi ve bellek ilişkisi, Platon'un diyaloglarından *Phaidon*'da (Platon, 90–91), tartışılmaktadır. Sokrates bilginin bir anımsama olduğunu vurgularken, insanın gerçekler hakkında doğuştan gelen bir bilgiye sahip olduğunu söyler. Buna göre öğrenmek aslında hatırlamaktır yani bilgi bir anlamda zaten zihinde var olanların anımsanmasıdır.

Felsefede bellek ve hatırlama üzerine iki karşıt düşünce vardır. Biri Platon'un belirtilen yaklaşımı, diğeri de bunun tam tersi olan Aristotelesçi düşüncedir. Aristoteles'e (2004: 77) göre; "hatırlama ne belleğin yeniden elde edilmesi, ne de kazanımıdır. Zira bir şey öğrendiğimiz ya da hissettiğimiz anda herhangi bir belleğin yeniden elde edilmesinden söz edemeyiz (daha önceden yoktu ki), ne de her defasında ilk kez bellek kazanımından". Önceden denenmiş bir olgu bellekte yer edinir. Bu daha önceden belleğe aktarılmış algı, bilgi ya da deneyim, yeniden elde edildiğinde hatırlama eylemi gerçekleşir. Barash'ın ifadesiyle (2007: 15), Aristotelesçi kuramda bellek, sadece geçmiş duyu imgelerinin zihinde tutulması olarak, anımsama ise, geçmiş imgelerin bilinci olarak tanımlanır; anımsama yetisi unutulmuş olan İdeaları geri getirmek ve tutarlı bir biçimde birbirleriyle ilişkilendirmek amacıyla, geçmiş imgeleri kullanmaya muktedirdir. Aristoteles'e göre hatırlama, geçmişte belleğe kaydedilen çeşitli olguların su yüzüne çıkmasıdır. "Daha önceden sahip olunan bilgi ya da algı ya da belleğin nesnesi her ne ise, yeniden elde edildiğinde, bu şeylerin birinin hatırlanmasıdır ve belleğe sahip olmak belleğin kendi nesnesini izlemesiyle (seyriyle) gerçekleşir (Barash, 2007: 78)".

Benlik, algı, bilgi ve deneyim ile ilgili görüşleri nedeniyle hatırlama ya da insan zihni üzerine görüşlerine değinilmesi gereken bir başka filozofsa Locke'dur. İnsanın bilgiye nasıl ulaştığı ve bu soruya verilen yanıtlar felsefenin temel sorunsallarından biri olarak birçok düşünür tarafından farklı biçimlerde ele alınmıştır. Bilgi, ya ruha ait sonsuz bir

şeydir; insan bedenine girer beden öldüğünde de çıkıp varlığına devam eder, ya da insanla birlikte o kişinin varlığında, zihninde var olur, gelişir ve ölümle de sonlanır. İnsan aklının doğuşta, *Tabula rasa* yani “boş bir levha” olduğu ve zamanla bu levhanın dolduğu görüşü, Locke’u Aristoteles’in yaklaşımının yanında konumlandırır. Locke zihni beyaz bir kâğıt gibi düşünür. “Bütün karakter özelliğinden yoksun, herhangi bir duyguya sahip olmayan beyaz bir kâğıt ve bu kâğıt sadece deneyle doldurulur (Russel, 2004: 165)”. Bellek ve anımsama açısından bakıldığında bu boş levha hem bilgi ve beceri gibi hem de anılar gibi tüm yaşam deneyimlerini içinde barındıran ömür boyu yaşadıkça artan imgeler ve olgularla dolar.

Yirminci yüzyıl düşünürü Bergson’a göre bellek, kişisel geçmiş ve deneyimlerden oluşur; anı-imgeler, öğrenilmiş bilgiler ve tasarımlarla dolar. Gerçek bellek olarak yaptığı bu tanımda bellek; “Bilinçle birlikte yayılarak, tüm durumlarımızı, meydana geldikleri ölçüde akılda tutar ve ardından da bunları birbirine aklar; her olguyu kendi yerine yerleştirir ve sonuç olarak, bu olgunun tarihini belirler (Bergson, 2007: 113)”. Kişisel tarihi oluşturan, bir anlamda depo görevi gören bellek, bilinçle birlikte sıkı ilişki içerisinde çalışmaktadır. Bergson’un bellek incelemesinde algı, imge, bilinç, deneyim gibi kavramlar bellek ile ilintili önemli kavramlardır. Kişinin gündelik yaşam pratikleri ve bunların saklanması yanı sıra şimdiki zamanda varlığını gösteren ve belleği şimdiki zamanda işleyen bir mekanizma olarak değerlendirilen iki tür bellek vardır. Buna göre;

Teorik olarak bağımsız iki bellek hayal edilebilir. Birincisi, gündelik yaşamımızın tüm olaylarını cereyan ettikleri ölçüde imge-anılar biçiminde kaydeder; hiçbir ayrıntıyı ihmal etmez; her olguyu, her jesti kendi yerine ve tarihine yerleştirir. ... Geçmiş yaşamımızın yokuşunu, belli bir imgeyi aramak için her tırmandığımızda bu algıya sığınırız. İkinci bellek ise ilkinden son derece farklı bir bellektir, daima eyleme dönük, şimdiki zamanın içinde bulunan ve yalnızca geleceğe bakan bir bellek. ... Yani, artık bize geçmişimizi sunmaz onunla oynar ve bellek adını hâlâ hak ediyor olması, eski imgeleri koruduğu için değil, bunların yararlı etkisini şimdiki âna dek uzattığı içindir (2007: 61-62).

Bu ayrım belleğin sadece geçmişin olduğu gibi muhafaza edilmesi ve böyle durağan bir hatırlama değil, kişinin kendi tasarımları ile şimdiki zamanda bu anılara kendine göre biçim vermesi ya da bir anlamda hatırlama edimini manipüle etmesidir. Ayrıca biri iradi olarak işleyen, geçmişe kişinin iradesi ile ulaşırken uzandığı, diğeryse “şimdiki zaman

İNİNDE BULUNAN” YANI İRADE DİŐI, ETKİN, HER AN CANLI KALAN BİR BELLEKTİR. İNSANIN GEÇMİŞİ, BİRİKİMİ, BİR BAŞKA DEYİŞLE TARİHİNİ, KİŞİNİN İÇ DİNAMİKLERİYLE AYRINTILI OLARAK İNCELEYEN BİLİM DALI, PSİKOLOJİDE DE BELLEK ÖNEMLİ BİR ARAŞTIRMA ALANIDIR. BELLEK, ALGILAMA İLE ZİHNE ALINAN VE BURADA BİRİKEN İMGELERDEN OLUŞAN BÜYÜK BİR DEPO GİBİDİR. BU DEPONUN DÜZENLENİŞİ, BİLGİYE, GÜNDELİK YAŞAMA YÖNELİK OLMASI, ANLIK YA DA UZUN SÜRELİ BELLEK TÜRLERİ, HATIRLAMA VE UNUTMA OLAYLARI PSİKOLOJİNİN AYRINTILI BİR BİÇİMDE ELE ALDIĞI KONULARDIR. BADDELEY’İN DEYİŞİYLE (1991: 13) İNSAN BELLEĞİ, DUYULAR YOLUYLA ELDE EDİLEN BİLGİYİ DEPOLAYAN VE GERİ ÇAĞIRAN BİR SİSTEMDİR. TEMEL YAKLAŞIMLARA BAKILDIĞINDA GÖRÜLÜR Kİ, FİZİKSEL BİR İMGİYİ, ANLAMLI PSİKOLOJİK BİR FORMA DÖNÜŐTÜREN PSİKOLOJİK SÜREÇLERİN DOĞASI BELLİDİR. BİR DİZİ ARAŞTIRMACI TARAFINDAN KABUL EDİLEN TEMEL ÇERÇEVE ŞÖYLEDİR; DUYU, ALGI, ALGILANAN NESNENİN KISA YA DA UZUN SÜRELİ BELLEĞE GÖNDERİLMESİ VE BELLEKTEN GERİ ÇAĞIRMA SÜREÇLERİ. BU İŐLEMLERİN HER BİRİNDE AYRI MEKANİZMALARIN ÇALIŞMASI SÖZ KONUSUDUR (NORMAN VE RUMELHART, 1970: 19). BELLEKTE BİRİKEN MALZEMELERİN TEMEL SAĞLAYICISI ALGIDIR. ALGI İLE ELDE EDİLEN HER ŞEY ÖNEMİNE GÖRE SIRALANARAK BELLEKTE MUHAFAZA EDİLMEKTEDİR. UZUN VE KISA SÜRELİ BELLEK ZİHİNDE SAKLANANLARIN BELLİ BİR BİÇİMDE DÜZENLENMESİNİ SAĞLAR. BELLEĞİN İKİ FARKLI BİÇİMİ OLARAK ADLANDIRILAN KISA VE UZUN SÜRELİ BELLEK ŞÖYLE ÇALIŞMAKTADIR: “KISA SÜRELİ BELLEĞE SEKİZ, ON MADDE GİRDİĞİNDE YA DA 10–20 SANİYE GEÇTİĞİNDE MATERYAL HIZLI BİR ŞEKİLDE DAĞILIR. MATERYALLER UZUN SÜRELİ BELLEKTE DAHA KALICI OLARAK DEPOLANIRKEN, KISA SÜRELİ BELLEKTEKİ ŞEYLERİN BURAYA TAŞINMASI ONA VERİLEN DİKKAT VE ÜZERİNDE YAPILAN İŞLEMLERLE GERÇEKLEŞİR (NORMAN VE RUMELHART, 1970: 20)”. BİLİNÇ YÜZEYİNDE BİRİKEN VE ETKİN BİR BİÇİMDE KULLANILAN BELLEKTEKİLERLE BİRLİKTE, ZİHNİN DAHA KARMAŞIK VE KARANLIK BİR BÖLÜMÜ YANI BİLİNÇALTI, BELLEĞİN BİR BAŞKA YANINI OLUŞTURMAKTADIR. PSİKİYATRİNİN DERİNLEMESİNE İNCELEDİĞİ VE BİRÇOK PSİKOLOJİK (VE BAZEN FİZİKSEL) HASTALIĞIN ÇÖZÜMÜ İÇİN ERİŐMEYE ÇALIŞTIĞI BİLİNÇALTINA, FREUD VE ARDILLARI PSİKANALİZ YÖNTEMİ İLE ULAŞMAYA ÇALIŞIR.

PSİKANALİZDE BİLİNÇALTININ KEŞFİ, HATIRLAMA, ÇOCUKLUK ANILARI, TRAVMATİK YAŞANTI VE UNUTMA ÖNEMLİ KAVRAMLARDIR. FREUD’UN PSİKANALİTİK YAKLAŞIMINDA (FREUD, 1986: 183–188), BİLİNÇALTINDAKİ OLAYLAR, DENeyİMLER, TRAVMATİK YAŞANTILAR HASTALIK BELİRTİSİ OLARAK ELE ALINIR VE HATIRLAMAK SAĞALTICI BİR YÖNTEM OLARAK KULLANILIR, BİRÇOK HASTALIĞI DOĞURAN TRAVMATİK YAŞANTI ORTAYA ÇIKARILARAK, TEDAVİ SAĞLANIR. BİLİNÇALTI VE ANILARLA İLGİLİ YAPTIĞI SAPTAMADA FREUD, “YÜZEYDE HATIRA İZİ OLMASA DA BU YÜZEYİN ALTINDA SİLİNMEYECEK ŞEKİLDE

depolanmış derin hatıra katmanları olduğuna işaret etmek için yazboz tahtası metaforunu” kullanmıştır (Draaisma, 2007: 20). Bilinçaltı, istenmeyen anların gizlenmesi, bir başka ifade ile travmatik yaşantıların saklanması gibi hatırlama ve unutma sürecinde önemli bir göreve sahiptir. Bellekteki istenmeyen, rahatsız edici olaylar ve yaşantılar kişinin bilinçaltına atılır. Bu bilinçaltına itilmiş anılar, unutulmuş şeyler psikanalize temel teşkil eder. “Unutma sadece isimlerin, eşyaların, olayların unutulması değildir aynı zamanda izlenimlerin de unutulmaları önemlidir. Unutma daima hoş olmayan bir duygu tarafından yaratılmaktadır (Challaye, 1968: 54)”. Jung da hatırlama ve unutmayı bilinç ve “bilinçdışı” alanlarında cereyan eden önemli eylemler olarak tanımlar ve yaklaşımında bilinçaltına atma durumunu gerek bireysel gerekse kolektif açıdan ele alır. Bilinçdışını tartışırken bireysel bilinçdışından daha fazla kolektif bilinçdışı kavramının üzerinde duran Jung’a göre, “kolektif bilinçdışı, kişisel bir kazanım değildir. Her zihin tek başına görünse de, onu diğer zihin yapılarından ayırt etmek olanaksızdır, çünkü tüm zihinlerin ortak bir temeli veya oluşum süreci vardır. İşte Jung buna ‘kolektif bilinçdışı’ adını vermiştir (Bennet, 2006: 70)”. Jung, bu kavram ile belleğin toplumsal yanına vurguda bulunurken bunun da en az bireysel bellek kadar önemli olduğunu dile getirir. Zihnin kişisel olan bölümünde bilinçaltı ve bastırmaya ilişkin görüşü ise dürtüler, algılar, unutma gibi bileşenlerle açıklanmaktadır. “Bireysel bilinçdışı bireyin kendine özgüdür. Bireyin bastırılmış çocuksu dürtü ve arzularından, yüksek algılardan ve sayısız unutulmuş deneyiminden oluşur ve yalnızca ona aittir. Bu anılar tümüyle istencin denetimi altında olmasa bile, baskının zayıfladığı zamanlarda (örneğin uykuda) hatırlanabilirler (Fordham, 2004: 24–25)”. Unutulanların hatırlanma çabası, psikanalizde tedavi yöntemi olarak, kişiye ait çok önemli bilgileri ortaya koyar. Bireyin psikolojisinde bilinçteki anılar ve imgeler kadar hatırlama-unutma diyalektiğinde bilinçaltı da kişisel tarih ve geçmiş ile ilgili önemli bir alandır.

Bellek ve hatırlama olgusuna bireysel perspektifin yanı sıra toplumsal perspektiften de bakmak gerekmektedir. Tıpkı bilinçdışı tartışmasında Jung’un kolektif alanı bireyselden daha önemli gördüğü gibi birçok yazar ve düşünür belleğin toplumsal yanını vurgulamakta, hatta bireysel hatırlama eyleminin bile toplumsal bir yanının olduğunu, her hatırlamanın toplumsal çerçeve içerisinde etkileşimli bir biçimde gerçekleştiğini belirtmektedir. Bellek birçok alanda önemli kilit bir kavram olarak işlev görmektedir.

Toplulukların da benzer şekilde deneyimlerini, yaşantılarını, tarihini, bilgi birikimini depoladığı bellekleri vardır. Kültürel bellek, toplumsal bellek, kolektif bellek, sosyal hatırlama gibi çeşitli adlandırmalarla birçok düşünür ve araştırmacı bu konu üzerinde nitelikli çalışmalar yapmıştır.

2.2. Toplumsal Bellekte Travma ve Travmatik Hatırlama

Birey bir parçası olduğu grubun, topluluğun yaşantısı, deneyimleri, birikimi, olayları ve tarihi ile etkileşim içinde varlığını sürdürmektedir. İnsanlar toplumsal hareketlerle, gündelik yaşam içerisindeki varlıklarıyla toplumsal belleğin deposuna çeşitli malzemeleri eklerler. Toplumsal bellek alanında ortaya koyduğu görüşleriyle öncü bir sosyolog olan Halbwachs (Aktaran Sancar, 2010: 40, 41), öncelikle bireysel hafızanın kolektif belirlenimini, yani bireysel hafızanın bile toplumsal nitelikte olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. ...Onun yaklaşımında en kişisel anılar bile, sadece sosyal grupların iletişimi ve etkileşimi üzerinden yapılır. Maurice Halbwachs, toplumsal bellek konusunda çalışan ilk sosyologlardan biridir ve *On Collective Memory* çalışmasıyla kolektif bellek alanını tanımlamış ve kendinden sonra gelenlere bir yol göstermiştir. Halbwachs'ın (1992: 22) belirttiği üzere “toplumsal bellek verili değil, sosyal olarak inşa edilen bir nosyondur”. Toplumsal belleğin, bir topluluğa bağlı olmayı niteleyen bir yanı vardır. Kişinin tek başına, kendi kendine varoluşunun dışında bir grupta, toplulukla olan ilişkisi ve bu ilişkinin ortaya çıkardığı bakış açısı, ortak değerler dizgesi ile oluşan bir bellek ve hatırlama biçimidir. Halbwachs'ın toplumsal bellek üzerine yaptığı vurgu sosyal gruplara büyük bir önem atfetmektedir. Ona göre;

Bir toplumda ne kadar çok grup ve kurum varsa o kadar da kolektif bellek vardır. Sosyal sınıflar, aileler, kuruluşlar, birlikler ve sendikalar uzun zaman sürecinde üyelerinin oluşturmuş olduğu ayırt edici belleklere sahiptirler. Hatırlayan elbette grup ya da kurumlar değil, bireylerdir, fakat belirli bir grup bağlamı içerisinde konumlanmış, geçmişi bu bağlamda yeniden üreten bireydir (1992: 22).

Belleğin toplumsal yanı nedir? Bireysel bellek ve toplumsal bellek ayrımı yapmak ne kadar gereklidir? gibi soruların yanıtını arayan birçok araştırmacı Halbwachs'ın görüşüne katılmaktadır. Shudson da, Halbwachs gibi bireysel bellek diye bir şey olmadığını söyler. “Bellek toplumsaldır. Toplumsaldır, çünkü öncelikle bireysel insan

zihinlerinden çok kurumlarda; kurallar, kanunlar, standartlaşmış uygulamalar, kayıtlar halinde yani bir dizi kültürel pratiklerle, kurumlara yerleşmiş ve yerleştirilmiştir (1997: 346)”. Çoğu düşünür tarafından, topluluğa ait olma, grubun ortak anıları, yaşantıları üzerinde bir uzlaşma yaratma, toplumsal belleğin bir özelliği olarak görülmektedir. Geçmişin nasıl bilineceği, hatırlanıp yorumlanacağı, o geçmişi birlikte oluşturmuş ve geçirmiş insanların birlikte inşa ettiği bir gerçekliktir. Connerton’un belirttiği gibi (1999: 10), bir toplumsal düzende varlığını sürdüren kişilerin ortak anılarının bulunacağı, varsayılan, örtük bir kuraldır. Eğer kişilerin anıları toplumun geçmişi ve bu ortak anılardan farklılık gösteriyorsa, ortak deneyimleri ve ortak varsayımları bulunmaz. Bir anlamda ortak geçmişi paylaşmak demek, topluluğun üyesi olmayı kabul etmek ve o topluluğa ait kültür, kimlik, gelenekler, inanışların kabul edilmesi, deneyimlerle, varsayımlarla şekillenen ortak belleği de bu şekilde kabul etmek demektir. Çünkü bir toplumun üyesi olmak ortak olarak paylaşılan değerleri de paylaşmak anlamına gelmektedir. “Bellek aynı zamanda toplumsaldır çünkü hatırlama sosyal bir boşlukta gerçekleşmez. Bizler toplumsal grupların üyeleri olarak hatırlarız ve bu, topluluğumuz tarafından paylaşılan yaygın gelenekler ve sosyal temsilleri benimsediğimiz ve varsaydığımız anlamına gelir (Misztal, 2003: 12)”. Toplumun üyeleri ile bir parçası olunan toplumun bağlarından biridir, aslında toplumsal bellek ve birçok toplumsal olgu ile ilişkilidir. Roudometof’a (2002: 7) göre, “bir ulusun kolektif hafızası onun kültürel mirası ve geleneğinin bir parçasıdır; sosyal dayanışma ve kültürel uyumu üretmek üzere başvurulan semboller dizisidir”.

Bellek, bir topluluğa mensup kişilerin ortak paylaşımı, geçmişi ve bugünlerini de etkileyen şekillendiren, devingen bir olgudur. Nora’nın deyişiyle (2006: 19); “Bellek her zaman yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisidir. Bu amaçla, bellek anımsama ve unutma diyalektiğine açık, onların sürekli biçim değiştirmelerinden habersiz, her türlü kullanımlara ve el oyunlarına karşı duyarlı, uzun belirsizliklere, ani dirilmelere elverişlidir ve devamlı bir gelişim halindedir”. Toplumsal bellek kişisel anıları ve bireysel belleği de kapsayan geniş bir alandır. Bu durum kişisel hatırlamanın bile toplumsal çerçeve içerisinde olması nedeniyle toplumsal belleğin tüm bellek biçimlerini kapsadığı görüşünü de destekler. “Ne kadar kişisel olursa olsun, ... her hatırlama, başka birçok kimsenin de sahip olduğu bir düşünceler kümesiyle ilişki içinde

olur; kişiler, yerler, tarihler, sözcükler gibi şeylerle, yani bir parçası olduğumuz veya edildiğimiz toplumun maddi ve manevi tüm yaşamlarıyla birlikte gerçekleşir (Connerton, 1999: 60)”. Halbwachs’ın öncülüğünü ettiği her türlü hatırlamanın, en kişisel olanının bile toplumsal çerçeve içerisinde olduğu görüşünü neredeyse tüm toplumsal bellek çalışmacıları paylaşmaktadır. Her çeşit hatırlamanın toplumsal bir bağlamda olması aynı zamanda toplumsal belleğin ortak, uzlaşımly ya da paylaşılan bir yanı olmasına da yol açar. Bir başka deyişle toplumsal bellek, o toplum üyelerinin, ortaklaşa yarattıkları ve zihinlerinde benzer biçimlerde yer alan bir tablo gibidir. Öyleyse, kavramın ortak olma ve paylaşılan niteliği de kilit noktalardan biri olarak görülmelidir.

The Ethics of Memory (2002), ile belleğin çeşitli biçimlerini inceleyen Margalit, toplumsal bellek kavramını tanımlarken bu iki noktanın altını çizer. Paylaşılan bellek ve ortak bellek olarak bir ayırım yapar ve toplumsal hatırlamanın, ne biçimde gerçekleştiğini, hatırlama sırasında kişiler arası iletişimin bu noktada nasıl bir etkisinin olduğunu örneklerle açıklar.

Ortak bellek, birleştirici bir kavramdır. Tek başlarına tecrübe ettikleri belli bir olayı hatırlayan tüm insanların belleklerini birleştirir. Eğer belli bir toplumda bunu hatırlayanların oranı belirgin olarak yüksekse o zaman bu olayın anısını ortak bellek olarak adlandırabiliriz.

Diğer yandan paylaşılan bellek, bireysel belleklerin basit bir birleşmesi değildir. Bu, iletişimi gerektirir. Paylaşılan bellek, olayı hatırlayanların farklı perspektiflerini kaynaştırır ve bütünleştirir. Örneğin bir meydana yaşanmış bir olayla ilgili anılarında, orada bulunan kişilerin her biri olayın yalnızca bir parçasını kendi özgün bakış açısından tecrübe eder. O sırada orada olmayanlar, olay esnasında orada bulunan kişilerin deneyimleri ile onların bu tecrübeyi tanımlama ve aktarma kanalları aracılığıyla olayla bağlantı kurarlar (2002: 52).

Margalit’in yaptığı ayırım, toplumsal bellek, belleğin çarpıtılması, bellek ve iletişim ilişkisi açısından önemli bir noktadır. Bununla birlikte birçok yazarın belirttiği gibi, belleğin durağan olmadığını, paylaşım ile yeniden üretildiğini ve değişime açık olduğunu da destekler niteliktedir. Kişilerin ya da grupların yaşanmış olayları kendi açılarından görme ve bu şekilde hafızaya aktarma işlemi toplumsal bellekte var olan şeylerin nesnellikten çok öznelliğe yakın olduğunu ve bu nedenle değişkenliğini de ortaya koymaktadır.

Toplumsal bellek konusunun 1990'lı yıllarla birlikte ilgi görmeye başlayan verimli bir çalışma alanı olduğu görülmektedir. Hatırlama-unutma ve bellek konularının toplumsal düzlemde yaygınlaşarak ele alınmasının bu çağa ait sosyal, iktisadi, politik gelişmeler ve son yüzyıllarda yaşanan olgularla yakında ilgisi vardır. Toplumsal yaşamda veya gündelik dilde özellikle bellek, hatırlama konusu geçtiğinde kişilerin ya da toplumdaki bireylerin hafızasının oldukça güçsüz olduğu ve her şeyin çok çabuk unutulduğu eleştirisi sık sık yapılır. Gerek toplumsal gerekse bireysel anlamda bellek yitiminin yaşandığı, genel bir belleksizlik, ya da her şeyi çok kolay unutma durumunun aslında tersine dönmeye başladığı Huyssen tarafından dile getirilmektedir. Bu durumu Huyssen (1999: 17) şöyle açıklar: “Kültürümüzde yeniliğin, geleceğe ilişkin beklentiler yerine giderek daha çok bellek ve geçmişle bağlantılandırılmasını nasıl değerlendirmeliyiz? Açık olan bir şey varsa, o da bunun, ilerleme ve modernleşme ideolojisinin bariz kriziyle ve bütün bir teleolojik tarih felsefeleri geleneğinin gücünü yitirişiyile bağlantılı olduğudur”. Aydınlanma ile başlayarak, sanayileşme ve kentleşme, giderek teknik, mekanik gelişmeler, toplumsal değişim ve dönüşümle, küreselleşme vs. ile yaşanan çağ oldukça büyük bir hıza sahiptir. Bu hız unutmanın, hızlı tüketimin de temelini oluşturmuş ve her şeyin hızlı bir şekilde yitip gitmesi durumu söz konusu olmuştur. Bellek yitimi konusunu, kapitalist kültürün ölümcül hastalığı olarak Adorno tarafından ilk kez 1930'ların sonunda dile getirildiğini belirten Huyssen (1999: 15), bellek yitimi kavramını kullanır, ancak artık bunun bir anlamda belleğe ilişkin bir saplantı haline dönüştüğünü belirtir. Sürekli olarak unutmanın eleştirildiği ve belleksizleşmenin vurgulandığı çağda aslında dünyada bir bellek saplantısının olduğu, özellikle de tarihsel birikim ve siyasal olaylarla hatırlanacak birçok toplumsal gerçeğin olduğu düşünüldüğünde Huyssen'in belirttiği gibi bellek yitimi kültüründe bellek saplantısının doğruluğu ortaya çıkmaktadır. Benzer olarak Sancar da *Toplumsal Bellek, Geçmişle Hesaplaşma* kitabında (2010), “Unutma kültüründen hatırlama kültürüne” şeklindeki nitelmesiyle bu durumu vurgular. Tarih, ulus, ulusal kimlik, ulusal belleğin inşası sürecinde istenmeyen, rahatsız edici gerçeklerin bilerek yok sayılması ya da tarihin manipülatif yorumuna sıkça rastlandığı gibi, uzun süre unutulmuş ya da tarihin gerçekliklerinin bir süre sonra bir “hafıza patlaması” şeklinde ortaya çıkacağını savunur. Bu durum özellikle dünyada 1980'lerden itibaren birçok toplumda yaşanan çeşitli

olaylarla, sorgulamalarla gerçekleştirmeye başlamıştır ve “geçmişle hesaplaşma politikası” olarak da isimlendirilen, unutmaya kültüründen hatırlama kültürüne geçilmeye başlanmıştır (Sancar, 2010: 18–19).

Unutmaya kültüründen hatırlama kültürüne geçildiği, ya da Huyssen’in deyişiyle bellek patlaması yaşandığı görüşünü destekler nitelikte toplumsal bellek üzerine geniş bir literatür vardır. Roudometof’un belirttiği üzere (2002: 7), kolektif ya da toplumsal bellek son zamanlarda tarihçiler ve sosyologların ilgisini çeken bir çalışma alanı olmuştur. Farklı yaklaşımlarla ve tanımlarla toplumsal belleğin ne olduğu ve nasıl işlediği, nasıl kurulduğu, nasıl çarpıtıldığı, hangi amaçlarla yeniden yazıldığı gibi soruları birçok alandan araştırmacı ele almıştır.

Toplumsal hafıza bugün dünya akademisyenleri arasında büyüyen bir ilgi alanı. Bir süredir tarihçiler (Yates 1966, Davis ve Starn 1989, Nora 1996, Matsuda 1996) ve daha yakın zamanda da antropologlar (Boyarin 1992, 1994, Sweedenburg 1995) belleğin toplumsal ve siyasi yönüne gittikçe artan bir ilgi gösteriyorlar. Siyasi rejimlerinin zaman içinde nasıl hatırlandığından (Rousso 1991), soykırım veya çocuk tecavüzü gibi travmatik anların bellekte nasıl tutulduğuna (Kirmayer 1996), aktivistlerin katıldıkları direniş hareketlerinden (Passerini 1988, Porteli 1991, Hart 1996), tüm şehirlerin ya da ülkelerin kendi geçmişlerini nasıl kutladıklarına (Young 1993, Yoneyama 1994) dair çok yönlü çalışmalar yapıyor (Özyürek, 2006: 8).

Tüm bu alanlarda yapılan çalışmalar toplumsal bellek konusunun her sosyal olgu gibi karmaşık yapısını ve disiplinler arası özelliğini ortaya koymaktadır. Toplumsal bellek olgusunu ele alırken; tarih, kimlik, ulus konusu ya da toplumsal belleğin çarpıtılmasına, politik yaklaşımlar ve bilinç yönetimi gibi alanlara da yönelmek gereklidir. Her alanın oldukça derin ve geniş bir biçimde bu kavramı kendi içerisinde genişlettiği görülmektedir. Toplumsal bellekte yer alan ve genellikle olumsuz öğelerin, negatif anların toplumu derinden etkileyen olaylara ilişkin belleğin bir biçimi de travmalar ve travmatik hatırlamadır. Travmatik olan, negatif geçmişle ilişki, çeşitli biçimlerde geçmişlerini değerlendirme, yeniden üretme, geçmişten bazı yaşantı ve anıları yeniden ortaya çıkarıp iyisiyle, kötüsüyle ele alma ve yüzleşme şeklinde de olabilmektedir. Sancar, toplumların geçmişleriyle yüzleşmeleri ve hesaplaşmalarının özellikle olumsuz öğeler barındıran geçmişe sahip olan toplumlar için yüksek derecede öneme sahip olduğunu belirtir. Bunun için de “geçmişle hesaplaşma” terimini kullanır. Ona göre, bu terimin işaret ettiği geçmiş sıradan bir geçmiş değil “negatif bir geçmiş” tir tir.

Geçmişle hesaplaşma girişiminde geçmişe ait gerçeklere yaklaşımda unutmama ve bastırma yerine, hatırlama ve hesaplaşma söz konusudur (Sancar, 2010: 29). Geçmişe yaklaşım hesaplaşmaya yönelik olduğunda ve unutulmuş, bastırılmış olanları açığa çıkarmak amaçlandığında temel çaba, yüzleşmedir. Geçmişte yaşanmış kötü anılarla baş etmede, bunların olumsuz etkileriyle mücadele etmede, rahatsız edici geçmişten kurtulmak için harcanan çaba bir anlamda travmaların ortaya çıkarılıp tedavi edilmesi sürecidir. Bu süreci irdeleyebilmek için, öncelikle travmanın ne olduğuna ayrıntılı bir biçimde bakmak gerekir.

2.2.1. Travma nedir?

Travmanın sözcük anlamı sarsıntıdır. Bu temel anlam birçok alanda kullanılırken çeşitli biçimlerde genişlese de sarsıntı, yaralanma, incinme gibi anlamlarını korunur. Travma, Margalit'in belirttiği gibi (2004: 125), başlangıçta, ciddi bedensel yara ya da kazaya veya dışsal bir şiddet olayına bağlı olarak yaşanan bir *şok* anlamına gelen tıbbi bir terim olarak kullanılır. Terim psikanalize uyarlandığında, bu anlamlarını korumaya devam eder, fakat bu sefer duygusal hasarlardan kaynaklanan sarsıntı ve şok anlamını da kazanır. Travmatik olaylar fiziksel yaralanmalar gibi iz bırakır ancak bu izler ruhsaldır ve çeşitli iyileşme aşamalarıyla azalsa da başlangıçtaki asıl *yara* izi kişide kalıcı izler bırakır.

Psikolojinin temel terimlerinden olan travma psikanalizin de üzerine eğildiği bir kavramdır. Freud, psikanaliz uyguladığı hastalarda travmatik anıların ortaya çıkarılmasının önemli bir adım olduğunu belirtir. Travmatik yaşantılara ulaşma katartik (arınma) uygulamanın temel bir unsurudur. Katartik uygulama, Freud'un psikiyatrist Breuer'le birlikte psikanalize temel oluşturduğu bir uygulamadır. Hastaların katartik uygulama ile hastalığa neden oluşturan temel problemlerinin ortaya çıkarılıp arınmaya kavuşturulmasını ifade eden bu uygulama, Freud'un (1986: 184) belirttiği şekilde özetle, "histerililerdeki belirtilerin (semptom), bir zaman yaşanıp sonradan unutulmuş önemli olaylardan (travma) kaynaklandığı temel gerçeği, bu yaşantıları uyutmaya (hipnotizma) başvurarak hastalara anımsatma ve yeniden yaşatma ilkesi üzerine kurulmuş tedavi yöntemi (katarsis) dir". Psikanalizde hastalığa yol açan etken temelde

travmatik olaylar olarak görülmektedir. Hastalığa neden olan olayların travmatik yaşantılar olduğu ve bunları çeşitli vakalarda, düş yorumları ya da serbest çağrışımlar aracılığıyla su yüzüne çıkarılıp hastaların iyileştirildiği belirtilir (Freud, 1986: 187).

Travma kavramını psikolojik süreçlerle bağlantılı olarak incelerken Freud'un bilinçaltı, bastırma, hatırlama konularındaki açıklamaları da önemlidir. Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde* adlı makalesinde (2002: 270) , travmatik olayları “zedelenme nevrozu” olarak ele alır. Bunu, “ağır mekanik darbelerden, demiryolu felaketlerinden ve yaşama yönelik bir risk taşıyan diğer kazalardan sonra ortaya çıkan bir durum olarak” ifade eder ve zedelenme nevrozuna neden olabilecek olay ve durumlara, savaş nevrozlarını¹, savaşlarla yaşanan büyük felaketleri de ekler. Sıradan zedelenme nevrozları ile ilgili iki özellikten bahseder, birincisi nevroza neden olan olayın beklenmedik bir olay, yani kişiye sürpriz olması ve bu nedenle de dehşet verici bir özelliğe sahip olması; diğeri ise yara ya da zedelenmenin bir nevroz oluşumuna etkide bulunmasıdır. Zedelenme nevrozunda tehlikeyle ilişki açısından “dehşet”, “korku” ve “anksiyete” sözcüklerinin önemli olduğunu belirtir ve bunların anlamlarının farkını açıklar. Anksiyete ve korku, korkulacak nesnenin, durumun varlığının bilinmesi ve buna karşı duyulan duyguları ifade eder yani hazırlıklı olma durumu söz konusudur. Ancak dehşet bunlardan farklıdır. “‘Dehşet’ bir insanın hazırlıklı olmadan tehlikeye daldığında içinde bulunduğu duruma verdiği addır; sürpriz etmenini vurgular (Freud, 2002: 271)”. Freud'un zedelenme nevrozu olarak ifade ettiği bu durum yaşanan travmatik olayların psikolojik bozukluklar yaratması ve bu bozuklukların belli yaralar açarak nevrozlara neden olmasıdır. Travmatik nevroz olarak da ifade edilebilecek bu duruma, ani ve beklenmedik olayların neden olduğu vurgusu önemlidir; beklenmedik olduğu için karşılaşılan durumun dehşet uyandırarak kişide büyük etkiler bırakması sarsıntının en ağır özelliği olarak ortaya çıkar.

Travmatik yaşantılara neden olacak olaylar çok çeşitli olabilmektedir. Gerek bireyleri gerekse birden fazla kişiyi, toplulukları etkileyen travma yaratacak olaylar oldukça benzerdir. Amerikan Psikiyatri Birliği, kişiler üzerinde derin izler bırakan travmatik olayları bir dizi örnek vererek şu şekilde ortaya koyar:

¹ Savaş nevrozlarıyla ilgili içinde Freud'un da giriş yazısı bulunan kitap için bkz: *Psycho-Analysis and the War Neuroses* (Londra New York, 1921 Standard Ed.).

Bunlarla sınırlı olmamakla birlikte, direkt olarak Şu gibi olayların deneyimlenmesi kişiler üzerinde travma yaratabilir. Bunlar; savaşlar, kişiye yönelik Şiddet saldırısı (cinsel, fiziksel saldırı, hırsızlık, gasp), kaçırmak, rehin alınmak, terörist saldırı, işkence, savaş mahkûmluğu ya da toplama kampında tutulmak, doğal ya da insan yapısı felaketler, otomobil kazaları, yaşamı tehdit eden bir hastalık tanısı. Çocuklar için ise, cinsel travmatik olaylar zorlama kullanılmadan, Şiddet ya da yaralama ile uygunsuz cinsel deneyimlerdir. Ayrıca kişisel olarak yaşanmamış ancak tanık olunmuş olaylar da kişilerde travmatik bir etki yaratabilmektedir. Buna, bir kimsenin Şiddete bağlı olarak, doğal olmayan ölümlü ya da yaralanmasını görmek, kaza, savaş, felaket ya da ölü bedene ya da bedeninin parçalarının kopması gibi olaylara beklenmedik tanıklık nedeniyle olabilir (Walker, 2005: 3).

Psikolojide, travmaya maruz kalmış kişilerde saptanan ortak bulgular, *Travma Sonrası Stres Bozukluğu (Post-Traumatic Stres Disorder)* olarak isimlendirilen rahatsızlığa işaret etmektedir. Travmaya neden olan olayların kişilerin belleğinde kalıcı ve rahatsız edici kimi belirtiler oluşturduğu ve bunların üzerinden zaman geçse de etkilerinin silinmediği vurgulanan bir noktadır. Krystal ve diğerlerinin ortaya koyduğu üzere (1997: 155-161), travmatik yaşantılara yönelik yapılan terapiler ve tedaviler, mağdur/hayatta kalanların (victim/survivor) zihinlerindeki travmatik anıların kaydını tamamen silmemektedir. Yaşamlarının bir bölümünde travmatik olayları yaşayanlar, bu travmalarla hayatlarının devamında sürekli olarak karşılaşırlar. Travmatik anılar geriye dönüşlerle (flash-back) ve buna bağlı ani stres, kalp çarpıntısı, zaman algısında bozulma gibi semptomlarla sürekli olarak kişinin karşısına çıkar. Genellikle tam olarak izleri silinemeyen travmatik yaşantılar, çoğunlukla travma yaşamış bireylerin kimliklerinin biçimlenişinde merkezi bir göreve sahiptir.

“Travmatik olaylar kişinin otonomisini, temel bedensel bütünlük seviyesinde ihlal eder. Beden istila edilir, yaralanır, kirletilir. Bedensel işlevler üzerindeki kontrol çoğu kez kaybedilir; tecavüz ve muharebeyle ilgili anlatımlarda bu kontrol kaybı çoğu kez travmanın en aşağılayıcı yönü olarak vurgulanır (Herman, 2007: 69)”. Herman’ın belirttiği gibi bedeninin istila edilmesinin en uç noktası tecavüzdür, bununla birlikte her Şiddet olayı, bedensel olmasa da psikolojik etkileriyle istilacı olabilmektedir. Travmaların kalıcı etkileri zamana karşı dirençli yaralardan kaynaklanmaktadır. Bu travmatik izler ve yaralar birçoğuna göre silinmeyecek denli derindir. Frijda’ya göre (1997: 105) zaman yaraları iyileştirmez, sadece izleri yumuştır. Bu bir kural gibi

görülmektedir ve psikolojik travmaya verilen tepkinin doğasında vardır. İz bırakan acı ve duygusal hassasiyet, travmatik olayların ardından iyileştirilmeye gerek olan hastalıklar değildir. Tedavi sürecinde, bu yaşanan olayların bıraktığı belirgin izler, kişide farklı biçimlerde kendini gösterebilir. Acıya verilen tepkileri bir şekilde düzenlemek gerekebilir, bu durum hiçbir acıya dayanamama şeklinde değildir. Ancak travmatik olay yaşamış insanların acıya hassasiyeti “sağlıklı” ve normal bir durumdur.

Travmaların en belirgin yanı hatırlanmak istenmeyen şeylerin bastırılmasıdır. Psikolojide bilinç, bilinçaltı ve hatırlama konularıyla yakın ilişkisi olan kavramın özü Freud’a (2002: 142) göre, basitçe bir şeyi geri çevirmek ve onu bilinçten uzak tutmaktır. Özellikle bastırma kavramını psiko nevrozlar konusunda ele alır ve bastırmanın genel özelliklerini şöyle belirtir: “Bastırma işleyişinde yalnızca *bireysel* olmakla kalmaz aynı zamanda aşırı devingendir. Bastırma sürekli bir güç harcanmasını gerektirir ve bu harcama kesintiye uğrarsa bastırmanın başarısı tehlikeye düşer ve böylece yeni bir bastırma eylemi gerekli olur (Freud, 2002: 146)”. Bilinçaltına itilmiş ve bastırılmış kimi olayların açığa çıkarılması, yani bilinçli hatırlama psikoterapide çeşitli yöntemleri olan bir tedavi biçimidir. Freud, psikanalizde bunun bazı yönlerini vurgularken konunun oldukça derin ve karmaşık olduğunu da dile getirir. Vurguladığı noktalara bakıldığında bellek, anımsamak, kurgu, aktarılmış kurgu kavramlarının altının çizilmesi önemlidir. Freud, ruh çözümlemesinden bahsederken, başlangıçta bunun bir çözümleme sanatı olduğunu, çözümlemecinin hastayı bir kurguya yönelttiğini söyler. Yani çözümleyen kişi çeşitli yöntemlerle hasta hakkında elde ettiği bilgilerden (bilinçaltı, rüyalar, bastırılanlar...) bir kurgu yaratır ve hastadan bu kurguyu doğrulamasını bekler. Bu kurguyu hastaya gösterdiğinde telkinlerle bir aktarım yaparak konu ile ilgili dirençleri bırakılmak ve böylece sağaltımı tamamlamak temel amaçtır. Burada, bilinçdışındaki bilinçli hale getirilmesi amacı hastalığın tedavisi anlamına gelmektedir, fakat zaman içinde bunun pek mümkün olmadığı görülür. Freud’un özellikle altını çizdiği nokta,

Hasta kendisinde bastırılmış olanın hepsini hatırlayamaz ve anımsayamadığı şey tam da en önemli bölüm olabilir. Dolayısıyla kendisine aktarılmış olan kurgunun doğruluğuna ikna olmaz. Hekimin görmeyi yeğleyeceği biçimde onu geçmişe ait bir şey olarak *anımsamak* yerine bastırılmış malzemeyi çağdaş bir deneyim olarak *yinelemek* zorundadır. Bilinçdışındaki hastaya bir biçimde hatırlatılması amaçlanırken, hekim genelde hastanın unutulmuş yaşamının bir kesimini yeniden yaşamasını sağlamak zorundadır ama öte yandan her şeye rağmen gerçeklik olarak görülen şeyin aslında yalnızca

unutulmuş geçmişin bir yansıması olduğunu anlamasını sağlayacak olan bir miktar uzaklığı korumasını sağlamalıdır. Bu başarıyla gerçekleştirilirse hastanın güven duygusuyla birlikte ona bağlı olan sağaltımsal başarı da kazanılır (2002: 277- 278).

Bastırılarak bilinçaltına itilen travmatik anıların ortaya çıkarılıp tedavi edilmesi için gerçekten ciddi bir çaba ve uzun bir süreç gerekmektedir. Travmatik anılarda bastırma içgüdü, kişinin isteği ya da bilinçli davranışı dışında gelişir ancak bununla birlikte travmatik anıların bilinçten sızıp, zapt edilemez bir biçimde kendini ortaya çıkarma durumu da vardır. Doğal anıların hatırlanması, unutulması sürecinden çok farklı işleyen bir mekanizmadır bu. Çünkü “Korku, dehşet, çaresizlik, öfke gibi şiddetli duyguların eşlik ettiği travmatik olaylar, onları doğrudan yaşayanlar veya tanık olanların sembolize edip, öyküleştirmelerine direnirler. Travmanın yol açtığı duygusal imgeler ve şiddetli duyguların mekânıdır ‘travmatik bellek’ (Kaptanoğlu, 2009: 33)”. Travmatik belleğin bu karmaşık ve denetlenmesi zor yapısıyla, travmanın oldukça sancılı bir iyileşme süreci ile tedavi edileceğini ortaya koyan Herman, travmanın iyileşme sürecinin birkaç evreden oluştuğunu ve her evrenin ayrı bir öneme sahip olduğunu bildirir. Travmatik anıların ortaya dökülmesi, konuşulması, kabul edilmesi travmayı çözecek gibi görünse de aslında bu aşamaya gelmeden önce halledilmesi gereken ilk evre, güvenliğin tesis edilmesidir. Güvenlik tesisi kişinin bedeninden çevresine doğru olur, çünkü mağdurlar hiçbir zaman bedenlerini güvende hissetmezler. Bedensel olarak temel yaşamsal faaliyetler, yani yeme, içme, uyku, hareket gibi işlevlerin düzenlenmesi, kendine zarar verme söz konusuysa bunun bertaraf edilmesi sağlanır. Bunlar temel olarak, çevresel faktörler, güvenli bir yaşam çevresi, maddi güvence, çevrede zarar verecek insanlar ya da şeylerin kontrolü gibidir. Tüm bu koşulların sağlanmaması durumunda kişinin travma ile yüzleşerek iyileşme için ikinci evreye geçmesi mümkün değildir. Çünkü travma sonrasında mağdura yönelik tehdidin devam etmesi söz konusuysa, travmanın tedavisi imkânsızdır, bu yüzden gerekli tedbirlerin alınması gereklidir. Bu temel güven sağlandıktan sonra iyileşmenin ikinci evresi yani, travmanın hikâyesinin anlatılma süreci başlar. Hikâye anlatmak, yüzleşmeyi, hatıraların yeniden canlanmasını, bunları ortaya sermeyi kolaylaştırır. Bu noktada hikâyenin yeniden yapılandırılması hakikatle yüzleşmede önemli bir noktadır. Ancak yüzleşmek çok zor olduğu için mağdurların bu noktada tereddüt ve sıkıntı yaşamaları sık rastlanan bir durumdur, mağdurun gerçeği anlatması yaşananların kötülüğü nedeniyle acı vericidir (Herman, 2007: 207-230).

Travmaya neden olan olayları, gerçekleri ortaya dökme çabasında kişiler oldukça sancılı bir çaba içerisindeyler. Bu çabada hikâyenin anlatılarak, yeniden yapılandırılması hasta için onarıcı bir harekettir. Travmatik hatıraların çözülme sürecinde geçmişin dile getirilerek anlatılmasından sonraki süreç “travmatik hafızanın dönüşümü”dür, bu da yine anlatılarak şekillendirilen ve en derin ve rahatsız edici, bastırılan gerçeklerin ortaya dökülmesine yönelik bir adım olarak görülür. Herman bu evreleri takiben iyileşmenin son evresi olarak “travmatik kaybın yasını tutma”yı dile getirir. Bütün bu çabalar sonunda iyileşme sürecine ilişkin Herman şunu belirtir:

Travmanın yeniden yapılandırılması asla bütünüyle tamamlanmaz; yeni çatışmalar ve meydan okumalar, hayat döngüsünün her yeni evresinde kaçınılmaz olarak travmayı yeniden uyandırır ve deneyimin kimi yeni cephelerine ışık tutar. Bununla birlikte hasta kendi hikâyesini ıslah ettiği ve hayata katılmak için umut ve enerji yenilediğini hissettiğinde, ikinci evrenin temel işi tamamlanmış olur. Zaman yeniden işlemeye başlar. “Bir hikâye anlatma edimi” sonuna geldiğinde, travmatik deneyim gerçekten geçmişe ait olur. Bu noktada mağdur hayatını şimdide yeniden inşa etme ve gelecek özelemlerinin peşinden gitme göreviyle yüz yüzedir (2007: 254).

Travmatik yaşantının, anıların iyileşmesinin en önemli süreci yas tutabilmektir. Yas, obje kaybına verilen bir tepkidir. Yani yitirilen, artık olmayan ve zorunlu olarak ayrılmış olandır. Ondan ayrılmak gerektiğini kesin olarak talep eden bir gerçeklik sınavı söz konusu olur ve sahiplenilmiş yitirilen bu şeyden geri çekilmeyi başarmak yas sürecini başlatır (Freud, 2011: 114). Yası tutulmayan acılar, kayıplar, olaylar bilinçaltına bastırılır ancak, bu travmatik süreci daha da ağırlaştırmaktan başka bir şey değildir. Kaptanoğlu (2009: 35), yas tutmanın kişisel ve toplumsal olarak yitirilen şeyin zihinsel temsilini anımsamak, gözden geçirmek ve anlamlandırmak üzere başvuru alan etkinlikler olduğunu belirtir. Yaşananların söze dökülmesi, sembolize edilerek yeniden anlatılması ve yazılmasıyla birlikte yas tutulur. Çünkü anlatılıp, paylaşılan acı bir kez daha yüksek dozda ortaya çıkar ve travmayla hesaplaşılır.

2.2.2. Toplumsal travma

Travma kavramı yaygın olarak psikolojinin üzerine eğildiği bir kavram olarak görülmekle beraber, bireyler kadar gruplar ve toplumlarla da ilişkilendirilen, bu şekilde psiko-sosyal bağlamda değerlendirilen bir kavramdır. Misztal (2003: 139), bu noktaya işaret ederken, travma çalışmalarının tıbbi söyleme ve psikanalize çok şey borçlu

olduğunu fakat sadece psikolojik yönelimli olmadığını ifade eder. Bu nedenle de travmatik anılar, psikolojinin olduğu kadar kültür ve toplum araştırmacılarının da ilgisini çekmektedir.

Kültür ve toplum araştırmalarında önemle üzerinde durulmaya başlanan kavram literatürde toplumsal travma ya da kültürel travma olarak geçmektedir. Alanda kültürel travma da toplumsal travmada aynı şekilde kullanılmakta ve bu çalışmada toplumsal travma kullanımı seçilmiştir. Toplumlara ve toplumdaki geniş kitleleri etkilemiş büyük ve sarsıcı olaylar, yaklaşık son yirmi yılın araştırma alanı olarak birçok araştırmacının çalışmalarında yer tutmaktadır. Toplumsal travma toplumlara ya da toplumdaki kimi grupları çeşitli biçimlerde etkileyebilmektedir.

Bir yara ya da kişilerin şiddetli duygusal acı ile karşılaşmasını içeren psikolojik veya fiziksel travmanın tersine, kültürel travma, belli bir uyum içerisinde olan bir grup insanı derinden etkileyen, dramatik bir anlam kaybı ve kimlik yitimi olarak, sosyal dokuda bir yarılma meydana getirir. Bu anlamda, travmanın topluluktaki herkes tarafından hissedilmesi ya da direkt olarak tamamı tarafından yaşanmış olması gerekmez (Eyerman, 2002: 2).

Toplumsal travmanın toplumsal bellekle bağını vurgulayan Smelser'e göre (2004: 44), toplumsal travmanın etki ettiği bellek, kamusal olan ve grup üyeliğine dayalı bir bellektir. Negatif etkiyle yüklü, silinmez olarak temsil edilen, bir toplumun varlığını tehdit eden veya onun bir ya da daha fazla temel kültürel ön varsayımlarını bozan bir bellek biçimidir. "Bir kültürel travma, kültürün tamamını veya kültürün esaslı bileşenlerinden birini ya da bazılarının altını oyan, yok eden, istilacı ve ezici bir olaya atıfta bulunur (Smelser, 2004: 38)". Kültürel olarak nitelenen bu travmatik olaylar kültürün ve toplumun önemli parçalarını bozan ya da olumsuz etkileyen bir yapıya sahiptir. Yaşanan büyük bir olayın bir toplumun temel kültürel yapısı ve değerleri üzerinde çeşitli etkileri olacağı, bu şekilde de değişime neden olabileceği, toplumsal travma konusunda vurgulanan bir noktadır. Smelser buna örnek olarak Protestan Reformunu verir; Protestan Reformu, Hristiyan toplumlarda bir çeşit kültürel travma olarak yaşanmıştır çünkü Katolik dünya görüşünün bütünlüğü ve baskınlığına karşı temel bir tehdit ortaya koymuştur (2004: 38). Jeffrey Alexander, bir toplumsal travma teorisini kurmayı hedeflediği makalesinde, toplumsal sistemde toplumların travmatik hale gelebilecek kitlesel karmaşalar yaşayabileceklerini belirtir. Bunlar kurumların

işlevini yerine getirememesi, okulların eğitim verememesi, hükümetlerin temel güvenlik konularında başarısız kalması, ekonomik sistemin çöküntüye uğraması şeklinde olabilmektedir. “Travmaların kolektif bir düzeyde meydana gelmesi için, toplumsal krizlerin kültürel krizler haline gelmesi gerekir. Olaylar bir şey, bu olayların temsilleri ise bambaşka bir şeydir. Travma bir grubun acı yaşaması sonucunda değil, yaşanan bu şiddetli rahatsızlığın kolektif kimliğinin çekirdeğine girmesi sonucudur (Alexander, 2004: 10)”. Travmaların en ağır etkisi kimliğe etki ederek, var olan kimliği parçalayarak, darbelemesi ve bir daha asla eski hale gelemeyecek gibi bir iz bırakmasıdır. Paez ve diğerlerinin vurguladığı üzere (1997: 149), günlük yaşamdakilerden oldukça uzak, aşırı gerilimli olaylar bireyler ve toplulukları etkileyerek darbe vuran, travmatik olaylar olarak algılanır. Savaş, siyasi felaketler, ekonomik kriz, baskı dönemleri toplumsal yeniden inşaya neden olan toplumsal süreçlerdir.

Travmalar psikolojide uzun terapi süreçleriyle tedavi edilirken, geniş çaplı kültürel travmaların tedavi süreçleri ise yoğun bir toplumsal çaba gerektirmektedir. Bu çaba sivil ya da toplumsal hareketler şeklindeki etkinlikleri meydana getirir. Çünkü travma mağdurları bir sosyal bağlama ihtiyaç duyarlar. Travmatik gerçekliği ortaya çıkarmak için kurbanı onaylayan, koruyan ve kurban ile tanıdığı ortak bir ittifakta birleştiren sosyal bir bağlam olmalıdır. Bireysel kurban için bu sosyal bağlam arkadaşlar, sevgililer ve aile ilişkileriyle yaratılır. Daha geniş toplum için sosyal bağlam güçsüzleştirilmişlerin sesi olan siyasi hareketler vasıtasıyla yaratılır (Herman, 2007: 11). Sosyal bağlamın mümkün olduğu topluluklarda travmatik anılarla yüzleşmek de mümkün olur, böylece travmadan iyileşmeye yönelik adım atılabilir. “Bir olay hakkında konuşmak hafızaya yardım eder, konuşmak veya bir deneyimi dile getirmek kişilerin zihinlerini organize etmelerine ve özümsemelerine yardım eden bir tekrarlama, anlatma biçimidir (Pennebaker ve Banasik, 1997: 8)”.

Travmatik yaşantılara sahip olan mağdurların geleceklerine yön verebilmeleri için öncelikle geçmişle, travmatik olaylarla uzlaşmaları gerekmektedir. İyileşmek için ilk önce travmatik anıların, olayların kabul edilmesi ve bunların hatırlanıp anlatılması gerekir. Travma ile oluşan yaranın iyileşebilmesinde yas tutmak önemlidir, yastan sonra

yeni bir sayfa açılır. Kişinin yaşamındaki ilişkiler travma nedeniyle sınanmış ve değişmiştir, travma sonrası yeni ilişkiler geliştirmesi gerekir (Herman, 2007: 255). Toplumsal travmalar ile ilgili iyileşmeler de tamamen aynı süreçte olur. Ancak bir ulusun, toplumun ortak belleğinde var olan olaylar ve bunların travmatik etkileri tahmin edilenden daha geniş olabilir ve kitlesel bir faaliyete de dönüşebilir. Sancar'ın "geçmişle hesaplaşma kavramı" tam da bu noktaya işaret etmektedir. Bu kavram, "bir toplumun kendi geçmişiyle kurduğu ilişkinin belli bir biçimini, bu ilişki neticesinde kendi geçmişindeki suç ve ihlallerin hesabını esas olarak kendisine vermesini ifade eder (2010: 79)". Toplumsal travmalarla ilişki kurmak, onun hakkında konuşmak çözüm yolunu oluştururken, tedavi sürecinde grup kimliğini korumak amacıyla suskun kalmak da tercih edilebilmektedir. Sancar'ın belirttiği gibi (2010: 150), "Bireyler de topluluklar da, travmatik olaylar karşısında çeşitli tepkiler ortaya koyarlar. Bu tepkiler iki şekilde olabilmektedir. Birincisi, yaşanan korkunç olayları inkâr etmek ve üzerinde konuşmamak, ikincisiyse bunları kabul etmek, açıkça dile getirmek ve hesaplaşmaya çalışmaktır". Çeşitli nedenlerle fakat en belirgin olarak grup kimliğini korumak için travmatik bir geçmişe verilen ortak tepki sessiz kalmak ve ket vurmak olabilir. Travmatik konularda grupların değerlerini ve kendi benliklerini savunmak için ortaya koydukları tepkilerin en başında unutma ve sessizlik gelmektedir. Ayrıca olayların ya da anıların çarpıtılması yani pozitif çarpıtma ve buna göre yeniden yapılandırma da söz konusu olmaktadır. Bir anlamda, yüzleşilmeye çalışılan geçmişi organize ederken grup ve toplum dinamiklerine ve kimliğine göre bir değiştirme ya da çarpıtma travmatik olaylardan kaynaklanan bir tepkidir (Frijda, 1997: 103-127; Paez vd., 1997: 147-174).

Travma ile baş edebilmek adına, travmatik anılarla hesaplaşmak ya da kabullenmek için travmatik yaşantıların, olguların dile getirilmesi gerektiğini birçok yazar gibi Alexander da ortaya koyar ve travmanın temsil edilmesi, anlatı oluşturulmasının gerekliliğini vurgular. Toplumsal travmalarda travmatik olayın nasıl temsil edildiğinin önemini belirtirken kullandığı bir ayırım kültürel sınıflandırmadır. Kültürel sınıflandırmaysa, travmanın yeni bir ana anlatı olarak yaratılmasıdır. Yani toplumsal travmaların, toplumun geniş kesimlerini etkileyen olaylar olabileceğini; kültürel yapıyı, kültürel düzeni değiştiren ve yıpratıcı bir yanı olduğunu belirtirken özellikle travma ve travmanın temsilinin daha da vurgu gerektiren bir konu olduğunu belirtir. Olay ve

temsil arasındaki boşluk travma süreci olarak düşünülebilir. Temsilin toplumsal travmada önemli bir yeri olduğunu ve travmatik olayların aslında temsiller aracılığıyla oluşturulan bir travma anlatısı ile var olduğunu belirtir (Alexander, 2004: 11). Temsil edilme, travmanın toplumsal alanda iyileşme ve uzlaşmaya giderken üzerinde durulması gereken en önemli noktadır. Kaplanoğlu (2009), toplumsal öykülemenin önemini vurgular. Ona göre, “Hatırlama, birey veya topluluğun kendi kendine, kendi içinde yaptığı bir bellek çalışması değildir”, söz konusu toplumsal travmalar ve acılar olduğu için ortak bir buluşma noktası gereklidir. Mağdurun kendi kendine anlatacağı öykü onu iyileştirmez, çünkü tanıklar da önemlidir, hatırlama öteki ile yani tanıklarla birlikte yapıldığında anlamlıdır ve ancak bu temsil gerçek anlamda iyileştirici olur. “Travma mağduru birey veya toplum, yeni öyküsünü ancak travmatik bellek izlerinin sembolize edilmeye, anlamlandırılmaya direnişlerini kırarak kazanabilir (Kaptanoğlu, 2009: 35)”. Bu nokta, tam da bu çalışmanın ana odak noktasını oluşturmaktadır. Toplumsal travmaların, sanat ile temsil edilmesi olay ve temsil arasındaki boşluğu doldurur. Ancak travmaların nasıl temsil edileceği veya edilmekte olduğu nasıl hatırlanacağı ya da hatırlanmasının istendiği de önemli bir konudur. Burada hatırlama ve unutmanın sistematik bir organizasyonu, bilinç yönetimi konusu akla gelir.

2.3. Toplumsal Bellek ve Bilinç Yönetimi

Bir gruba ait kişilerin hatırlamalarında bilişsel bir yanlılık vardır ve bu tür bir yanlılık, grup belleğine duygusal bir ton ve şekil verir (Mitsztal, 2003: 15). Toplumsal bellek durağan bir yapıda değildir; toplumdaki kişilerin hatırlama biçimiyle yakından ilgilidir bu nedenle de sürekli bir yeniden inşa halindedir. Bu yeniden inşa edimi, hem Mitsztal’ın belirttiği gibi grup değerlerini korumak amacıyla olumlu yönde hatırlamaya yöneliktir hem de iktidar ve siyasi aktörler tarafından belirlenen bir durumdur. Çünkü toplumsal bellek, toplumdaki yönetim ve iktidar mekanizmalarının göz ardı edemeyeceği, politik yanı ağır basan bir olgudur. Tarihsel olayların, önemli yaşantıların nasıl hatırlandığı, hükümetler ve iktidarın denetiminde olduğu sürece sistem zarar görmez. Resmi tarih anlayışı ve devletlerin resmi tarihi okullarla başlayarak birçok mecrada yayma çalışmaları tamamen bununla ilintilidir. Bir devletin geçmişinin nasıl olması isteniyorsa o şekilde hatırlanır, anlatılır. İktidar, ulus, devlet, millet kavramları

çerçevesinde olumsuz, negatif bir geçmiş pek kabullenilmek istenmezken, olaylar iyi yönleriyle görülür. Burada da toplumsal belleğin biçimlendirilmesi, yeniden kurgulanması, iktidar ve gücü elinde barındıran sınıfın yönetiminde olduğu gerçeği ortaya çıkar. Schudson, belleğin yalnızca bir kaydetme yöntemi olmadığını bu nedenle, “gerçek” bir anının da mümkün olamayacağını belirtir. Ona göre (1997: 181), “Bellek yalnızca bir bilgi kodlama, bilgi depolama ve bilgiyi stratejik biçimde bulup getirme sürecidir ve bu sürecin her aşamasında toplumsal, psikolojik ve tarihi etkiler söz konusudur”. Toplumsal bellek ve travmatik olaylar üzerine yapılan tartışmaların hepsinde hatırlama sürecinin birçok etmenle bağlantılı olduğu görüşü paylaşılmaktadır. Hatırlama sürecinde hatırlamayı organize eden kurumlar ve mekanizmaların belleği çarpıtması ve yeniden kurgulaması üzerinde durulur. Hatırlamanın organizasyonu ve manipülasyonu konusunda önemli bir kavram olarak siyasi iktidar görülmektedir.

Toplumsal belleğin çarpıtılması ve yönlendirilmesinde önemli rolü olan iktidar mekanizması, güç kavramı, siyasi zorlamalar, bastırma ya da kısıtlama gibi noktalar söz konusudur. Siyasal iktidar geniş anlamda, bir kişinin davranışları üzerinde bir takım yaptırımlar yoluyla kontrol kurabilme gücü olarak tanımlanmaktadır (Ball ve Peters, 2007: 25). Kimin ya da neyin iktidara sahip olacağına karar vermekte kimi problemler vardır. Birey, grup ya da kurumlar iktidarı elinde tutanların isteği doğrultusunda hareket etmek istemeyebilir ve bu nedenle, bu ilişki içerisindeki aktörler arasında uzlaşma olamayacağı da oldukça açıktır (Ball ve Peters, 2007: 26). Siyasi iktidar, toplumun bütünü üzerinde geçerli olan iktidar karşılığında kullanılır. Gerçek ve teknik olarak siyasal iktidarın belli özellikleri vardır. Kapani'nin ortaya koyduğuna göre (1975: 29-30), siyasal iktidarın etki alanı geniştir; yani bir ülkenin tamamını kaplar, ülke sınırları içinde yaşayan tüm insanlar ve topluluklar üzerinde bağlayıcı karar alır ve bu kararları yürütür. Ülkedeki diğer iktidar mekanizmaları arasında üstünlüğe sahiptir, bu şekilde kontrol ve söz söyleme yetkisi en üst düzeyde siyasal iktidarın elindedir, ayrıca siyasal iktidarın en önemli özelliği maddi kuvvete sahip olması ve zor kullanma gücünü elinde bulundurmasıdır. Emirler, kararlar, iradenin uygulanabilmesi, sosyal düzenin sağlanması, toplum ve devlet hayatının devamı için siyasal iktidar gerektiğinde kuvvete başvurur. Bu özelliklerin yanında siyasal iktidarın yapısal özelliği ise rıza ve itaat unsurudur. Bu da aslında kuvvet kullanma gücüne de sahip olan iktidarın yönetilenler

üzerindeki gücünün kuvvete gerek kalmadan rıza ve itaatlerini kazanması demektir. Gramsci'nin ileriki bölümlerde detaylı olarak ele alınacak hegemonya ve rıza kavramı ile aynıdır. Yönetilenler, çoğu zaman iktidarın emir ve kararlarına bir zorlamaya gerek duymadan uyarlar yani rıza gösterirler. Yönetilen kitlenin iktidarın uygulamalarına rıza göstermesinin sebepleri çeşitlidir. “Kararlara ve emirlere uyma (iktidarın amacına ve yararlılığına inanıldığı ölçüde) bilinçli olabileceği gibi, bilinçsiz ve mekanik de olabilir. Gelenek ve görenek, alışkanlık, çevrenin etkisi, eğitim, şartlandırılma, menfaat umudu, ceza korkusu ve nihayet çaresizlik duygusu itaatin değişik sebepleri arasındadır (Kapani, 1975: 30)”.

İktidarların yaptıklarını meşrulaştırması ya da yaşanan olumsuz olayları olmamış sayması çok karşılaşılan bir durumdur. Geçmişte yaşanmış olumsuz olayları hatırlamak, eleştirmek ve bunlarla yüzleşmekten bahsederken bir yanda siyasi erk ve siyasi erkin bu olaylara yaklaşımının nasıl olacağı da önemlidir. İktidarın bilinçli unutturma çalışmaları, kirli geçmişe sahip ülkelerde bir çeşit devlet politikası şeklinde dahi işleyebilmektedir. Tamamen iktidarın ve gücü elinde bulunduranların politik tercihlerine göre çizilen bir tarih ve hafıza söz konusu olabilmektedir. Toplumların geçmişle hesaplaşma sürecinde bu durumun daha belirgin bir şekilde ortaya çıkabileceğini ve baskı ortamında sivil toplumun ve bireylerin görevini, Sancar şöyle dile getirir:

‘Unutturma’yı, hatta belli konularda “hatırlama yasağı”nı “bir idare tekniği” olarak kullanan ve sivil toplumun yeterince güçlü olmadığı bir devlette, geçmişle hesaplaşma sürecini başlatmak hiç de kolay değildir. Buna karşılık, hatırlamayı sürdüren ve toplumu hatırlamaya davet eden öznelere güçlü ve aktif olmaları, unutmama ve bastırma politikasının hâkim olmasını ve uzun süre devam ettirilmesini zorlaştırır. Özellikle geçmişin kurbanı/mağduru durumunda olanların ısrarlı mücadelesi, toplumu hatırlama ve hesaplaşma yoluna çekebilir (2010: 92)”.

“Baskı ortamı” ve “hatırlama yasağı”nın çeşitli zamanlarda ve kimi siyasal rejimlerde daha belirgin olduğu bilinmektedir. Özellikle diktatörlük durumunda korku havası, inkâr ya da travmatik olaylara karşı zorunlu sessizlik ile yaygın bir baskı yaratılır. Tekrarlanan şiddet olayları iletişim engellemeyle, bireysel ve sosyal yalıtılmışlıkla bağlantılı yaygın bir korku ortamı oluşturur. Şili ve İspanya’daki diktatörlük dönemindeki olaylar baskının ne derece yüksek olabildiğine örnek teşkil eder. Bu gibi

dönemlerde yaşanan travmaların sonuçlarından bahsederken, Şili ve İspanya'daki iç savaş sırasında ve sonrasında kaç insanın öldüğü, kaç kişinin intihara veya göçe zorlandığının rakamları bu sistematik baskıyı gösterir (Paez vd., 1997: 149). Pennebaker ve Banasik (1997: 10), unutturmaya yönelik baskıya ilişkin toplumsal hafızada “sessiz olaylar”dan bahseder. Sessiz olay insanların büyük, etkisi yaygın, çalkantılı ve karışık olaylar hakkında aktif olarak konuşmaktan kaçınmasıdır. Bu konuşmama durumu askeri darbe sonrasında baskıcı hükümetlerin ya da din gibi otorite sahibi kurumların zorlaması ile de uygulanabilir. Türkiye örneğinde ise kültürel-toplumsal travmalar unutturulma-yok sayılma-bastırma sürecinde varlığını sürdürmekte, sessiz kalmak zorunluluğu, devlet ya da resmi güçler tarafından uygulanmış travmatik olaylar söz konusudur. Bu gibi durumlarda travma mağdurları genellikle “ötekiler” olarak dışlanır ve fail sistematik biçimde yok saymaya yönelir. “Devletin faili olduğu toplumsal travmaların korku, dehşet ve çaresizlik içinde bıraktığı geniş kesimler, düşman ilan edildikleri için, kayıplarını, acılarını kamusal alanda değil kendi iç alanlarına kapanarak, sessizce yaşadılar (Kaptanoğlu, 2009: 32)”. Mağdurun kendi öyküsünü, başına gelenleri anlatmaması ya da anlatamaması, (zaten kabullenmenin ve dile getirmenin zor olduğu travma anlatısında) iktidar tarafından uygulanan sistematik bastırmayla toplumsal yaraların derinleşmesine yol açar. İktidar tarafından, devlet eliyle bilinçli unutturma, bazı olayların yok sayılması ve toplumsal bellekte başka şeyleri öne çıkarıp, rahatsız edici olanları saklamak bir bellek kurgusu olarak ifade edilir. Toplumsal belleğin geçmişte ve günümüzde nasıl şekillendiği, hatırlatma ya da unutturma eylemlerinin “toplumsal bellek kurgusu” ideolojik bir inşa süreci olarak değerlendirilmelidir. Bir kurgu olan toplumsal belleğin kurgulanması, sürekli altının çizildiği üzere iktidar, siyaset, güç odaklı, ulusal kimlik inşasıyla yakından ilgili politik bir süreçtir ve bu yeniden inşa çeşitli şekillerde ve bir zamana yayılarak gerçekleştirilmektedir.

2.3.1. Belleğin ve tarihin yeniden inşası

Toplumsal bellek, çoğunlukla insanların yaşamında uzun dönemde önemli değişimleri temsil eden biçimlendirilmiş ve muhafaza edilen olayları kapsar. Önemli bir özelliği, toplumdaki insanların ortak oluşturduğu bir bellek olmasıdır. Bu belleğin oluşmasında, insanların olaylar hakkında aktif olarak konuşması rol oynar; konuşulan olayların sosyal

paylaşımı ayrıca kişilerin olay hakkındaki algılarını da biçimlendirir ve böylece anlatı üzerine bir fikir birliği oluşur (Pennebaker ve Banasik, 1997: 17). Toplumsal belleğin yapılandırılmasında ve yeniden inşasında kimlik de etkilidir. Tarihin, belleğin ve tüm bunlar üzerinde varılmış bir uzlaşmayla gelişmiş kimliğin aktif olarak inşa olduğu görülür. Bilgin, toplumsal belleğin inşasında grup dinamikleri, grup ve ulusal kimlik ilişkisini vurgular:

Kimlik inşasının gruplar düzeyindeki temel süreçlerinden birini toplumsal bellek oluşturmaktır. Genelde tüm gruplar, grup kimliğinin inşasında, ortak bir geçmişin vurgulanması ve bunun belirli bir tarzda kurgulanması yoluna gitmektedirler. Bu, esas itibariyle ulusal kimliğin gereklerine uygun bir geçmiş icat etme, bir toplumsal bellek yaratma, bir tarih yazma etkinliğidir (2007: 218).

Bellek ve tarih her biçimde birbiriyle etkileşim halindedir. Ancak Nora'nın belirttiği üzere aynı anlama gelmezler ve hatta bunları birbirinden ayıran birçok özellik vardır. "Hafıza her zaman yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisidir. Tarih ise artık bulunmayan şeylerin yeniden oluşturulmasıdır, ama bu hep sorunlu ve eksiktir: hafıza, her zaman güncel bir olay, sürekli şimdiki zamanda yaşanan bir bağdır; tarih, geçmişin bir tasavvurudur (Nora, 2006: 19)". Buradan yola çıkılarak bellek kurgusunun bugünde gerçekleştirilen bir etkinlik ve tarihin yani geçmişin bu kurgu içerisine yerleştirilmesi olduğu da ortaya koyulabilir. Belleğin tarihle olan ilişkisi, kurgu süreci, yeniden inşasında Igartua ve Paez (1997: 80), olayların temsil ediliş biçimleriyle de bir inşa süreci olduğuna dikkat çeker. Onlara göre, hatırlama olayı ve geçmişin yeniden inşası hem tarihin bilimsel başlığı altında, hem de anlatı ve dramatik eserler aracılığıyla olur. Tarihin ve hafızanın yeniden inşa sürecinde kimi olay ve gerçeklikleri çarpıtma, bilinçli yok sayma ya da unutturmaya örnek olarak, Almanya'da Nazi dönemi sonrasında ve Japonya'da savaş sonrasında olduğu gibi, tarih kitaplarında savaş dönemlerinin bir tabu ilan edildiğini verirler. Bu da tarihin yeniden inşa işleminde belirgin baskı, sansür ve manipülasyona işaret eder.

Belleğin yeniden inşası ve manipülasyon konusunu, Shudson *Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri* (2007: 179-199), adlı makalesinde ele alır ve belleğin çarpıtılma sürecinde dört biçimi açıklar. Bunlar: Uzaklaştırma, araçsallaştırma, öyküleştirme ve uzlaşimsallaştırmadır. Uzaklaştırma, geçmişin geri çekilmesi olarak belirtilir ve

zamanın geçmesinin belleği iki biçimde biçimlendirmesi üzerine odaklanır. İlki, geçen zamanda anılar ya da olaylar hakkındaki detayların kaybolmaya başlaması, yani, anıların silikleşmesidir. İkincisiyse, zamanla duygusal yoğunluğun azalmasıdır. Olaya ilginin ve dikkatin azalması söz konusu olurken olayın hatıraları sönükleşirken, geriye kültürel olarak kurumsallaşmış anılar kalmaktadır. Buna Shudson, kırk ya da elli yıl öncesinde kalan olayların yıldönümlerinin ve anma törenlerinin özellikle anlam kazanmasını örnek olarak gösterir, yaşayan hatıra sönüktür ancak kurumsallaşmış anılar nedeniyle yıldönümlerine ayrı bir önem atfedilir (2007: 183).

İkinci çarpıtma biçimi olan araçsallaştırmaysa geçmişin kullanılması olarak ifade edilir. Güncel çıkarılara hizmet etmeye yönelik bir seçme ve düzenleme söz konusudur. Güncel çıkara hizmet etmekse, güncel olaylara ilişkin bir stratejik amaca destek olmak üzere anıların tekrar hatırlanması, öne çıkarılması, eski olayın bugünkü olayı desteklemek için belli bir yanıyla hatırlanmasıdır. Araçsallaştırma iktidar ya da yöneticiler tarafından kullanılan, geçmişi ve belleği kendi çıkarına göre biçimlendirmeye işaret etmektedir. Yöneticiler çoğunlukla bastırma, sansürleme ve örtbas etmeyi uygularlar. Savaşlar, askeri darbeler, iktidarın ya da yöneticilerin karıştığı skandallar, yaşanan krizler gibi büyük olayların belli çıkarlar için sansürlenerek ve kiminin tamamen yok sayılarak belleğin çarpıtılması oldukça yaygındır. Bu çarpıtma şekline Shudson, Amerika'da George Bush döneminde Körfez Savaşıyla ilgili bir örnek verir. Bush'un, Amerika Birleşik Devletleri'ni Körfez Savaşına sokarken bilinçli olarak, İkinci Dünya Savaşını hoş bir şekilde hatırlatmaya çabalaması, bu savaşın en iyi hatıralarını uyandırırken daha yakın dönemde yaşanmış ve yaralayıcı Vietnam Savaşının hatırasını örtbas etmeye çalışması ise, araçsallaştırmanın belirgin bir kullanımudur (2007: 185). Geçmişin ilginçleştirilmesi ise öyküleme olarak ortaya koyulan çarpıtma dinamiğidir. Tarihsel olaylar bir çeşit anlatı olarak aktarılırlar. Bu anlatılar da tıpkı öyküler gibi belli bir biçime sahip, giriş, gelişme ve sonuçtan oluşmaktadır. Bu öyküde, "başlangıçta bir denge, sonra düzende bir bozulma ve bir çözüm olmalıdır; bir kahramanın, karşısına çıkan engeller ve bu engelleri aşma çabaları anlatılmalıdır (Shudson, 2007: 189)". Bu şekilde anlatı oluşturulurken olaylar nasıl hatırlanmak isteniyorsa o şekilde öykü düzenlenir. Belli bir olay ön plana çıkarılır, öykünün temel düğümü belirlenir ve olayın başlangıç tarihi bile bu ön plana çıkarılmak istenen noktalara göre verilir. Bu şekilde

asıl anlatılan olay basitleştirilir ve öyküleme aracılığıyla, geçmişteki olaylar nesnel olarak aktarılmaktan ziyade, süslenerek ilginç hale getirilmiş olur. Shudson öykülemede ön plana çıkarılan karakterlerin bile asıl olaydan uzaklaşabileceğine yönelik Watergate skandalı ile ilgili şöyle der:

Watergate skandandallıyla ilgili en popüler öyküde olayın merkezinde gazeteciler yer alır ve hükümetin farklı organları arasındaki savaşlar neredeyse bütünüyle öyküden dışlanmıştır. Watergate skandalı bize büyük ölçüde Washington Post gazetesinden Bob Woodward ve Carl Bernstein adlı gazetecilerde vücut bulan liberal, araştırmacı basın ve Richard Nixon'la Beyaz Saray'daki yarıdakçları arasındaki amansız savaşın öyküsü olarak aktarılmıştır. (2007: 190)

Son çarpıtma dinamiği ise; biçimselleştirme ve uzlaşımallaştırma, geçmişin bilinebilir hale getirilmesidir. İnsanların başlarından geçen şeyleri hatırlamalarında, kendi hayatlarında başlarından geçen şeyleri değil, geleneksel olarak başlarından geçmiş olması gerektiğini öğrendikleri şeyleri anımsamaları, belleğin uzlaşımallaştırılması olarak nitelendirilen durumdur. Shudson'un, Ernest Schachtel'in bu nitelemesini toplumsal bellek alanında kullanırken vurguladığı nokta, geçmişin de bu şekilde hatırlandığıdır. "Anılar hem bireysel hem de toplumsal olarak hazırlanır, tasarlanır ve prova edilir. Güçlü toplumsal kurumların ilgilenip koruduğu deneyimlerin, zengin ve kurumsal belleklerin desteklemediği deneyimlerden daha iyi korunması olasılığı yüksektir (2007: 194)". Uzlaşımallaştırılan geçmişte kültürel olarak değer verilen ve önemsenen eylemleri hatırlamak, eleştirilen bastırılan ya da hoş görülme yenleri hatırlamaktan daha kolaydır. Bir anlamda geçmişteki olaylarla uzlaşılması, geçmişin toplumsal olarak inşa edilmesinin bir parçasıdır.

Connerton (1999: 27), toplumların bellekleri üzerinde bilinçli yönlendirmeden bahsederken bunu tarihi yeniden kurma pratiği olarak adlandırır. Toplumsal grupların belleğinde böyle bir yönlendirmenin yol gösterici bir özelliği vardır ve grupların belleği böyle şekillenir ya da şekillendirilir. Hatta belleğin şekillendirilmesinin en uç örneği olarak devletin, yurttaşlarının belleğini sistemli olarak yok etmesini verir. Sistemli bellek yok edimi totaliter rejimlerin, vatandaşları tutsaklaştırmak için yaptığı bir uygulamadır. Bu tarz sistemli unutturma bir ülkede insanları ulusal bilincinden etmek için büyük güçler tarafından yapılır. İnsanın hatırlama konusunda kendi ve çevresi ile ilgili olumlu, pozitif bir imge yansıtma isteğiyle bağlantılı olarak, belleğin çarpıtılması,

bulanıklaştırılması ve toplumsal açıdan bakıldığında, tarihi yeniden kurmanın insan doğasından gelen bir özelliği de vardır.

İnsan, varlığını, kültürünü, değerlerini, yaşam biçimini başkalarına kendi bakış açısını yansıtacak şekilde hatırlar, anlatır. Bilinmesini istemediklerini gizler, örter, bazı noktaları vurgular, abartır. Nesnellikten çok uzak kişisel tarihini kurarken, geleceğe ve içinde yaşadığı topluma da mal olacak bir kurgu yaratmaktadır. Tarih, bir toplumun bireylerinin amaçlarına uygun olarak düzenlenir, bu amaçları haklı çıkarma işlevini üstlenir, güncel bir amaca hizmet edecek biçimde geçmiş 'kurulur' (Göle, 2007: 28).

Toplumsal belleğin yeniden inşasında, insanların geçmişlerini olumlu yönleriyle görmek istemeleri ve bu nedenle de çarpıtmaları ve değiştirmelerini vurgulayan Baumeister ve Hastings (1997: 277), birçok grubun, tıpkı bireyler gibi kendisine ait pozitif imgeler sağlamak için uğraştığını belirtir. Gerçekte olan olaylar arzu edilen imgeye uymadığıdaysa, olayların anlamlarının ve bu imgelerin gözden geçirilmesi gerekir. Toplumsal belleğin bu nedenle bir yandan insanın geçmişe, atalarına, kendinden önceki kuşaklara ait olumsuz yaşantılar, olaylar ya da geçmişte kabul görmüş kötü geleneklerden kendini ayırması ve bunlardan temizlemesi, bu gibi onaylamadığı şeyleri bellekten çıkararak bir nevi kendini temiz ve iyi hissetmesi söz konusudur. Baumeister ve Hastings'in belirttikleri üzere (1997) toplumsal bellekte çarpıtma biçimlerinden ilki; seçici unutma, geçmişteki olaylar arasından hoş görülmeyle ilgili olarak seçilerek unutulmasıdır. Uydurma, geçmişe ait bazı olayların inkârı ve bunlara ilişkin daha mantıklı açıklamalar getirmektir. Mübalağa ve süsleme ise, geçmişe ilişkin sahte bir grup belleği oluşturmaktan daha kolaydır. Tarihsel gerçeklerin toplum tarafından sevilip iyi karşılanan parçalarını alıp bunları büyütüp önemli bir mit haline dönüştürerek geçmişle ilgili olumsuz parçaları yerine olumlu ve kabullenilir olanları vurgulamaktır. İlişkilendirmeye karşı ayırma yöntemi ise, toplumsal hafızanın çarpıtılmasında başka bir yoldur. Olaylar genellikle birbiriyle ilgili ve birden fazla nedene sahiptir. Bir olay hakkında tek bir sebep üzerine gidip diğerlerini yok sayarak da olayın genel çerçevesi ve bağlamı yok edilebilir. Olayların nedenleri gerçekleştikleri bağlamdan koparıldığında olay hakkındaki gerçeklik ve bunun bellekte yer etme biçimi de değişir. Bağlamsal çerçeveleme olarak belirtilen bir başka çarpıtma biçimi de yine yaşanan olayların karmaşık sebepler ağı içerisinde belli nedensel bağların seçilip vurgulanmasıyla, grubun kendi imgesine hizmet edecek şekilde belleğin çarpıtılmasıdır. Diğer çarpıtma biçimleri de düşmanı suçlamak veya koşulları suçlamak şeklinde

olabilmektedir, böylece kişiler yaşanmış olayda kendisinin ya da çevresindekilerin suçunu hafifletir.

Belleği çarpıtmanın nedenleri ve biçimleri ulus kimliğinin oluşmasında etkilidir. Olumlu, iyi, suçsuz ve temiz bir geçmiş isteği, belleğin yeniden inşasında resmi söylem ve resmi tarihin de bu şekilde oluşturulmasına katkıda bulunur. Ancak toplumdaki belli grupların kimi olayları hatırlama biçimleri ile resmi tarihin ortaya koyduğu geçmiş her zaman aynı olmamaktadır. Çoğu zaman sorunlu olaylar hakkında resmi tarih ile olayları yaşamış grupların ya da kişilerin anıları farklılık gösterir. Bu konuya en açık örnek olarak Tuğal'ın (2006), Ermeni tehciri ile ilgili bölgede yaşayan kişilerin anıları ve resmi anılar/tarih üzerine olan çalışması verilebilir. İncelediği anılardan yola çıkarak iki tip anı arasında belirgin farklılıklar olduğunu ortaya koyar. “Devlet adamlarının anıları oldukça tutarlı ve rasyonalizasyon açısından başarılıyken, kurtulanların anıları rasyonalizasyon konusunda belirgin tutarsızlıklar sergiler”. Bu tutarsızlıkların travmayla baş etme sürecindeki bastırma ve unutmamanın kurban ve failer açısından farklı olduğundan kaynaklandığını belirtir. Ayrıca resmi anılar yani devlet adamlarının anılarının, şiddetin aklileştirilmiş biçimi olduğunu dile getirir (Tuğal, 2006: 144). Tarihin ve belleğin yeniden inşasında etkili başka faktörler de vardır. Travmatik olayları yaşayan insanlar, olaylara tanıklık edenler, olayları yönetenler, iktidar ve siyasi güçler, uluslararası etkileşimler gibi birçok etken, yaşanan olayların bellekte nasıl yer bulacağını belirlemektedir. Toplumsal hafızanın nasıl şekillendiğini Türkiye’de üç ana olayı (33 Kurşun – Menemen Olayı ve Nakşilik) ele alarak inceleyen ve tanıklarla görüşmeler yapan Özgen, olayların hatırlanma biçimlerini, kişilerin aktardıkları anıların nasıl farklılaştığını ya da bilinçli olarak nasıl değiştirilerek hatırlandığını, belleği nasıl yeniden inşa ettiklerini inceler. Araştırmanın sonucunda toplumsal belleğin ve tarihin sürekli bir yeniden kurulma halinde olduğu görüşüne katılır. Toplumsal belleğin ve onun yeniden üretilme biçimlerinde etkileşimli olan dört zemin olduğunu ifade eder (Özgen, 2003: 140). Olayı yaşayanlar ve olaydaki liderler, olayların toplumsal bellekteki anlamını ortaya koyarken, bu bellekteki anıların toplumsal yapılarla ilişkisinde güç ve çıkar ilişkilerini ve bunun sonraki adımı olarak kimlik oluşumunu ortaya koyar. İktidarın yani “merkezin” belleğin yeniden inşasında belirlediği proje ve politikalar da bu tablonun iki yönlü etkileşimde bulunan bir parçasıdır. Dördüncü zemin

olarak zamanı gösterir. Olaylar, bunların bellekte bulunuşu, çeşitli yapılarla etkileşimi ve sürecin tamamında zaman önemli bir zemindir. Özgen bu yapıları ve etkileşim zeminlerini aşağıdaki tablodaki gibi açıklamaktadır:

Tablo 1. Olaylar Toplumsal Etkileşim ve Politikalar

OLAYLARIN TOPLUMSAL HAFIZADAKİ ANLAMI		TOPLUMSAL YAPILAR VE ETKİLEŞİMLERİ	
Liderler	Köylüler	Güç ve Çıkar İlişkileri	Kimliğin Oluşum Süreci
MERKEZİN PROJESİ VE POLİTİKALARI			

Kaynak: Özgen, 2003: 140.

Hatırlama ve belleğin yeniden inşasında iktidar önemli bir etkidir. Assman (2001: 73) bu durumu, “iktidar hatırlama için güçlü bir uyarıcıdır” sözleriyle ifade eder. “İktidar ve bellek arasındaki ittifak” ve “iktidar ve unutmaya arasındaki ittifak” olarak yaptığı değerlendirmede, iktidarın sadece geçmiş anıları yönlendirme, yeniden inşa sürecinde ve hatırlanmasında değil geleceğe yönelik belleği şekillendirmede de aktif olduğunu vurgular. Geçmiş üzerinde bir egemenlik kuran hükümdarlar aynı zamanda gelecekte hatırlanmak istediklerinden, kendilerini unutturmayacak işler yapar, bunların sürekli anlatılması, anılması, anıtlaşarak sonsuzlaşması ya da arşivlenmesi yönünde çabalarlar (Assmann, 2001: 73). Bir anlamda iktidardakiler, geleceğin belleğini bugünden itibaren istediği gibi ya da ileride hatırlanmasını istediği gibi resmi olarak belirleyerek, arşivler, anıtlar ve resmi anlatılarla sabitleyebilir. İktidarın unutmaya ile ilişkisindeyse baskı mekanizması söz konusudur. Doğrusal tarih anlayışında anlamsal çerçevenin uyarıcısı baskıdır. Toplumlardaki devrim ve değişim gibi olaylar bu doğrusal çerçevedeki kırılmalardır ve bu gibi önemli olaylar iktidarın unutturma çabasına girişebileceği ve baskıyı arttırabileceği noktalar olarak vurgulanır. Bu gibi olayların unutturulması tamamen mümkün olmasa da iktidarın yine tarih yazımında ya da belleğin

oluşmasındaki yönlendirici mekanizmasını, A. Assmann şöyle ifade eder: “Olayların, yani kaçınılmaz olanın eni sonu ortaya çıkmasının önü alınamaz, ancak tarih olacak biçimde yoğunlaşmaları engellenebilir (A. Assmann, 1988’den aktaran Assmann, 2001, s. 75)”.

İktidar ve unutmaya arasındaki ittifak olarak yapılan değerlendirmenin daha anlamlı bir biçimde yorumlanabilmesinde iktidarın işleyiş biçimi ve bu süreçteki uygulamaların unutturulmak istenen temel nitelikleri önemlidir. İktidar tarihi neden çarpıtır? Neden unutulmasını ister? Sorularına, Foucault’nun iktidarın esas niteliğinin şiddet olduğu sözleri açıklayıcı olur. İktidarın gerçek uygulanış biçimine bakıldığında görülen, doğrudan bir başkaları üzerindeki iktidardan çok başkalarının eylemleri üzerinde eylemde bulunma durumu olduğu görülür. Bu; “eylem üzerinde potansiyel ya da fiili eylem, gelecekteki ya da şu andaki eylemler üzerindeki bir eylem. Şiddet ilişkisi bir beden üzerinde ya da şeyler üzerinde uygulanır, şiddet ilişkisi zorlar, bükür, işkence uygular, tahrip eder ya da bütün imkânlara kapıyı kapatır (Foucault, 2011: 73)”. İktidarın varlığı bu anlamda meşrulaştırılan şiddetin göz ardı edilerek, yola devam edilmesi gibi görülebilir. Tam da bu nokta iktidarın toplumsal belleği, tarihi kendi çıkarlarına göre üretmesinin temelidir.

Toplumsal belleğin yeniden inşası, tarihi yeniden kurma pratiğiyle eş anlamdadır. Ancak bu iki olgunun birbirinden ayrı olarak da var olduğunu, bir başka deyişle bunların tamamen birbirine bağlı olmadığını Connerton (Connerton, 1999: 26-27) dile getirir. Örneğin bir tarihçi bir olay ya da göreneğin görsel tanıkları hiç olmasa da, tamamen unutulmuş bu olayı ortaya çıkarma olanağı bulabilir. Ancak tarihi yeniden kurarken toplumsal grupların belleğinde yol gösterici bir itici güç olabilmektedir. Özellikle totaliter rejimlerde bu tür bir belleği yönlendirme ya da silme mümkündür. İktidardakiler sistemli unutturmasına örnek olarak Çek tarihinde 1618’den ve 1948’den sonra uygulanmış sistemli hareketi gösterir. Bu dönemde, zamanın yazarları mahkûm edilir, tarihçiler işlerini yapamaz hale gelir, işlerinden uzaklaştırılır ya da sistemli bir şekilde gözden uzaklaştırılarak susturulurlar. Bu gibi zamanlarda bazen geçmişin tanıklığını yapacak hiç kimsenin bırakılmaması da mümkündür.

Tarih ve bellek ilişkisinde hatırlamanın, özellikle de geçmişteki olumsuz olayların hatırlanmasının nasıl olduğunu ortaya koyan Canefe, 1990’lardan itibaren Türkiye’de geçmişe ilginin artışı, özellikle Osmanlı toplumunun etnik ve dinsel kültürel yaşamına ilişkin öğelerin tekrar ilgi konusu olmasını önemli bulur. Ona göre;

“Geçmişte olup bitenin hatırlanması” akımının ortaya çıkışı, her ne kadar pek sonuç vermese de kamusal alanda siyasi ve kültürel çoğulculuğun inşası yönünde atılan bu cürekâr adımlarla aynı zamana denk gelir. Bir bütün olarak bu durum, modern Türk toplumunun kendini ve tarihsel kimliğini anlaması açısından umut vaat eden bir tablo görüntüsü vermektedir (2007: 82-83).

Bu değerlendirmeye birlikte yine de bellek ve geçmişi hatırlama konusunda bazı aksaklıkların olduğunu vurgular. Çünkü Canefe’nin belirttiği üzere (2007: 83), belleği tazeleme işinde dolaylı, bireysel ve hikâye anlatımı tarzı devam etmektedir. Geçmişte yaşanmış dehşet verici olaylar, bağlamlarından ayrı bir şekilde ele alınarak, bu olayların sorumluları, yaşanan olayların mağdurları, nasıl olduğu, kaç kişinin zarar gördüğü gibi nesnel boyutlarına bakılmadan, sadece yaşanmış “talihsizlik ve travmalar olarak” kalır. Sistematik olarak yapılan şiddet olayları vs. sanki bireysel olarak uygulanan şeyler gibi görüldüğü için yine gerçek suçlular ve olayların gerçekte ne şekilde olduğu ve failleri bir kenara itilir. Bu şekilde hatırlanan travmatik olaylarla yine tarihe ve geçmişe nesnel bir yaklaşımda bulunulmamaktadır. Geçmişin bu şekilde hatırlanması, kimi olumsuz tarihi olayların yüzeysel bir biçimde değerlendirilip bir kenara bırakılmasına ortam oluşturarak aslında yine tarihin çarpıtılmasına yol açar. Tarih anlatısı-iktidarın çabalarıyla toplumsal bellek, ulusal kimlik çerçevesinde de bir inşa sürecinden geçer.

2.4. Toplumsal Bellek ve Ulusal Kimlik

Bellek ve kimlik birbirine sıkıca bağlıdır. Bir insanın kimliği, onun geçmişine, bu geçmişi algılama biçimine, bu algıyla oluşturduğu bugününe ve bütün içinde kendisini konumlandırışına göre şekillenmektedir. “Kimlik en genel manada, kolektif aidiyetlerden katıldıklarımız, arzularımız, hayallerimiz, kendimizi tasavvur etme, yaşama-ilişki kurma-tanınma biçimimiz gibi hayattaki duruş yerimizi bildiren niteliklerin toplamıdır (Bostancı, 1999: 17)”. Kimlik kavramı, süreklilik ve istikrar gösterirken aynı zamanda koşullardan da etkilenir. Kimlik kavramı koşullara,

durumlara, zamana, çevresel faktörlere, insanlara göre şekillenir ve kişinin kendisi hakkında birbirinden farklı temsiller, imajlar içerir (Bilgin, 2007: 216). Kişi kendi kimliğini oluşturup inşa ettiği gibi bir de yaşadığı grup ve toplum içinde bir ortak, grupsal, toplumsal, ulusal kimliğe sahiptir.

Ortak kimlik ya da biz kimliği dediğimiz zaman bir grubun yarattığı ve üyelerinin özdeşleştiği imgeyi anlarız. Ortak kimlik, söz konusu bireylerin özdeşleşmeleriyle ilgili bir konudur. Kendi başına bir ortak kimlikten söz edilemez. Kendini bu kimlikte tanımlayan bireylerin varlığı ölçüsünde var olur. Grup üyelerinin bilincindeki canlılığı ölçüsünde ve onların düşüncesi ya da eylemini etkilediği ölçüde güçlü ya da zayıftır. (Assmann, 2001: 133)

İnsanın çevresiyle, içinde yaşadığı kültürel sistemle etkileşim halinde gelişen bir kimliği olduğunu belirten Assmann, kültürün, topluluğun, toplumdaki ortak paylaşımların önemini vurgular. “*Toplumsal kimlik* olarak adlandırdığımız sosyal aidiyet bilinci, ortak bir dilin konuşulması ya da daha genel bir ifade ile ortak bir simgesel sistemin kullanımı ile ulaşılan ortak bilgi ve belleğe katılımına dayanır” (Assmann, 2001: 139). Assman bu şekilde toplumsal kimlik kavramını ortak bir kültürle bağdaştırır. Ortak olarak paylaşılan simgeler sistemi içerisinde bir toplumun gelenek görenekleri, giysiler, danslar, kullanılan dil, anıtlar, gündelik yaşamdaki bütün simgeler vardır. Toplumsal kimliğin, bir toplumun gelenek, kültürel yaşam, birikimler, dil gibi ortak oluşturdukları her şeyle geliştiği görülmektedir.

Bilgin’in ulusal kimlik açıklaması da kültür ve ortak geçmişle bağlantılıdır. Ulusal kimlik, geçmiş, tarih ve geçmişin mirası ile kurulur. Bilgin’in belirttiği gibi (2007: 218), “ulusal kimlik, birtakım semboller, anılar, sanat eserleri, töreler, alışkanlıklar, değerler, inançlar ve bilgilerle yüklü bir gelenekten, geçmişin mirasından, kısacası toplumsal bellekten hareketle inşa edilir”. Burke (1994: 56), ulusal kimliğin yalnızca marşlar, anıtlar, törenler gibi kültürel açıdan incelenmesinden çok, son yıllarda, toplulukların yapılanmasında, belleğin, imgelerin ve simgelerle nasıl şekillendiğini vurgular. Birçok yazara göre ise “ulusal kimlik” kültürel inanç ve değerler gibi noktalardan çok, “ulus”, “devlet”, “ırk”, “milliyetçilik” gibi kavramlarla bağlantılıdır. Ulusal kimliğin inşasında çeşitli ideolojik yansımalar, akımlar ve devletin, ulusun kurgulanma biçimine Wallerstein dikkat çeker. Wallerstein’in ortaya koyduğu üzere (2007: 96-97), ‘ırk’, belli fiziksel ortaklık ve genetik bir kategori olarak, ‘ulus’, devlet sınırları içinde birbiriyle

bağlı toplumsal-siyasal bir kategori olarak tanımlanır. Bir ‘Etnik grubun’ ise, kuşaktan kuşağa aktarılan sürekli davranışlara sahip olduğu söylenen, belirgin olarak devlet sınırlarına bağlı olmayan bir kültürel kategori olduğu varsayılır. Ulusların ya da toplumların geçmişleri ve kimlikleri arasındaki bağı vurgularken “kimliğin” ihtiyaç duyulan bir şey olduğunun altını çizer. Ortak geçmiş, insanların belli biçimlerde davranmasına neden olur. Wallerstein toplum üyelerini bir anlamda birbirine bağlayan ortak geçmişi “geçmişlik” olarak adlandırır ve bunun neleri ima ettiğini şöyle söyler: “Geçmişlik, kişilerin birbirlerine karşı kullandıkları bir araçtır. Geçmişlik bireylerin toplumsallaşmaları, grup dayanışmasının korunması, toplumsal meşruiyetin oluşturulması ya da ona meydan okunması için merkezi bir ögedir (2007: 97)”.

Egemen ulus devletlerin oluşması dünya sisteminin siyasal yapılanması ile ilgilidir ve burada tek toplumsal kimlik kategorisi ırk değildir. Çünkü bugünkü sistemde çoğu devlet sadece tek ırktan insanlar tarafından kurulmamış, dünya sisteminin şekillenmesiyle oluşmuştur (Wallerstein, 2007: 100). Hatta ulus kavramının gelişimi yeni egemen devletlerin kurulmasından sonraya denk gelir ve bu kavramın yaygınlaşması da milliyetçi hareketler ile olur. Ulusal ya da milliyetçilik hareketlerine devletlerin neden ihtiyaç duyduğunu yine Wallerstein şöyle açıklar:

Devletler bir kez egemen olarak tanındıktan sonra kendilerini iç parçalanma ve dış saldırı tehdidi altında bulurlar. ‘Ulusal’ duygular geliştiği ölçüde bu tehditler de azalır. Devletin içindeki her türlü alt-grup gibi, iktidardaki hükümetlerin de bu duygunun kışkırtılmasından çıkarları vardır. Devletin dışındaki ya da herhangi bir alt-bölgesindeki gruplar karşısında çıkarlarını artırmak için devletin yasal gücünü kullanmakta fayda gören her grubun, taleplerinin bir meşrulaştırılması olarak milliyetçi duyguları kışkırtmaktan çıkarı vardır (2007: 102).

Ulusal kimliğin böylece bir anlamda devletin güvenliğini sağlamak için, birlik, beraberlik, bütünlük fikrinin pekişmesinde bir araç olduğu da görülmektedir. Ulus ve ulusal kimliğin inşası hakkında Balibar’ın görüşleri ise şöyledir:

Ulusun oluşumu, tarihçilerin taraflılıklarının az çok kesinleşmiş gibi gösterdikleri fakat her durumda özdeş bir şema içinde yer alan bilinçlenmeleri ve aşamaları gösteren yüzyıllık bir “proje”nin tamamlanması olarak belirmektedir. Bu özdeş şema ulusal kişiliğin “ben”inin açığa vurulmasıdır. Bu tür bir temsil kuşkusuz geçmişe ilişkin bir yanılısma meydana getirir, fakat aynı zamanda zorlayıcı kurumsal gerçeklikleri de dile getirir. Yanılısma iki yanlıdır; aşağı yukarı sabit bir toprak üzerinde, yaklaşık olarak tek anlamlı bir adlandırma altında, yüzyıllardır birbirini

izleyen kuşakların birbirlerine değişmez bir töz ilettiklerine inanmaya dayanmaktadır. Ve görünümünü, kendimizi onun sonuca ulaşması olarak kavramamızı sağlayacak şekilde geçmişe yönelik olarak ayıkladığımız evrimin mümkün olan tek evrim olduğuna, bir kaderi temsil ettiğine inanmaya dayanmaktadır. Proje ve kader ulusal kimlik yanılısamasının simetrik iki yüzüdür. (2007: 107)

Bir proje olarak ulusal kimliğin inşası konusu, kimliğin devlet ve iktidar tarafından düzenlenen bir kavram olduğuna işaret ederken sadece buna indirgenmemekte aynı zamanda birçok faktörün etki ettiği bu kavram, devletin tarihsel ve siyasal gelişim sürecindeki çeşitli faktöre, iç dinamiklere göre de şekillenmesi söz konusudur. *Türk Ulusal Kimliği Üzerine Bazı Tezler* adlı makalesinde Akçam (2003), ulusal kimlik kavramının tanımını yapar ve bunun çeşitli toplumsal ve politik olgularla bağlantısını kurar. Türk ulusal kimliğinin oluşum sürecinde önemli noktaları belirtirken; ulusal kimliğin, kültürel kimlikle ilişkili yanından ziyade, kavramın ulus devletin kurulma sürecinde şekillenen bazı özelliklerini vurgular. Bu özellikler, ortak ruh hali ve kimi durumlarda ortak davranış biçimlerinin oluşmasını sağlar. Bunlar, halkların ulusal görünüşüdür; sabit ve değişmez değil, aksine zamanla değişebilecek olgulardır. Ulusal kimliğin oluşma süreci bir halkın ulusal görünüşünün de belirginleşmesidir ve ulus devlet kurma sürecine bağlıdır. Ortak yaşanmış geçmişin, yani tarih ve belleğin ulusal kimliğin biçimlenmesinde önemli olduğunu şöyle vurgular:

Ortak yaşanmış geçmişler, bunu birlikte yaşayanların belleklerinde benzer izler bırakır. Tarihsel deney ve tecrübelerin ortaklığı grup inancını güçlendiren semboller yaratır. Geçmişe yönelik ortak hatırlamalar, yaratılan semboller ve onlara yüklenen anlamlar, süreçte kendisini ortak bazı amaçların tanımlanmasında da ifade eder ve o toplumda ortak bir iletişim ağının oluşmasına yol açar (Akçam, 2003: 53).

Ulusal kimliğin; geçmiş, ortak yaşanmışlık, bellek ve bununla birlikte devletin iç dinamiklerine göre oluşması Türk ulusal kimliğinde de görülmektedir. Yörük (2003: 309), modern Türk kimliğinin bir boşluğun içinde oluşmadığını söyler; popüler ve bürokratik/elit bileşenleriyle Türk ulusu, uluslaşma sürecinde içinde bir dizi tasfiye ve bastırma fiiline maruz kalarak doğmuştur. Uluslaşma süreciyle Osmanlı İmparatorluğunun çözülme ve dağılma süreci bir arada geliştiğinden, millet, ulus, Türklük kavramlarının içini doldururken sancılı bir dönem yaşanmıştır. Yörük'ün vurguladığı noktalar, Osmanlı'nın çözülme dönemiyle çakışan ulus kimliğinin oluşturulma süreci, Anadolu'nun homojenleştirilme çalışmaları, Türk kimliğinin

kurulması, bir yandan İmparatorluk toprakları kaybedilirken yaşanan Osmanlı kimlik bunalımı, bir yandan da yoğun bir şekilde verilen “milletleşme” çabalarıdır. Osmanlıda ulus kavramı, etnik köken farkı olmamıştır çünkü dinin birleştirici özelliği ön plandadır. “Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde yaşayan gruplar dinlerine göre tasnif edilmişti. Osmanlılar için ‘Türk’, ‘Çerkez’, ‘Arap’ gibi tanımlamaların, Müslümanların aslen nereden gelmiş olduklarını anlatması dışında bir önemi yoktur (Mardin, 1995: 218)”. Bu durum da birleştirici unsurun Müslümanlık olmasına, çeşitli siyasetçi ve aydın kesimin görüşlerini bu odak üzerinde geliştirmesine neden olmuştur. Tanzimat’tan itibaren bu değişim hareketinde görülen İslamcılık fikrini Mardin, sadece din hocalarının geri kafalı yaklaşımları olarak görmek yerine, “beliren bazı siyasal sorunlara bulunmuş pragmatik bir yanıt olarak” değerlendirir (1995: 219).

Çok dilli, farklı etnik kökenden, farklı dinden olan tebaanın Cumhuriyet’e geçerken nasıl bir ulusal kimlik kabına döküleceği önemli bir nokta olmuştur. Birliği sağlayacak ve milliyetçiliği düzenleyecek yaklaşımlar gerekmiştir. Osmanlı’dan Cumhuriyet rejimine geçişte Kemalizm ve Kemalist hareketin düşünsel altyapısı yeni toplum, yeni ulusun çizilmesi süreci olarak görülür. Deringil’in belirttiği üzere, Türk tarih yazımında Kemalist hareketin habercileri olarak Yusuf Akçura ve Ziya Gökalp vardır (2007: 264). Osmanlı İmparatorluğu’ndan Cumhuriyet’e geçiş sürecinde bu iki önemli düşünürün tartışmaları önemlidir. Türk ulusal kimliğine ilişkin, Yusuf Akçura daha 1904’te, Türk ulusunun “etnik ögelere” göre tanımlanması gereğini öne sürer (Deringil, 2007: 267). Osmanlıcılık, Panislamizm ve Pantürkizm’in tartışıldığı ortamda Akçura, birleştirici öge olarak Türkçülüğün öne çıkarılması görüşünü, ulus, millet temelli bir yaklaşımı, *Üç Tarz-ı Siyaset* makalesiyle açıklamıştır. Akçura’nın önerdiği çözüm, ‘ırk temeline dayalı siyasal bir Türk Milliyet’inin öne çıkarılmasıdır, ayrıca bu kimliğin içerisinde dinin de önemli bir belirleyici olduğunu öne süren Akçura, “İslamiyetin de ‘Türk ırkının hizmetine girmesi gerektiği tezini ileri sürüyordu”. Makalesinde ırka dayalı olan bir Türkçülükten bahsederken bununla birlikte “ırk kavramını Türk milliyetinin tek ve biricik temeli olarak göstermek eğiliminde değildir. Akçura, ‘dilleri, ırkları, adetleri ve hatta ekseriyetinin dinleri bile bir olan (...) Türklerin birliğinden söz eder. 1914’te, millet, ‘bir ırk, bir lisan ve bir ananedir’ tanımını yapmıştır (Georgeon, 1996: 42-43). Akçura’nın *Üç Tarz-ı Siyasette* Türkçülüğü geniş bir çerçevede değerlendirdiğini

belirten, ırk kavramını, “siyasal millet” anlamında kullandığını ancak bu ifadenin daha sonraki yazılarında daha anlaşılır hale geldiğini Georgeon şöyle açıklar:

Daha sonraki yazılarında ırk kavramının siyasal karşılığı olarak Türklük sözcüğünü kullandığını görürüz. Bu terim de hem kültürel (Türk olma olgusu) hem de coğrafi-politik (Türk âlemi) anlamı olan kapalı bir sözcüktür. Her şeye karşın, Türklük, tanımlanabilen, ölçülebilen harita üzerine taşınabilen görece nesnel bir kavramdı. Olgusal nitelikte bir sözcük olan Türklük ile tasarı niteliğindeki Türkçülük (Türk Milliyetçiliği, Pantürkizm) birbirlerine uygun düşmekteydi (1996: 44).

Osmanlı İmparatorluğundan Cumhuriyet’e doğru gelirken, Türkçülük kavramının içini dolduran, yeni devletin kurulmasında etkili kanatta İttihatçılar da Türk milliyetçiliği fikrinin yayılması faaliyetinde önemli rol oynamıştır. Bu süreçte öne çıkan İttihatçı kültürel örgütlenmeler; *Hilâli Ahmer* (1868), *Milli Talim ve Terbiye Cemiyeti* (1916) ve *Türk Ocağı*’ydı (1911). Dönemin önde gelen İttihatçıları buralarda aktif olmuşlar ve onların ideologları olarak hareket etmişlerdir; bu ideologların içerisinde ‘Türk ulusal ideolojisinin babası’ olarak bilinen Mehmet Ziya Gökalp de vardır (Canefe, 2007: 191)”. Gökalp Türkleşmek, İslamlaşma ve çağdaşlaşmanın temel ulusal ülküleri olduğunu öne sürer ve bunların arasında hiçbir çatışma olmadığını vurgular. Bu üçünün birlikteliğini de şöyle ifade eder; “bugün Türk ulusu Ural-Altay ailesine, İslam inandığı topluluğuna, Avrupa uluslararası birliğine bağlı bir toplumdur (Gökalp, 1976: 29)”. Dil, gelenek ve ortak kültürün önemini vurgulayan Gökalp, kültürel çalışmaların yaygınlaşması, eğitime ve iyi bir dilin yaygınlaşmasına ve İslami gerekliliklerin iyi bir biçimde öğretilmesi gereklerinden bahseder. İyi bir Türk kimliğinde bu özelliklerin barınması gerektiğini düşünür ve şu örnekle bu görüşlerini ifade eder:

Bir Türk babası, çocuğunun Türkçe konuşmamasını, Türkçe okuyup yazmamasını, Türk tarihini bilmemesini; aynı zamanda İslam inanç ve tapınmalarını bilmemesini, İslam tarihi konusunda bilgisiz kalmasını da uygun göremez. Bu baba, çocuğunun Türk ve İslam olarak büyümesini istediği gibi, çağdaş bir insan olarak yetişmesini de ister. Öyleyse bizim için eksiksiz bir eğitim üç bölümden oluşur: Türk eğitimi, İslam eğitimi, Çağdaş eğitim (1976: 60).

Gökalp yeni Cumhuriyet’in vatandaşının nasıl olması gerektiğini bu şekilde tanımlamıştır. Dönemin etkili çevrelerinde fikirlerini duyuran Gökalp, özellikle *Yeni Mecmua*’daki faaliyetleri ve yazılarıyla, Türkçülüğü sistemleştirirken, “milli tarih ve milli efsanenin” önemini vurgulamıştır (Orkun, 1944: 77). Gökalp’e göre “ulusal

kimliğin özü paylaşılan bir *kültür*'dü. Bu kültürün paylaşılması, aynı eğitimin, değerlerin ve heyecanın paylaşılmasıdır. Böylece, millet, aynı eğitimi almış, aynı dili konuşan, aynı duyguları, idealleri, din ve ahlak öğelerini ve estetiği paylaşan kişilerden oluşur (Mardin, 1995: 238)". Fakat yeni kurulan Cumhuriyet rejiminde Gökalp'in sıklıkla belirttiği ortak tarih konusunda bir açıklık vardı, bu da; Osmanlı tarihinin nasıl ele alınacağıydı. "Osmanlı tarihinin yeni rejimdeki yeri konusunda Atatürk'ün görüşü, bir *Cumhuriyetçi* rejimin Osmanlıların 'şan'ı ile desteklenmeyeceğiydi. Tarihin Cumhuriyet kuşaklarına sağlayacağı 'benlik' başka bir kaynaktan gelmeliydi". Dolayısıyla bu kaynak, "*Türk Tarih Tezi*" olarak öne çıkarılan Osmanlı öncesindeki Türk tarihi, Türk devletleri ve bu tarihin paylaşılması görüşü olarak ilerlemiştir (1995: 238).

Ulusal kimlikte Türkçülük ve Gökalp'in yaklaşımı oldukça etkili olmuş, din dışında diğer öne sürdüğü ve üzerinde durduğu noktalar devletin resmi ideolojisinin temel taşlarından olmuştur. Bunlarla birlikte Türk ulusal kimliğinin oluşum sürecinde çeşitli tarihsel olgular, uluslararası ve ulusal gerçeklikler de etkili olmuştur. Ulus kimliğinin şekillenmesinde, Akçam iki önemli nokta olarak; Batı tarafından bir aşağılanma ve "Şark Sorunu" nedeniyle sürekli olarak hissedilen bir yok olma korkusundan bahseder. Buna ilişkin; "Türk ulusal kimliği yok olmak, ortadan kalkmak korkusu ile birlikte gelişmiştir. 'Şark Sorunu' olarak bilinen ve tüm bir 19. yüzyıl Avrupa diplomasisini uğraştıran sorun, Osmanlı İmparatorluğu'nun, emperyalist güçler arasında nasıl parçalanacağı sorunundan başka bir şey değildir... (Akçam, 2003: 56)". Yörük'ün savı ise ulusal kimlik oluşturma sürecinde belli olaylar, değerler ve özellikler ön plana çıkarılırken, kimi olguların bastırılarak ve bilinçli bir unutmaya sağlanarak yola devam edildiğidir. Onun vurguladığı nokta tam da ulusal kimlik inşasında belleğin; hatırlamanın ve unutmamanın yerine işaret eder. "Her kimlik, özellikle de her ulusal kimlik, bir dizi söylemsel pratiğin kesiştiği düğüm noktalarında kurulur ve eğer Freud'un önerdiği üzere her söylem bilinç ve bilinçdışını birlikte dillendirmek durumundaysa, her toplumsal kimlik de, rasyonel/bilinçli içeriğiyle birlikte bu bilinçdışı boyutu içinde barındıracaktır (Yörük, 2003: 312)". Bastırılan ve bilinçli olarak yok sayılan konular Türk ulusal kimliğinde özellikle Kemalist projede, İslamcı söylemin ve Kürt kimliğinin bastırılmasıdır. Dağtaş (2005: 4), ulusal kimliğin inşasında temel olarak

dinin dışlanması ve ortak dilin ön plana çıkarılmasını vurgular. “Yeni ulusal kimlik oluşturulurken, büyük oranda İslami olan Osmanlı kimliğini sembolize eden Arap alfabesi terk edilmiş, dil Farsça’dan arındırılmaya çalışılmış, Osmanlı’dan kalan özellikle Yahudi azınlıklara karşı “Vatandaş Türkçe Konuş” kampanyaları düzenlenmiş ve yeni semboller İslamiyet Öncesi Neolitik kültürden seçilmiştir”. Bastırılan öbür kimlikler, etnik farklılıkların yok sayılması Türk ulusal kimliğinin yapılanmasında en temel özelliği oluştururken, aynı zamanda bu süreç bir toplumsal travmanın da temelini oluşturmuştur. Akçam’ın da belirttiği (2003), Cumhuriyet’in kuruluşundaki, parçalanma, yok olma korkusuyla şekillenen ulusal kimlik, Kaptanoğlu’nun benzer bir vurguyla, “ulusal iğdiş edilme korkusu” olmuştur. Bu korku ile “İmtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitle” olma gereği ve bu yönde politikalar üretilmiştir. Ayakta durabilmek için tek yumruk olunması gerektiği düşünen iktidar, farklılıkların, etnik çeşitliliğin yok sayılmasını amaçlarken, bundan farklı bir tavrın bütünlüğü bozacak bir adım olduğunu kabul etmiştir. Zengin bir coğrafi altyapıyla, oldukça geniş bir etnik çeşitliliğe sahip olan Türkiye, bu zenginliğin kutsanması yerine, tek bir Türklük bilinciyle gelişerek, herkesin Türk olduğu ve Türkçe konuştuğu bir topluma dönüştürülmüştür. Ancak tüm bu resmi politikaların kökleşmiş ve bugün dahi devam eden sorunların temelini oluşturan büyük bir travma yaratmıştır.

...kurgulanan bu ulusal kimlik imgesi, Türkiye’de yaşayan halkların tümünün özdeşim kurmalarının olanaksız olduğu bir imgeydi. Kürt, Arap, Ermeni, Rum, Çerkes vb. bu imgeye, işte “ben”, “benim”, “benimki” diyemezdi. Ulus devletimizin ve hâlâ bu yekpare, tek renk imgeyle, ötekilerin de özdeşleşip, bizden olmalarını bekleyenlerin en büyük açmazı da budur diyebiliriz. Türkiye Cumhuriyeti Devletinin dondurulmuş bir ulusal kimlik imgesine takılıp kalması, bu imgeyle özdeşim kurmayanları sürekli travmatize etmesine yol açmıştır (Kaptanoğlu, 2000: 89).

Milliyetçilikle beslenen bir ulus devlet idealinde, etnik kimliklerin ayrışmaması için homojenleştirme çabasını “korporist toplum vizyonu” ile ve organizmanın bütünlük yanılması yaratan beden/korpus benzetmesiyle Kaptanoğlu dile getirir. Tek beden ve organları olarak simgelenen devlet, organizmanın düzgün çalışması için mekanik bir sistemin ana unsurları olarak görülür, burada uyum vardır. Türkiye toplumunun bu temel üzerinde kuruluşunu ve bu şekilde bir arada tutulduğunu şöyle açıklar: “Reddedilemez sınıfsal, etnik, dinsel, mezhepsel vb. farklılıkların mücadele alanı olarak Türkiye toplumunda, organ olarak kendilerine biçilen rolü, işlevi yerine

getiremeyenlerin korpus'un dışına atılması veya korporatist vizyonun onları düşmanlaştırması, operasyonlarla bastırması, bölmesi, tedip, tenkil, tehcir hatta katletmesi sürpriz değildir" (Kaptanoğlu, 2010: 238). Devletin çeşitli ideolojik ya da baskı süreçleriyle ulus imgesi ve kimliğini oluşturma sürecinde ulus devletlerin yaygınlaşmasıyla, tam da korporatist, yani uyum içinde yaşayan insanları birbirine bağlayacak milliyetçilik kavramı yükselmiştir. Ulusal kimliklerin oluşumundaki etkenlerin neler olduğu sorusunun 19. yüzyılın temel sorularından biri olduğunu belirten Burke, yaptığı değerlendirmelerle ulusal kimliğin milliyetçilikle ilgili olduğunu ve farklı biçimlerde ön plana çıkabildiğini belirtir (1994: 56). Ulusal kimliğin gelişmesinde milliyetçilik ve modern devlet arasındaki bağ Calhoun tarafından (2007: 91) şöyle belirtilir: "Modern devletler yalnızca içerideki ulusal kimliği kalıba dökmekle kalmamış, devletlerarası ilişkiler dünyasına da öyle bir çeki düzen vermişlerdir ki, devletsiz halklar arasında da milliyetçi özelemler yeşermiştir". Ulusal kimliğin şekillenmesinde milliyetçiliğin önemli bir rolü olduğunu ve Türk ulusal kimliğinin de böyle biçimlendiği görülmektedir. "Milliyetçilik bir biçimde Türkiye'nin ruhunu oluşturmaktadır, bu ilke onun var olmasını sağlamaktadır, eğer bu milliyetçilik yıkılırsa bizzat milletin kendisi dahi ortadan kaybolabilir" (Copeaux, 2003: 45). Yeni kurulan Cumhuriyet'in resmi söyleminde yeşeren Milliyetçilik ve buna bağlı olarak gelişen olguları Çağaptay şöyle ele alır.

Türk milliyetçiliği, sekülerleşmekte olan ülkenin dini bertaraf etmeye yönelik ilerlediği 1920'lerdeki dönemde bile kimliğinden kopmadı. Ankara resmi olarak ulusun gönüllü, toprağa bağlı ve siyasi bir tanımına odaklandı. Cumhuriyet bunu 1924 Anayasası ve CHP belgelerinin yanı sıra liderlerinin birçok konuşmasında da dillendirdi. Öte yandan din önemli bir rol oynamaya devam etti. Kemalist sekülerleşmeden sonra nominal İslami kimliğin yanı sıra Müslüman milletin kültürel mirası Türklüğü tanımlamakta önemliydi (Çağaptay, 2009: 251).

Türk kimliği, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında ülkede yaşayan herkesin bir kimlik altında toplanmasıyla belirlenmiştir. "Yeni Türkiye'nin sınırlarında yaşayan herkes kendine 'Türk' diyecekti. Bu, vatanseverlerin milliyetçilik yorumuydu (Ahmad, 2008: 109)". Milliyetçilik akımının yükselişiyle Türk kimliğinin çizilmesi hakkında Canefe şöyle bir vurguda bulunur: "Türk milliyetçiliğinin temel öğretisi, Osmanlı döneminde gelişen ve itibar gören diğer bütün kimliklere rağmen gururlu ve kendinden emin bir 'Türk insanı' inşasının kabulü olmuştur. (Çünkü Osmanlı'da önceleri Türklüğe

yüklenen anlamlar genellikle, Anadolu'nun cahil köylü sınıfını tanımlamaktaydı) (2007: 179)". Türklüğün ne olduğu ise resmi ideolojide 1930'lu yıllarda milliyetçiliğin yükselmesi ve kesin bir biçimde, Birinci Türk Tarih Kongresiyle çizilmiştir. Türklüğü meydana getiren resmi görüşte ırk, etnisite ve uzun ve ihtişamlı bir tarih, Türklüğün temelleri olarak görülmekte; ayrıca dil ve din de Türklüğü tanımlayan diğer öğeler olarak ortaya konulmaktadır. Türkçe konuşmanın ulusun niteliklerini belirlediği kabullenildiği için Türklük iddiasında bulunanların Türkçe konuşuyor olmaları gerekmektedir (Çağaptay, 2009: 84). Milliyetçiliğin Türk kimliğindeki yerine ilişkin saptamada, Türk milliyetçiliğinin başlangıcı Osmanlı İmparatorluğunun son on yılı olarak belirtilir. "Türklük kavramının içinin dolduğu yıllar ise otoriter milliyetçiliğin hüküm sürdüğü, Ankara'nın enerjisini devlet güdümlü bir milliyetçiliği oluşturmaya yoğunlaştırdığı 1930'lardır (Çağaptay, 2009: 3)". Milliyetçilik düşüncesinin yeni kurulan devlette, devleti oluşturup bir arada tutacak bir temel olduğunu, uluslaşma sürecinde eski ideolojinin yerine geçtiğini Keyder dile getirir:

İmparatorluktan ulus devlete geçiş sürecinde, devlet otoritesini meşrulaştırıcı söylemde bir değişiklik olmuştu. İslamcılık ile üst düzeydeki elit bağlılığının bir karışımı olan Osmanlı ideolojiden vazgeçmesi gerekmişti. Onun yerine, imparatorluğun dağılmasının nedenlerine karşı gecikmiş bir tepki gösterildi ve milliyetçilik ortaya çıktı. Ayrılıkçılarla ve toprak isteyenlerle savaşırken, Osmanlı devlet eliti kendine özgü bir tür milliyetçilik yaratmada ağır davranmıştı; imparatorluğu korumaya çalıştığından, milliyetçilik zaten kendine ters düşmesi demektir. Ama daha sonra, I. Dünya Savaşı'nın ardından daha sınırlı topraklar üzerinde bir egemenlik olasılığı belirdiğinde, Türk milliyetçiliğini seçmek zorunda kaldılar (1998: 33-34).

Ulusal kimlik inşasında milliyetçilik gibi akımların yanında bir de yeni bir kültürel çerçeve çizilmesi ve ulusal kimliğin kültürel yanını doldurmak söz konusu olmuştur. Yeni kurulan Türkiye'de modernleşme, batılılaşma ile şekillenen bir ülke, yaşam tarzı neredeyse tamamen değişen bir halk söz konusudur. Göle, Türkiye'nin modernleşme tarihini "bir iradi kültürel değişimin en radikal örneği" olarak dile getirir. Ayrıca bu değişimin yukarıdan aşağıya doğru ya da birçoklarının söylediği biçimde "elitler" tarafından başlatılıp uygulanan bir hareket olduğunu vurgular. "Birçok milletten oluşan Osmanlı İmparatorluğu laik bir ulus-devlet Cumhuriyet'ine dönüşürken Kemalist reformcular devlet aygıtını modernleşmenin ötesine götürmüşler, halkın yaşam tarzını, davranışlarını ve günlük alışkanlıklarını etkilemeye çalışmışlardır (Göle, 1998: 72)".

Ulusal kimliğin oluşma süreci sancılı bir dönemdir, kimlik inşasında bellekle ilişkili olarak bazı şeyler hatırlanıp öne çıkararak bu kimliğin oluşturucu ögeleri olmuş, bazı noktalarsa bellekten atılıp, bastırılarak bu süreç işletilmiştir. Türkiye’de ulusal kimliğin inşa sürecinde de bu açıkça gözlenir. Yörük’ün (2003: 312) altını çizdiği nokta, Türk kimliğinin inşasında, Batılı modern bir görüntü çizilirken, Osmanlı/İslam imgesinin resmi söylemin ötekileştirdiğidir. Osmanlılığın temelini oluşturan İslami söylemin bu süreçte bilinçdışına itilmesi, tarih ve bellekte yürütölen bir savaştır.

Bu belirleme Türk ulusal kimliğinin çerçevelerinin belirlenmesi aşamasında Gökalp’in de tam olarak ortaya koyduğu fikirlerle örtüşmektedir. Çerevelendirilen kimlik, zaman içinde ulusun tümüne ve devlet tarafından her kurumla, sistemin tüm araçlarıyla yayılır. Egemen devlet güvenliğini sağlamak, birlik ve beraberlik duygusunu pekiştirmek için ulusal kimliğin içini belli değerler ve kavramlarla doldurarak bunu uzun süreli bir proje olarak hayata geçirirken sadece resmi politikalarla değil, başka takviye araçları da kullanırlar. Bunlar, ideolojinin inşasında yetkin olan yaygın araçlardır, basın-yayın gibi, edebiyat, sinema gibi kitleleri etkileyen ve gündelik yaşamda kimlik, ahlâk, norm gibi kavram ve değerlerin içini dolduran araçlardır. Ulusal kimliğin inşasında da kitle iletişim araçlarının ve elbette sinemanın önemli bir rolü olduğu yadsınamaz. Dolayısıyla görsel bellek, görsel belleğin bir parçasını oluşturan sinema ve daha genel çerçevede toplumsal bellek, travmatik anıların temsili ve ulus kimliğinin yapılandırılması işleviyle de görölmelidir. İmgeler, sinema, gazete, resim, fotoğraf gibi çeşitli araçlarla toplumdaki insana kimliğe, kavramlar, olgular ve günlük yaşama dair temsiller yaratırken aynı zamanda toplumsal belleğin deposuna da katkıda bulunur.

3. Görsel Bellek, Sinema ve Toplumsal Bellek

3.1. Görsel Bellek

Görsel bellek, imgeler ve görsel materyallerle donanmış bir çevrede kişilerin belleklerindeki, hayata, olaylara, kültüre, topluma dair birikimlerdir. Belleğin görüntülerle olan ilişkisi hem imgeler dünyası üzerine, hem algı ve zihin hem de günümüz medya endüstrisine kadar genişleyen bir alan sağlamaktadır. Teknolojik görüntünün fotoğrafın icadıyla üretilmeye başlanması, ardından sinema, televizyon ve videonun gelişimi görsel belleğin sağladığı imgelerin kaynakları ve araçlarıdır. Bellekte saklanan şeyleri, olguları, olayları, anılar, kişiler ve mekânları hatırlamak bir anlamda, bu şeylere ilişkin görüntülerin göz önüne gelmesidir. İnsan için görüntüler, hatırlama konusunda oldukça etkilidir. Algılama üzerine yapılan araştırmalar, algı ve görüntü ilişkisini yakından inceler. Algının imgeler aracılığıyla gerçekleştiği, bellekteki imgelerin hatırlama edimi sırasında tekrar çağrıldığı temel bellek mekanizması üzerine yapılan açıklamaların ortak ifadeleridir.

Bellek kuramında Bergson (2007), algı, anı ve imge kavramlarını sıkça kullanır ve bunlardan yola çıkarak katışıksız anı, anı-imge ve algı olmak üzere üç ayrı terim ortaya koyar. Birbirinden ayrılmayan bu üç terim hatırlama eyleminde belli görevlere sahiptir. Bu çerçevede Bergson'a göre algı, yalnızca tinin bir nesneyle basit bir karşılaşması değildir. Anı-imge algılama esnasında zihinde oluşan şeydir ve hatırlarken anı-imgeler yorumlanır. Hatırlayan, anı-imgeyi zihinde maddileştirirken katışıksız anıyı, anı-imgeler birleştirir ve algı cisimleşir (2007: 100). Algılanmış imgeler, anı-imge olarak kaydedilmişlerdir ve hatırlama sırasında tekrar çağrılır. Zihnin hatırlama esnasında algı, anı, anı-imgelerle olan işbirliğini Bergson şöyle ifade eder:

Eğer dışsal algı bizde, ana hatları çizilen hareketlere yol açarsa, belleğimiz, burada toplanan ve hareketlerimizin ana hatlarını çizmiş olduğu eski imgeleri almış algıya yönelir. Böylece mevcut algıyı yeniden yaratır, daha doğrusu ya ona kendi imgesini geri döndürerek, ya da aynı türden birkaç imge-anıyı göndererek bu algıyı iki misline çıkartır. Eğer akılda kalan ya da yeniden hatırlanan imge, algılanan imgenin tüm ayrıntılarını kapsamayı başaramazsa, belleğin en derin ve en uzak bölgelerine bir çağrı yapılır; ta ki bilinen diğer ayrıntılar bilinmeyenlere gelip yansıyana dek sürer (2007: 77).

Algı ve hatırlamanın psiko-bilişsel açıklamalarının tümünde imgeler başrolde. Bellek üzerine yapılan incelemelerde ve belleğin tanımlarında görüntü, görüntülerin depolanması, imgeleri zihne kaydetme söz konusudur. Dolayısıyla görsel bellek konusu fotoğraf ve sinemayla hem mekanik yapısı gereği hem de toplumsal ve kültürel işlevleriyle iç içe geçmektedir. Fotoğraf, sinema, televizyon ve video gibi görsel belleğin akla ilk gelen ve en yaygın araçlarına geçmeden önce değinilmesi gereken, belleğin canlı tutulmasına yarayan, görsel bellek ile toplumsal belleği birbirine bağlayan kimi simgesel şeyler vardır. Bu simgesel şeyler toplumsal hayatta sıkça karşılaşılan kimi maddeler, nesnelere, şeylerdir. Bunlar fotoğraf ve sinemanın kaydederek sakladığından farklı olarak günlük yaşamda her an karşılaşılan, geçmişe ait ve aynı zamanda bugünde varlığını sürdürerek toplumla ilgili bilgi barındıran şeylerdir. Nora (2006: 9), bunlara “hafıza mekânları” der ve toplumsal bellek eriyip giderken “hafıza mekânlarının” belleği canlandırma işlevini vurgular. Ona göre; “Hafıza özellikle bu mekânlar içinde ortaya çıkar ve insanların iradesine ya da yüzyıllara bağlı olarak en çarpıcı simgeler de buralarda görülür: Bayramlar, amblemler, anıtlar ve anma törenleri, ayrıca övgü söylevleri, sözlükler ve müzeler”. Bu hafıza mekânlarının başında kalıntılar vardır; bunlar başka çağın tanıkları olarak sonsuza kalır (Nora, 2006: 23). Tarihi korumak ve hatırlamayı devamlı kılmak için bu mekânlar önemlidir. Nora, bu mekânların korunmasının nedeninin belleğin kendiliğinden korunamayışından kaynaklandığını belirtir. Arşivlerin kurulması gereği, yıldönümlerinin devam ettirilmesi, ayinler düzenlenmesi, kasvetli cenaze törenleri söylevleri, belleğin korunması için yapılan etkinliklerdir.

Anıtlar ve heykeller özellikle geçmişe ait kimi toplumsal olayları, iktidardaki kişileri, dönemin önemli şahsiyetlerini ya da bir zamana, belli bir döneme ait tarihsel ve siyasal yaşanmışlıklara işaret edebilir. Bu özellikleriyle de görsel belleğin bir başka biçimidirler ve dikilmiş buldukları yerlerde üç boyutlu bir anı, hatıra görevi görürler. Anıtların toplumsal belleğin bir koruyucu olduğu düşüncesi Coombes (2003) tarafından da vurgulanır. Güney Afrika üzerine olan çalışmada anıtların, bellek üzerindeki işlevini sorgularken, Güney Afrika’da Irk ayrımı sürecinde yaşananlar, bu döneme ait anıtlar ve rejim ile ilgili örnek verir. Bu konudaki temel sorunun “gözden düşmüş rejimleri hatırlatan anıtların kaderinin nasıl olması gerektiği” şeklinde öne çıktığını söyler. Bu

sadece Güney Afrika'nın bir çıkması değildir, benzer durumlar Orta ve Doğu Avrupa'da da Berlin Duvarı üzerine olan tartışmalarla yaşanmıştır. Güney Afrika'daki örnek ise Irk ayrımının yapıldığı rejimin simgesi olan "Voortrekker Anıtı"dır. Afrika'daki bu anıtın karmaşık tartışmalar çevresinde, geçmişin hatırlanmasında uygun biçimleri ve gelecekteki yeni Güney Afrika tasavvuru için önemli bir nokta olduğunu vurgular. Konuyla ilgili kimileri geçmişten ders alınması için bu anıtın saklanması, baskı ve zulmün hatırlatıcı olmasını savunurken, kimileri ise anıtın tamamen yıkılıp yerinden kaldırılmasını savunurlar (Coombes, 2003: 19-20). Tüm bu tartışmalarda anıtların bir nevi ikon haline geldiği, dönemler ve rejimler veya kişilerin hatırlatıcısı olduğu üzerinde uzlaşma vardır.

Anıtlar, ikonlar, simgeler ve görüntüler aynı işleve sahiptir. Berger imgelerin insan yaşamındaki yerini dile getirirken, imgelerin önceleri var olan fakat o esnada yakında bulunmayan, yani somut olarak bir arada olunmayan şeylerin gözde canlandırılması amacıyla yapıldığını söyler. İmgenin rolü zamanla değişir ve canlandırdığı, işaret ettiği şeyden daha kalıcı bir hale gelir. Kalıcılaşan ve yeri daha da sağlamlaşan imgeler nesnelerin ya da kişilerin eski hallerini de saptayarak onların bir zamanlar nasıl görüldüğünü ve hatta eskiden aynı kişilerin ya da şeylerin başkaları tarafından nasıl görüldüğünü de anlatır. İmgenin zaman içinde farklılaşmasında imge yaratanın kişisel etkileri, görüşleri de işin içine girer ve imge yaratıcısının imge üzerindeki etkisiyle yaptığı kayıt, imgenin bir parçası olarak kabul edilmeye başlanır. İmge böylece Y'nin X'i nasıl gördüğünü saptayan bir şey olur. Bu durum ise, bireysellik bilincinin artan bir tarih bilinciyle gelişmesi sonucunda olmuştur (Berger, 2010: 10). İnsanın imgelerle olan ilişkisi, gerçekte temsilin birbiri içine geçmesi sorunsalı ya da imgenin gerçeğin önüne geçtiği bir dünya konusu René Magritte ve ünlü resmi *Human Condition* (1934) akla gelir. Bir pencere önündeki tuval pencereden görünen manzaranın aynısıdır. Burada artık hangisi imge ve hangisinin gerçek olduğu ayrımı silikleşmiştir. İmgenin gerçeğinden daha değerli hale geldiği ya da imgeye tıpkı gözümüzümüz gibi güvendiğimiz tezinin resimsel ifadesidir. İmgelerin zaman içinde öneminin artmasıyla imge yaratımı da farklı biçimler almış ve alanlara yayılmıştır. Yaşadığımız çağın, fotoğraf, sinema, televizyon, video, reklam sayesinde imgelerle dolu olduğunu ve

insanın her an yüzlerce imgeyle karşılaştığını belirten Berger, imgelerle olan ilişkiyi şöyle dile getirir:

Tarihte başka hiçbir toplum böylesine kalabalık bir imgeler yığını, böylesine yoğun bir mesaj yağmuru görmemiştir. İnsan bu mesajları akılda tutabilir ya da unutabilir; ama gene de okumadan, görmeden edemez. Bir an için de olsa bu mesajlar belleğimizi imgeleme, anımsama ya da beklentiler yoluyla uyarırlar (Berger, 2010: 129).

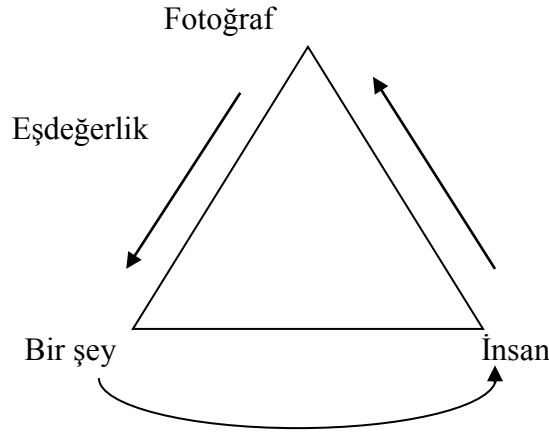
İmgeler, kitle iletişiminin gelişiminden itibaren güncel olaylarla bağlantılı olarak yayılmıştır. Basılı medyada ya da televizyon aracılığıyla bir takım imgeler hem eskiye ait olayları resmeden ve bunların hatırlatıcısı olurken aynı zamanda güncel olarak gerçekleşen şeylere de bir görsel eşdeğer olurlar. Bu gibi imgeler tarihteki kritik bir ânı, bir durumu ya da kişilerle ilgili toplumsal tasavvurları da kapsayabilmektedir. İmgeler özellikle geçmişe ait önemli olaylara işaret eden ya da belli bir zaman dilimi veya durumla özdeşleşen imgeler ikonik imgeler haline gelirler. İkonik fotoğraflar ve iyi bilinen imgelerin sıklıkla tekrarlanmasıyla, tarihe tanıklık etmemiş kişiler dahi konuya hâkim hale gelir. İkonik fotoğraflar özellikle geçmiş olaylara atıfta bulunurken, yeni bağlamlarla paralellik kurar. Belli bir şeyi ifade eden görselin uzamı ve bağlamının genişlemesiyle evrensel çağrışımda bulunabilir (Edwards, 2004: 179). Bu durum, gösterdiği bir şeyle özdeşleşmenin yanında daha geniş ve başka olgu, kavram ya da olayları da çağrıştırdıkları anlamına gelir. Buradan görsel belleğin en yaygın biçimi olan fotoğraf konusuna gelinebilir.

Fotoğraf kendisinden önce var olan imgelerden yapısal ve kullanım olarak oldukça farklıdır. Fotoğrafın hem doğanın bir kopyasını çıkarmaya imkân vermesi hem de bu imgelerin çoğaltılabiliyor olması fotoğrafın farklı bir yerde durmasına yol açar. Sayın, bunu şöyle ifade eder: “Çağın fotoğrafik imgeyi sanata dâhil etme arzusuna rağmen, fotoğraf tehlikelidir: Bir yandan çoğaltılabilen bir şeydir, diğer yandan doğayla benzeşimi doğayı temsil ederek gerçekleştireceğine, doğal bir dokunuşun izini sürmektedir (2009: 83)”. Doğal dokunuşun izi fotoğrafın tarihçesinde Talbot ve Daguerre’nin keşifleriyle resmileşir. Bu keşifte fizik, kimya ve mekanik bir arada işlemektedir ve belli bir teknik gelişimin ürünü olan fotoğraf Daguerre’nin söylediği gibi, “doğanın kendi kendini görüntülemesine yarayan kimyasal ve fiziksel sürecin imgesidir (1981’den aktaran Sayın, 2009, s. 89-90)”. Doğanın görüntüsünü yakalamak

ve yeniden üretmek, Benjamin'e göre (1995: 52), hem sanat hem de kültür ve toplum hayatında yeni bir döneme geldiğini gösterir ve "Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebilirliği dünya tarihinde ilk kez olarak yapıtı kutsal törenlerin asalağı olmakta özgür kılmaktadır. Yeniden-üretilen sanat yapıtı gittikçe artan ölçüde yeniden-üretilebilirliği hedefleyen bir sanat yapıtının yeniden-üretimi olmaktadır". Fotoğrafın yaptığı şey Benjamin'e göre oldukça farklı görme ve algılama biçimlerine olanak verir. Çünkü fotoğrafın yakaladığı görüntü, çekilen kişi ya da nesneden yani fotoğrafa konu olan şeylerden daha heyecan verici olan yakalanmış bu an, bu çekilen görüntünün "buradalığı ve şimdiliği, o küçük rastlantı kıvılcımı"dır. Fotoğraflanan bir an'dır öne çıkan ve bu an'ın gerçekliği oldukça büyüleyicidir. Benjamin'e göre fotoğraf "yavaş çekim ve mercekli büyütme gibi çeşitli araçlarla bu an'ı ortaya çıkarabilir. Psikanaliz nasıl sezgisel-bilinçsiz alanı açmıyorsa, fotoğraf da ilk kez olarak, görsel-bilinçsiz alanın farkına vardırılmaktadır (2002: 11)". Benjamin'in bu bakışı fotoğraf-imge ve bilinç ile ilgili güzel bir bağlam oluşturur.

Zakia (2002), görsel belleğin önemli bir parçası olarak ele aldığı fotoğraftan bahsetmeden önce, görsel algılama ile hatırlamanın şeyler arasında bağ kurma şeklinde gerçekleştiğini belirtir. Bir görsel materyalle karşılaşıldığında, örneğin ağaç ya da taş fotoğrafı karşısında belleğin çalışma prensibi hemen bu görüntünün neye işaret ettiğini çıkarmaya yöneliktir. Bir taş fotoğrafı, taşı işaret eder ve bu görüntü zihne taş, başka taşlar ve buna benzer nesnelere getirir. Ancak Zakia'nın altını çizdiği bir başka nokta ise görüntülerin metaforik anlamları da olduğudur. Örneğin Edward Weston'un bir taş fotoğrafı sadece bir taş değildir, aynı zamanda metaforik bir imgedir ve onu "muhteşem bir fotoğraf" yapan bu şiirsel ifadesidir. Ayrıca görsel belleğin bir diğer yönü ise, kimi göstergeler üzerinde anlaşmaya varılmış anlamlardır. Bu bir yılan figürünün tehlikeyle ilintilendirilmesi ya da güvercinin barışı, temiz ve iyi duyguları çağrıştırması ve hatta renkler ve renklerin çağrıştırdığı anlamlar, uzlaşımalsal görsel simgelerdir. Tüm bunlar görsel belleğin farklı özellikleri olarak değerlendirilmektedir. Görsel belleğin fotoğraf gibi bir uyarıcı ile geçmişte bellekte bulunan bir şeyi canlandırması fotoğrafın bir şeyin eşi olarak görülmesinden kaynaklanır. Bir fotoğrafın uzun süreli bellekteki bir deneyimi ortaya çıkarma yönü vardır. Zakia "bellek ve fotoğraf çınlar. Bellekteki ve fotoğraftaki

görüntüler de böylece eşdeğer hale gelir” der ve şöyle basit bir figürle bunu ortaya koyar.



Şekil 1. *Fotoğraf ve İnsan Etkileşimi*

Kaynak: Zakia, 2002: 86.

Fotoğraf gerçeğin bir kaydı, bir kopyası olarak görüntüleri yakalayıp, sonsuza dek saklayan imgeler dünyasının en önemli araçlarından biridir. Barthes (1992: 18) bu önemi, “Fotoğraf varoluş açısından asla yinelenemeyecek olanı, mekanik olarak yineler” sözleriyle belirtir. Fotoğraf ilk dönemlerinden itibaren doğadaki görüntüleri yakalamayı ve insanların yüzlerini anlık olarak resmetmeyi amaçlamıştır. Sontag (1999: 110), bu durumu “görmenin kahramanlığı” olarak adlandırır, fotoğraf makinesine sahip olan fotoğrafçıların kültürel, sınıfsal ve bilimsel safarilere çıkarak çarpıcı görüntüler aradıklarını dile getirir. Görmek ve gördüğü görüntüyü kaydetmek insanlığın uzun zaman üzerinde çalıştığı ve emek harcadığı bir alan olmuştur. Fotoğraf makinesinin icadı, levhalara baskı ve ardından da çoğaltılabilir yüzeye kayıt edilen görüntü ile insan gördüklerini belgelemeyi başarabilmiştir. Fotoğrafın kaydedip çoğaltan ve muhafaza edilebilir özelliğiyle önemli bir tarihsel durum ortaya çıkardığını vurgular. Fotoğraflanan her şey gözlem altında tutulur, denetlenir hale gelir (Kılıç, 2008: 137). Fotoğrafın bu biçimde imgeleri kaydederek saklaması onun hem tarihsel bir belge olması hem de bellekle metaforik ve işlevsel bağ oluşturur. Böylece fotoğraf belleğin işleyişine yardım eden bir kayıt olur. Fotoğraf ve belleğin metaforik bağını Draaisma (2007) ayrıntılı olarak ele alır. İlk icadıyla birlikte oldukça ilgi çeken fotoğraf makinesi insanları, mekânları, yaşanan olayları belgeleme ve bir kopyasını elde etme, saklama yoluyla toplumsal belleğin arşivlerini sağlamak yolunda bir işi yerine getirmiştir.

“Fotoğraf üzerine yazılmış ilk makalelerde fotoğraf levhası “*hafızası olan ayna*” olarak tanımlanmıştı. Bu metafor hemen yeni bir anlama bürünecek, beyin ışığa duyarlı bir fotoğraf levhasının nöronal eşdeğeri olarak, ışık uyarımlarının gizli bir izini koruyan ve bunu yeniden üreten organik bir ortam olarak temsil edilecekti (Draaisma; 2007, 103)”. Fotoğrafın kaydedici ve bellekle olan ilişkisini fotoğraf sanatçısı Cartier-Bresson (2006, 56) da şöyle belirtir; “Fotoğraf makinesi bir not defteri, doğrudan bir araç, aynı anda görsel kavramlarla sorular sorup, yanıtlayan bir ‘an ustası’ dır”.

Barthes’in fotoğraf, geçmiş, hatırlama ve tanıklık etme konusunda fikirleri farklıdır. O’na göre fotoğraf bir geçmiş kaydı değildir ama tanıklık eder.

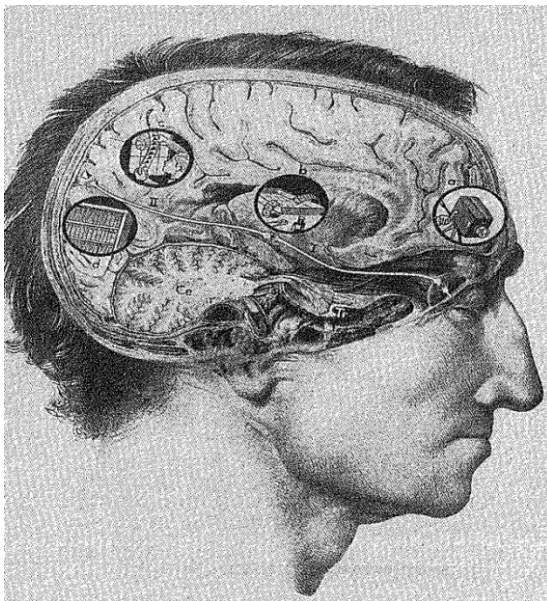
Fotoğraf geçmişi anımsamaz (bir fotoğrafın Proust’çu yanı yoktur). Bende yaptığı etki (zamanla ve uzaklıkla) bozulmuş olanı yenilemesi değil, gördüğüm şeyin gerçekten de var olduğuna tanıklık etmesidir. Yalnız bu, kesinlikle *skandal yaratan* bir etkidir. Fotoğraf tükenmezcesine kendini sürdüren ve yenileyen bir *şaşkınlık ile şaşırtır beni her zaman* (1992: 101).

Fotoğraf Barthes’a göre, geçmişe ilişkin şeylere bir tanıktır. Fotoğraf “yalnız ve kesin olarak *neyin olmuş olduğunu* söyler”. Bir fotoğrafa bakarak bellekte nostaljik bir yolculuktan çok, geçmişe ait kesin veriler elde edilir çünkü fotoğraflanan şey kesinlikle o zamanda orada bulunan kişi, yer, şeylerdir. Bu da tanıklık etmesi, onaylaması anlamına gelir (1992: 104). Öyleyse fotoğraf kaydettiği görüntü üzerindeki kesinlikle, kaydettiği herzeve tanıklık etmesiyle ve uzun zaman sonra bu fotoğrafa bakanlar için bir belge, bir arşiv yine bir nevi bellektir. Barthes’in anlayışıyla tanıklık eden fotoğraf aynı zamanda tanığı olduğu şeyleri hatırlatarak, aslında bir bellek işlevi görmeye devam eder. Fotoğrafın görsel bellek için açtığı alanı sinematografin icadı ile sinema tamamen doldurur. Hareketli resimle insanlar dünyada neler olduğunu ya da belli şeylerin nasıl olduğunu canlı olarak görüyormuş gibi izlerler.

3.2. Sinema ve Bellek

Görsel kültür toplumun ‘seyrederek’ öğrendiği kültürel sembollerdir. Bugün görsel sanatlar, sahne sanatları, performans sanatları adını verdiğimiz seyirlik sanatların Osmanlıcadaki karşılığı *temaşa sanatlarıdır*. *Temaşa*, hem ‘hoşlanarak bakma’ hem de ‘temsil, oyun, piyes’ anlamına gelir. Bu durumda sözcük hem seyreden özneyi hem de seyredilen gösteriyi kapsar... Karagöz, meddah, ortaoyunu, tuluat, dans, pandomima, sihirbazlık, kuklacılık, curnabazlık geleneksel temaşa sanatlarıdır (Berктаş, 2010: 189).

Bu gösterilerle anlatılan hikâyeler nesiller boyu aktararak bir toplumsal bilinçaltını oluşturmuş, siyasal ve toplumsal ortamla ilgili bilgi vermiş, ya da ülke gündemi, ekonomik zorluklar gibi kimi baskılarla ifade edilemeyen şeyler üzerine söz söylemişlerdir (Berktaş, 2010: 190). Berktaş'ın dile getirdiği bu temaşa sanatları, aynı zamanda seyir ve toplumsal birikim, toplumsal bellek konularıyla bağlantılıdır. Geçmişin geleneksel sanatlarıyla oluşan seyir kültürü, sinema-televizyon ve bilgisayar aracılığıyla günümüzde daha da yaygınlaşmıştır. Görsel kültürün yani seyrederek öğrenmenin yaygın olduğu toplumlarda, seyredilen her şey bellek üzerinde oldukça önemli yer eder. Sinemanın, görülenlerin gerçekmiş gibi algısı ve buradan algıların bellekle bağlantısı yanında ayrıca icadından itibaren tıpkı fotoğraf gibi metaforik olarak bellekle özdeşleştirilme, mucizevi görülme durumu da vardır. İnsan zihninin düzeneği ile benzerlikleri nedeniyle, bellek metaforlarından biri haline getirmiştir. Bunların en ilginç olanı “homunculusur”. 1920’lerde insan beyninin çalışması ve bellekle ilgili araştırmalarda, geçmişten beri simyacıların en çok üzerinde çalıştığı *homunculus* denilen bir yapay insan tasviri etkilidir. Önceleri *homunculus* “sanat yoluyla doğaya ulaşma” hayalini gerçekleştirmek uğraşına atıfta bulunmaktaydı. Bu günümüzde yapay zekâ, robot-insan çalışmalarına kadar uzanır. 1920’lerde homunculuslar bilgiyi depolayan ve yeniden üreten son teknikleri (film kameralarını, ekranları ve projektörleri) kullanırlar (Draaisma, 2007: 276). Beynin çalışma prensibi çoğu zaman sinema makinesinin işlemine benzetilmiştir. Bellek ve görüntünün arasındaki analogiyi 1929 yılında F. Kahn resmederek açıklamıştır.



Bu resim F. Kahn'ın hazırladığı *Das Leben Des Menschen* (1929) adlı kitapta yer alır. Sinematografik görsel bellek metaforunda, kollu film makinesi göz işlevi görür. Film üzerindeki imgeler banyo edilip beynin arkasındaki görsel projeksiyon alanına gönderilir. Bu imgeler küçük bir adam tarafından incelenir ve ‘optik bellek merkezi’ adıyla geçen ve film arşivi olarak tasvir edilen bölümde depolanır. Bu süreç otomatik işler

Resim 1. *Sinematografik Görsel Bellek*

Kaynak: Draaisma, 2007: 277.

Connerton da (1999) belleğin canlandırılmasındaki işlevsel kullanımıyla, fotoğraf ve sinemadan söz eder. Sinema gibi araçların toplumsal, kültürel öğeleri bellek için nasıl sakladığını vurgular. Ona göre; bellek ile ilgili iki farklı toplumsal pratik mevcuttur. Bunlardan birisi, toplum yaşamında kurallar, normlar ve alışkanlıklar olarak adlandırdığı *bedenleştirme pratikleridir*. Bunlar toplumsal yapıyla ilişkili, insanlar arasında uzlaşma dayalı ve kültürün yerleşmesinde oldukça etkili olan kişilerin bedensel hareketleri aracılığıyla aktarılır. Toplumsal aktarımda önemli olan ikinci eylem türü olarak ise *kaydetme pratiği*'dir. Bu pratik, bilginin depolanması, daha sonra ise depodan tekrar çıkarılmasında etkin olan şeylerin tümüne atıfta bulunur. Baskı, ansiklopediler, fotoğraflar, ses bantları ve bilgisayarlar gibi teknik özellikli malzemeleri buna örnek olarak gösterir (Connerton, 1999: 114-115). Toplumsal bellek üzerinde başlıca kaydetme pratiklerinden biri olan sinemayı değerlendirirken bu kayıt pratiğindeki yapısal bir duruma işaret eder, bu da; sinemada (çekimde) izleyiciler bulunmazken oyuncuların olması ve oyuncular olmadığı zamanda yani filmin gösteriminde izleyicilerin bulunmasıdır. Sinemada olan şey "Metz'in belirttiği gibi, kendisi sahnedeki çekilirken nesnenin bana gönderdiği temsilcisidir." Bu durumu Connerton sinemaya özgü bir kural olarak ele alır ve sinemadaki "kayıt pratiği" aracılığıyla orada olmayan nesne ve onun yokluğunda izlenen görüntü ile anlam çıkarmaya yarayan kodları, teknik kayıt süreçleriyle açıklar. Sinema üzerine şöyle söyler:

Sinema kayıt yapar; ancak aynı zamanda özel anlamıyla bir bedenleştirme eyleminden geçirilen, göze ilişkin bir uzlaşmadır; objenin kimliğinin kamera ile saptanmasıdır. Filmin gösterilmesi sırasında izleyiciler, projektörün hareketinin bir kopyası olan harekette bulunurlar; gözleri, projeksiyon ışıklarıymış gibi oradan oraya devinir. Kamera ile bu özdeşleşmeyi sağlamadan, bazı olgular anlaşılabilir kalacaktır; örneğin, perde üzerindeki imgeler, planlanmış bir devinimle "dönerken," izleyiciler ne olduğunu anlayamadıkları bir duruma düşmezler; gene de başlarını döndürmediklerini bilirler. ...Böyle hareket eden gözler, artık maddenin yasalarına bağımlı değilse; gözler, bu anlamda bedene bağlı olmayıp çeşitli yerlerde bulunabiliyorsa, o zaman sinema içinde dünya, "göz özne"nin dört boyutlu perspektifin görülme-yen temelini oluşturması anlamında, gözler tarafından kuruluyor demektir (Connerton, 1999: 123).

Benjamin, sinemanın kamera aracılığıyla dünyayı insanın günlük yaşamda kendi gözleriyle gördüğü ve duyumladığından farklı bir biçimde gösterdiğini belirtir. Bu da

tıpkı Connerton'un ifade etmeye çalıştığı şeye denk gelir, yani sinema aracılığıyla gözün gördüğü, algıladığı ve zihinde depoladığı imgeler farklılaşmaktadır. Sinemanın görsel duyular üzerindeki etkisini açıklayan Benjamin (1995: 64), “kameraya seslenen doğanın göze seslenenden farklı olduğunu” söyler ve insanın bilinciyle zamanın ve hareketlerin farkında olabildiğini fakat bunların farklı ayrıntılarının kamera tarafından görülebildiğini belirtir. “İnsan ana çizgileriyle de olsa, insanların yürüyüş biçimlerine ilişkin bilgi edinebilir; ama aynı insanların, yürüme eyleminin saniyenin kesri kadar bir bölümünde nasıl davrandıkları konusunda hiçbir şey bilmediği kesindir”. Bu gibi noktalarda kamera kendine özgü yeterlilikleri, yetenekleriyle, iniş ve çıkışlarla, hareketleri kesme ya da hızlandırıp yavaşlatmayla yaklaşıp uzaklaşma ve büyütüp küçültme gibi şeylerle işi farklılaştırır. “Sinema... Dünyayı görüntüler içinde görme, yönlendirme ve temsil etmeye yönelik temel dürtülerden ortaya çıkan çeşitli dallar içinde gelişti. ‘Belgesel’ ve ‘kurmaca’ garip bir biçimde birbirine karışır. Film dünyayı çoğu kez kesişen çeşitli perspektiflerden görür (Kolker, 2011: 44)”.

Sinema icadından bugüne kadar çekilen her filmle, her sahnede, film mekânlarıyla, oyunculuklarla, yani film şeridinin üzerinde bulunan her şeyle bir görüntülü bellek niteliğini taşır. Bellek ve sinemaya (-televizyon) ilişkin, Elsaesser (2002: 63), yerinde bir soru sorar. “Belleği kayıt edip, saklayacak görüntü ve sestene daha uygun bir alet var mıdır?” Bugün sinemanın ve televizyonun dijital olarak görüntü ve sesi arşivleyerek geçmişe hâkim olduğunu ifade eder. Günümüzde filmler belgesel veya kurmaca olmak üzere geçmişe ait birçok şeyi korumakta ve bunların hatırlanmasında öncülük etmektedir. Özellikle belli dönemi, tarihsel olayları, insanları konu edinen belgesel filmler bu konuya temel teşkil eder, ayrıca görsel etnograflar kameraları ve ses kayıt cihazlarıyla yaşamı kayıt ederek belleğin deposunu doldururlar. Belleğe dokunuşta bulunan, geçmişe ait olay ya da şeyleri hatırlarken sadece belgesel sinemanın rolünü dile getirirken, bununla birlikte sinema filmleri ve televizyon dramlarının da aynı işleve sahip olduğunu belirtir. Hatta televizyonun daha yaygın olduğu şu dönemde işitsel-görsel medya ile ikinci-dizi bir bellek biçimi oluştuğunu ve bu temsillerle ikinci-dizi bir gerçekliğin bile oluştuğunu bildirir. Şu sorularla da tam olarak çizdiği tablo netleşir: “John F. Kennedy’nin vurulduğu günü hatırlıyor musun” diye sorduğumuzda aslında “Kennedy’nin vuruluşunu televizyonda izlediğin günü hatırlıyor musun” demek mi

istiyoruz? (Elsaesser, 2002: 67)”. Böylece aslında gündelik yaşamda cereyan eden birçok olaya medya ve görsel materyaller aracılığıyla tanıklık edildiğini belirtir. Hatırlama konusunda da görüntüler sayesinde izleyici sanki olayların ya da şeylerin içerisindeymiş gibi hisseder ve gördüğü şeyler onun belleğinde birebir yaşamış gibi bir etki bırakır. Hatırlama ve görsel medya bağlantısında, sinemanın fotoğrafın ardından gelen en büyük bellek metaforu olduğunu hatta çağın en yetkin hafıza kayıtlarından biri olduğunu bile iddia eden Draaisma (2007: 186), şöyle bir açıklamada bulunur: “Lumiere Kardeşlerin icadı nihayet imgeleri korumakla kalmayıp bunların hareket etmesine de izin veren bir belleğe metafor sağlamıştı. Sonuçta insan belleği de sinematograf gibi hareket ve sabitliğin bir birleşimi, camera obscura ile fotoğrafın sihirli bir evliliği midir?”

3.2.1. Modern sanat, sinema ve bellek ilişkisi

Sanat ve bellek arasındaki ilişki araştırılırken görülür ki; sanat yaratımındaki zihinsel süreçle, ürünleriyle, sorgulanan meselelerle, insana, topluma, politikaya, kültüre ve sonuçta dünyaya dair oluşturduğu temsille belleğin bir biçimidir. Her sanatsal üretim bir parça belleğe aktarılan bir şey olsa da, modernizmle birlikte sanatın belleği ve bilinci derinlemesine ele aldığı görülür. Sanatta modernizm birçok alanda klasik formların terkedilmesiyle, sanatsal üretim ve yapıtların bir deney, araştırma gibi görülmesiyle hayata ve insana dair sorgulamalara olanak vermiştir ve bellek, bilinç gibi, insanın varoluşu gibi birçok konuya odaklanmıştır. Modernizmin felsefi ve toplumsal açıdan eleştiri ve eleştirel bakış üzerine inşa olması, modern sanatın sorgulayan ve eleştiren yapısının temelidir. Bu yaklaşım modernizmin toplum ve insanı nasıl gördüğüyle de ilgilidir. Modernizmin ilk ortaya koyduğu, insan mizacının yakalanamaz, kalıba dökülemez, kolayca biçimlendirilemez ve birbirinden farklı olan, bilinmezliklerle dolu, karışık, sadeleştirilip, indirgenemez bir yapıda olduğudur (McFarlane, 1999: 216-217). İnsana dair bu tarz bir yaklaşım akıl ve akılcılıkla ilgili sorgulama ile birlikte gelişmiştir. Tarihte ve toplumsal yaşamda o güne kadar yerleşmiş düşünce biçimleri, geleneksel anlayış modernizmle birlikte eleştirel düşünce ile yer değiştirir. Modernizmin bu eleştirel tavrı ise XVIII. yüzyıl Aydınlanma Felsefesine, bu felsefenin öncü filozofları, Descartes ve Kant ile insanın aklını kullanması cesareti, aklının sınırlarını sorgulaması ve daha da ileriye giderek aklın kendini eleştirmesiyle gelişir

(Savaş, 2011: 295). Bu süreç aynı zamanda Aydınlanma Felsefesi ile bilim, teknoloji ve sanayide hızlı bir gelişimin olduğu bir ilerleme dönemidir. Bu çağ birçok ilerleme ve değişimle birlikte, Paz'a göre tarihsel zamanın hızlanmasına da işaret eder ve hız anlayışımızda bir karışıklığa yol açar. Hız çağı olarak gördüğü bu dönem tüm zamanların ve uzamların birbiri içine girmesi "burada ve şimdi"nin üst üste yığılmalarını meydana getirir (1996: 17).

XIX. yüzyılda teknoloji, bilim alanındaki gelişmelerle birlikte, modernizmin hem neden ve hem de sonuçlarından biri olarak görülen bir başka şey ise endüstriyel gelişme ve endüstri kentidir. Kentleşme olgusu ve endüstri ile oluşan yeni yaşam biçimi modernizmin kendine özgü özelliklerini oluşturmuş, bununla birlikte sanata da yansımıştır. (Savaş, 2011: 295). İlk olarak modernist sanatın bir yenilenme, eskiye ve geleneksel olana bir başkaldırı niteliğinde olduğu söylenebilir. Modernlik Paz'a (1996: 15) göre, bir yadsıma, yakın geçmişin eleştirisi, sürekliliğin kesintiye uğramasıdır. "Modern sanat yalnızca eleştiri çağının çocuğu olmakla kalmaz, aynı zamanda kendisinin eleştirmenidir". "Sanatta modernizm, klasik sanata karşı gelişen bir bilinçtir ve bu bilinç XIX. yüzyılda, özellikle de bu yüzyılın ikinci yarısında farklı adlarla, farklı çehrelerle belirginlik kazanarak karşımıza çıkar ki; bunların içerisinde en önemli olanları romantizm, gerçekçilik (realizm), doğalcılık (natüralizm) ve sembolizmdir (Savaş, 2011: 296)". Bu akımlar, kendinden öncekini eleştirirken, yeni şeyler önermektedirler. Sanatta yeni yönelimlerle eskiden gelen yapıların yerinden edilmesi ve yeni tarzların denenmesine yol açmıştır. Shiner'in belirttiği üzere (2004: 371) modern sanat "Soyutlama, çok yönlü bakış açıları ve atonalite gibi modernist denemeler, taklit ve güzellik gibi güzel sanat tanımındaki ikincil kıstasların kaldırılmasına yardım ediyor ve böylece de bunların yerine dışavurumcu ve biçimci kuramların daha karmaşık versiyonlarının ikame edilmesinin yolunu açıyordu". Modern sanat yapıtlarında klasik anlatım ve klasik formlar dışında yeni, zamanı ele alıp, sorgulayan, çağrışıma dayalı ve ucu açık ifade biçimleri vardır. Bunlar klasik sanat anlayışının karşısına dikilen yeni sanat akımlarıdır.

Modernist sanatla birlikte klasik sanat anlayışı karşısında yeni bir soluk getiren ilk adım romantizmdir. Klasik sanatın akla dayalı, seçkin sınıfın yönlendirdiği ve kurallar,

ölçütler çerçevesinde üretilen sanata karşı sanatçının özgürleşmesini önererek, kurallardan ve aklın esaretinden kurtularak yaratıcılığı amaçlarlar. Romantizmden sonra hem ona hem de klasik sanata karşı gelen öbür akımlar; gerçekçilik ve doğalcılıktır. Bunlar klasik ve romantik sanattaki yapaylıktan kurtulmayı hedefleyen, “sanatın toplum için” olduğu ilkesiyle yapılan çalışmalardır. Modern sanatın üzerinde önemli, belirleyici etkisi olan diğer bir akım ise sembolizmdir. Sembolistlerin de temel amacı duygusal dünyayı aktarmaktır ancak bunu romantiklerden farklı olarak simgelerle yüklü, çağrışıma dayalı, örtük bir dille yaparlar. Modernizmin günlük yaşam üzerinde yarattığı değişim ve yeni koşulların sanat açısından da oldukça çeşitli ve çok boyutlu etkileri olduğu görülür. Yine modernizmin zaman, mekân, günlük yaşam algılarındaki değişim bir başka sanat akımının temelini oluşturmuştur. Yaşanılan zamanda “hız” ve “değişim” öyle artmıştır ki, “şimdi ve burada” olanı keşfetmek amacındaki izlenimcilik ortaya çıkar. Tüm bu akımların sorgulama ve arayışları yepyeni tarzlarla gelişir ve karşı sanat ve öncü sanata doğru ilerler. Burada da artık eleştirelilik sanatın kendisini sorguladığı, hatta sanatın yok edildiği bir yere doğru ilerler; gelecekçilik (fütürizm), dada, gerçeküstücülük, dışavurumculuk, kübizm, pop sanat, kavramsal sanat gibi akımlar daha ileri boyutlu sorgulamalarla, hem sanatı, hem yaşanılan çağı, insanlığı, toplumu hem de kültürü yerle bir edecek araştırmalara ve sanatsal ifadelere ulaşılır. (Savaş, 2011: 296).

Modernist sanat akımlarının sorgulama ve eleştirel arayışlarında bilinç, bellek, zaman, şimdi ve geçmiş önemli kavramlar olarak karşımıza çıkar. “Kendisini ‘geçmişin sorgulanması ve reddedilmesi’ olarak da tanımlayan Modernist sanat anlayışı da şüphesiz bir zaman tarifine sahiptir ancak insan figüründen yoksun olması, etkinlik alanı ve etkinlik mekânı tariflerinde bulunmaması nedeni ile zaman tarifini, görsel sanat geleneğinin aksine hikâyeden almaz (Kılınçarslan, 2007: 24)”. Zaman tarifini hikâyeden almayan yeni anlayış edebiyatta açıkça görülür. Edebiyatta bu yenilenme, bellekle birlikte bilince yönelen bir akım Yeni Roman akımıdır. Yeni Romana öncülük eden farklı hakikatleri ortaya çıkarma arayışı söz konusudur bu da; Shiner’in (2004: 373) ifadesiyle, “Joyce’un *Ulysses*, Woolf’un *Deniz Feneri* ve Proust’un *Kayıp Zamanın Peşinde* romanları gündelik yaşantının dokusunu cisimleştirmek ve modern hayatın derin ruhsal çatışmalarını keşfetmek için deneysel teknikler” kullanmalarıyla gelişir.

Romanda alışıldık yapı yok edilir, maceraya ve olay örgüsüne dayalı temel yapı yerine yeni bir anlatı tarzı meydana gelir (Baldiran, 2002: 8). Fransız edebiyatında, “anlatılan şeyden çok, dile, anlatım şekline ağırlık veren anlayışa göre yönelen romana ‘Yeni Roman’ adı verilmiştir (Göker, 1982: 120)”. Yeni Romancılar da modernist sanatın temel kaygısını paylaşarak klasik olanın yıkımıyla işe başlar. Klasik romandan ayrılan başlıca özellikleri karakter tasvirleri ve olay örgüsüdür. Klasik romanda özellikle, Balzac, Flaubert ya da Zola gibi yazarlardaki karakter canlılığı, karakterlerin derinlemesine tahlil edilmesi varken, Yeni Romancılar bunları reddeder. Klasik romandan uzaklaşan Proust, *Kayıp Zamanın İzinde* eserinde iç içe geçmiş düşünceler, duygular ve yazarın iç dünyasında bir gezinti ile belirgin bir bellek araştırması vardır. Proust’un bu yapıtıyla daha önce geçmiş ya da bellekle ilgili yapılanlardan çok farklı bir bellek ve bilinç araştırmasına girer. Daha önce de edebiyatta şimdiden geçmişe dönük anlatılar yazılmıştır ancak Proust’un; “özgünlüğü unutulmuş bir geçmişin beklenmedik bir anda canlanışını anlatmaya çalışması ve bunu yapıtının temel taşı yapmış olmasıdır. Yapıtı geçmişini aramaz, ‘duygulanımların, izlenimlerin yeniden canlanmasının getirdiği şaşkınlıkla anlatıcının duygularının bilincine varışının’ betimlemesini anlatır (Kıran, 1997: 102)”. Burada edebiyatın felsefeyle harmanlandığı ve bellek kavramının Bergsoncu bir yaklaşımla ele alındığı görülür. Proust’un bellekle ilgili uğraşı Bergson’un kuramını temel alır. Hatırlama ve geçmiş anılara gitme Proust’ta istem dışı bellekle ilişkilidir, yani kendiliğinden gerçekleşen bir anımsama, kişinin bilinçli çabası olmadan, çağrışımlarla geçmişe gitmesi söz konusudur. Buna en iyi örnek Madlen’in yaşadığı çağrışımdır. “Proust’un anlatıcısı Marcel’in Combray’daki çocukluğunu hatırlama çabası ve başarısızlığı, çaya batırılıp ıslanmış madlen kekinden bir parça almasıyla değişir. Kekten aldığı bir parça onu bütün günlük sıkıntılardan uzaklaştırarak aşkla aynı yönteme benzettiği benliğini değerli bir özle doldurur (Kılınçarslan, 2007: 14)”. Önce bu çağrışımın nedenini anlayamayan karakter sonrasında çocukluğunda Combray’da halasının sabahları ona verdiği ıhlamura batırılmış madlen kekinin kokusu ile o akşam yediği aynı kekin birleştiğini anlar. Tam olarak bu örnekteki belleğin irade-dışılığı, olmadık bir zamanda herhangi bir uyarıcıyla şimdi ve geçmiş arasında bir köprü kurulmasının mümkün olduğunu ortaya koyar. Proust’un bu tarzı Yeni Roman’da da çeşitli biçimlerde uygulanır. Alain Robbe-Grillet, Natalie Sarraute gibi isimler de benzer araştırmalara girerler. “Proust’ta olduğu gibi Yeni Romancılar da olaylar

zincirini izlemek olası değildir. Hayali bir dünyanın, geçmişin derinliklerinden bir hafıza gücüyle ortaya çıktığı söylenebilir. Böyle bir romanda okuyucuya düşen, anlatıcının zihninde saplanıp kalmış bir dizi imgeyi ve bunların değişimlerini çözmeye çalışmaktır (Baldıran, 2002: 11)”. Yeni Roman’da ortadan kalkan kahramanın yerine nesnelere geçer. Bu romanda nesneye ve insana belli bir uzaklıktan, objektif bir gözle bakılır. Böylece daha önce insanların bir sürü anlam yüklediği nesnelere artık bu anlamlardan sıyrılır ve özgürleşir, bir ruha sahip olur. “Böylece Yeni Roman’da maddesel dünya, insan hayatına çerçeve olan, kuru ve ölü bir dekor olmaktan çıkarak, zaman zaman insanla kaynaşan, canlı bir öge haline gelmiş bulunur (Akdeniz- Sarraute, 1967: 10)”. Dış dünyada var olanlar ve onların bilinçteki yankıları, başka bir deyişle, gerçekle düşsel öğeler kaynaşmış olarak yer alır. Bu da aynı günlük hayattaki nesnelere iç dünyamızda uyandırdığı gerçekdışı, soyut ve bir çeşit rüyaya benzer şekilde belirmesine yol açar (Akdeniz- Sarraute, 1967: 8). Bütün bu bilinç sorgulamaları ve kişinin iç dünyasının araştırılması noktasında akla gelen diğer isim Virginia Woolf ve bilinç-akışı tekniğidir. “Woolf, gerçek dünyayı, imgeler ve semboller yoluyla hayal gücünün içine karıştırır. Woolf’un geleneksel roman ile ilgili memnuniyetsizliği eski romanın insan kimliğinin ve gerçeklik kavramının tam olarak üzerinde yer almasıdır (Bingül Konuk, 2007: 18)”. Bilinç-akışı tekniğinde bellek-zaman ilişkisi, insan belleğinin farklı yönleri, zaman kavramı, zaman algısı ve insanın varoluşuna, yaşama dair geniş araştırma vardır. Bu teknikte; “kahramanın bilinci devreye girer. Her şey geçmişte yaşanmış ve geçmişin izdüşümleri şimdiki âna yansımıştır. Bu, bir anlamda insanın geçmişini yeniden yaşamasıdır. Geri dönüşlerle, hâlihazırdaki geçmişin izleri, çağrışımları etkileri anlatılırken, yaşanan ve geçmiş, zihinde âdeta birbirine karışmıştır (Tosun, 2008: 1)”. Modernizmin getirdiği hız, teknolojiyle insan yaşamının değişimi, kalabalıklaşan kentler ve yabancılaşmaya karşı insanın bir anlamda kendini arayışı olarak belleğe ve bilinçaltına sarılması söz konusudur. “Bilinç akışı yazarları bedene değil insan ruhuna eğildiklerinde modern insanın yaşadığı pek çok sorunla karşı karşıya kaldılar. Bu, modernizmin doğurduğu; gerçeğin çift anlamlılığı, tanımlanamaz, anlatılamaz insan kişilikleri, hayattaki anlam boşlukları, dağınıklar, çözümler, savrulmalar.. gibi bir yığın sorundu (Tosun, 2008: 6)”. Bilinç akışı tekniği belleğin canlanması, irdelenmesi ve bellektekilerin keşfi demektir, sanattaki bu çabayı Bergsoncu bellek anlayışında da açıkça görürüz. Bergson iki tür bellekten bahseder; kendiliğinden

akan bir bellek yani irade-dışı ve iradeye dayalı bellek. Bellek, algılar, anılar ve imgelerle çalışır. Bergson'a göre; Geçmiş iki ayrı biçimde meydana gelir: Biri; *Devindirici mekanizmalarda*, diğeryse *Bağımsız anılarda*. Geçmiş deneyimin şimdi içinde canlanması, "belleğin pratik işlemi"dir. Bu, "kimi zaman eylemin içinde olur ve koşullara uygun mekanizma tamamen otomatik olarak işin içine girer; kimi zaman ise bir tin çalışmasını gerektirir ve tin, güncel/fiili duruma dâhil olmaya en fazla yatkın tasarımları bulup şimdiki zamana yöneltmek için geçmişte aramaya girişir (Bergson, 2007: 59)". İrade-dışı bellekte özellikle çağrışımlar yoluyla bilinç akışı tekniğindeki gibi ortaya çıkan bellek, bilinç ya da geçmişin şimdi içine süzülmesi edebiyatta Proust'un, Woolf'un, Yeni Romancıların ve hatta sinemada Resnais'in filmlerinde görülen şeydir. Bu özelliğiyle bilinç, zapt edilemez bir yapıya sahiptir; herhangi bir yerde, bir şekilde, bir ses, koku, leke veya nesne gibi uyaranlar sayesinde bugüne akıp, şimdi ile bir olabilir.

Bergson'da, bilinç akışını destekleyen, belleğin zaman içinde akışkanlığını öne süren, şimdi ve geçmişin eşzamanlılığı fikri vardır. İnsanın hep şimdide yaşadığı ve şimdinin terimleriyle düşündüğünü, oysa böyle olmadığı; şimdi ile geçmişin birbirini doğurduğunu söyler. Şimdinin geçmiş olduğunu anlamak için başka bir şimdiye gelmek gerekir. Bergson bellek kuramında şimdi ve geçmişin nasıl birbiri içinde eridiğini, geçmişin eski bir şimdi olduğu ve eski şimdinin geçip, "geçmiş" olmasıyla yeni "şimdiyi" nasıl doğurduğunu inceler. Bu konuyu Deleuze (2006: 89) şöyle açıklar: "Herhangi bir şimdi, şimdiken *aynı zamanda* geçmiş de değilse, nasıl geçebilir? Geçmiş, şimdi olduğu zaman zaten kurulmamışsa asla sonradan kurulamaz. Burada adeta zamanın temel bir konumu söz konusudur, ama belleğin en derin paradoksu da buradadır: Geçmiş, *olmuş olduğu* şimdiyle 'eşzamanlı'dır". Bergson'daki geçmişin ve şimdinin bir arada oluşu bellek, anı ve hatırlama konusunda zaman kavramını işin içine farklı bir şekilde sokarak yeni bir yaklaşım sunmaktadır. Geçmiş ve şimdinin eşzamanlılığı tezinin sonucu ise şudur: "Geçmiş, olmuş olduğu şimdiyle bir arada var olmakla kalmaz; ama (şimdi geçerken) geçmiş kendinde saklı durduğuna göre, her şimdiyle bir arada var olan, tamamıyla bütün bir geçmiş, *bütün* geçmişimizdir (Deleuze, 2006: 90)". Yeni geçmiş olan şimdi ile şimdi arasındaki bağ gibi, uzun süre önce geçmiş arasındaki bağ da çok tazedir. Bu görüşe göre, "bütün bir geçmişimiz" vardır ve

bu şimdiyle bir aradadır. Bu temel yaklaşım, sanatta bellekle ilgilenen her alanda, birçok yapıtta görülür ya da hissedilir. Zamanı sorgulama, geçmişin ve şimdinin birbiri arasında erimesi, bilinç akışı tekniğinde yazarların çağrışımlarla, geçmiş ve şimdi arasında yaptıkları yolculuğa benzer olarak, sinematografik anlatılarda da sıkça karşımıza çıkar. Hatta (biraz ileride ele alındığı üzere) sinema tarihinde belleğin sinemacısı olarak bilinen Alain Resnais filmlerinde de görülür. Bergson'un bellek kuramındaki iki tür bellekten baskın olanı; irade-dışı bellek sinemada Resnais'te, edebiyatla ise belleğin romancısı olarak anılan Proust'da apaçık ön plandadır. Proust için iradi bellek değil, irade-dışı bellek önemlidir. İradi bellek Proust'a göre tekdüze bir bellektir, geçmişi bilinçle ve akılla yeniden-üreten bir mekanizma gibidir. Bu bellekle geçmiş anılara bilinçli bir ulaşım söz konusudur. Bunun zıddı olan irade-dışı bellek ise özgürdür, çağrışımlara dayalıdır ve sınırsızdır. İradi bellek: “En sıradan deneyimlerimizi renklendiren o gizemli dalgınlık ögesiyle hiç ilgilenmez. Geçmiş monokrom görünüşüyle sunar. Seçtiği imgeler, hayal gücünün seçtikleri kadar keyfi ve bir o kadar da gerçeklikten uzaktır (Becket, 2001: 37)”. Bu tarz hatırlamada kişinin kaygılarına yönelik bir yansıtma söz konusudur ve bunu aynı zamanda albüm fotoğraflarına bakmaya benzetir. İrade-dışı bellek ise patlayıcıdır, ne zaman nerede belireceği ve kişiyi nereye götüreceği bilinmez. Bir patlama ve parlama ile bu bellek; “deneyimin uyduruk gerçekliğinin hiç bir zaman gösteremeyeceği ve göstermek istemediği şeyi açığa çıkarmıştır: Gerçek. Ne var ki başına buyruk bir sihirbazdır irade-dışı bellek, çağrılara cevap vermez. Mucizesini gerçekleştireceği tarih ve yeri kendi seçer (Becket, 2001: 38)”.

Bergson'un dediği gibi, “Bilinç bellek demektir” ve bilice yönelik bir araştırma bellekte ilerlemeyi, belleği alt üst etmeyi getirir. Modernist sanat anlayışında çeşitli sanat akımlarıyla, resim, edebiyat, şiir ve sinema gibi birçok alanda bellek ve bilinç irdelenmiştir. Sinemaya gelindiğinde öncelikle modern sanatın temel özelliklerinin modern sinemanın da odağında olduğu görülür. Sinemada klasik anlatı yapısının kırılması, biçimsel yeniliklerin denenmesi söz konusudur. Modernizm Batı sinemasında 1958-1978 yılları arasında ortaya çıkar ve bu dönemde yapılan sinemaya “modern” denmesinin nedenleri Orr (1997: 12), tarafından şu şekilde açıklanır: “Birincisi, bu dönemin sinemasının Batı toplumlarının yaşadığı modernliğin eleştirel ve yıkıcı bir

yorumu olarak görülebilmektedir. İkincisi ise, onun 1960'lara kadar görülen stüdyo sistemi Hollywood anlatılarından kesin çizgilerle ayrılmış olmasıdır". Modern olarak adlandırılan filmler, dönemin genel sanatsal atmosferiyle etkileşimli gelişen ve genel olarak söylenirse; klasik anlatıdaki giriş-gelişme-sonuçla oluşturulan dramatik eğrinin kullanım dışı bırakıldığı, neden-sonuç ilişkisinin reddedildiği ve biçimsel olarak klasik sinemaya ait kodların kırıldığı filmlerdir. Modern sinemanın klasik sinemadan farklılaşan ve yeni bir yapıya kavuşan yanı, Deleuze'a göre imgelerin harekete değil, zamana dayalı bir formata geçmesidir. Bunu klasik sinemayı *hareket-imağ*, modern sinemayı ise *zaman-imağ* olarak nitelemesi açıklar. Klasik sinemada olayların birbirini mantıklı takibi ve imgelerin sıralanarak oluşturduğu bir anlatı vardır. Deleuze hareket-imağın sonunu bildirirken artık imajların hayatın kendisini temsil etme gücünü ve görevini yitirdiğini ve bunun da klasik sinemanın krizine yol açtığına işaret eder. "Hareketin imajı artık inanılmaz bir biçimde başarısızdır, imajlar arasındaki mantıksal-algısal ve duyumsal-motor bağlantı bundan böyle belirgin değildir ve her nasılsa, imajlar yaşanan gerçekliğe karşılık gelmezler (Baker, 2010: 303)". Klasik sinemada hareket-imağ yani çeşitli görüntülerin montaja dayalı bir sistemle anlatıyı oluşturması Deleuze için önemli bir ayrımdır. Tıpkı Bazin gibi Deleuze'da sinemanın ilk dönemi olarak bu süreci, montaj sineması olarak adlandırır. "Deleuze'e göre hareket-imağ sinemanın klasik öykünme dönemidir; çünkü bu rejimdeki imajlar, organik montaj sayesinde algılama-tanıma-eylem dizgesi içerisinde belli bir amaçlılığa yönelik sıralanmaktadır (Gönen, 2008: 24)". Sinema imgesi kamera algılarını, ışık algılarını, renk ve ses algılarını birleştirir. "Montaj her şeyi, tasarımı, yani deyim yerindeyse, zamanın görüntüsünü ortaya koymak için, hareket-görüntüleri üzerinde yapılan bir işlemdir (Pezzella, 2006: 100)". Modern, zaman-imağ sinemasında ise;

Önemli olan imajların birbiriyle nasıl bir ilişki içine girdiği değil, tersine birbiriyle ilişkisi olmayan iki imaj arasında ne olup bittiğidir... Zaman-imağ sinemasında, Dünya ve insan arasındaki bağlantı kopmuştur artık... Dolayısıyla modern zaman-imağ sinemasında anlamlar belirsizdir; davranışlar nedensiz ve amaçsızdır. Bunun nedeni, İkinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı çöküntüdür. Savaş insanın eyleme olan inancını yıkmıştır. İşte bu durum, klasik sinemanın temeli olan eylem-imağ'ı (image-action) krize sokmuştur (Gönen, 2008: 27-28).

İnsanın eyleme olan inancının yitirilmesi sorgulama uğraşının değişmesine yol açmıştır denilebilir. Artık sinemada, film anlatısı değişir, karakterler, olay örgüsü, zaman ve

mekân devamlılıkları değişir. Tıpkı edebiyatta anlatı biçiminin değişmesi gibi sinemada da, “Olayların içinde davranan aktörler yoktur. Film kahramanlarının yerini, dünyanın görüntülerini dışarıdan seyreden, tanık (voyant) konumundaki kişilikler almıştır (Gönen, 2008: 28)”. Modern sinema günlük ve sıradan olanın peşindedir. Anlatıyı büyük olaylardan, heyecan uyandıracak öğelerden ya da melodram ağırlıklı gösterilerden değil günlük ve sıradan olanın içinden çeker (Orr, 1997: 23-24).

Modern sinemanın biçim, konu, karakterler ve zihinsel altyapısı ile belirgin olarak vücuda geldiği hareket Fransız Yeni Dalga akımıdır. Hiçbir sanatsal olay, akım, yönelim tek başına gerçekleşmediği gibi Yeni Dalga da varoluşçu felsefe üzerinde yükselirken, biraz önce bahsedilen edebiyattaki yeni tarzlarla da yakınlık gösterir. Fransız Yeni Dalga akımı da insanın sıradan yaşamında varoluşsal bir araştırmaya girer, farklı halleri, durumları sorgulayan bu akımda, bellek önemli bir konumdadır. Yeni Dalga yönetmenlerinde geleneksel anlatıdan kopuşta biçimsel ayrılıklar söz konusudur. Akımın ana akım sinemadan farkından bahseden Erdoğan (2004: 109), klasik Hollywood öykülemeciliğinin terkedilmesi, farklı ve beklenmedik olayların filmlerde birbirini takip etmesi, seyircinin asla bir sonraki sahnede ne olacağını kestirememesinin Yeni Dalga filmlerinin belli başlı özellikleri olduğunu dile getirir. Tıpkı insanın davranış ve hareketlerinin sistematik olmadığı, tahmin edilemez ve çözümlenemez olduğu gibi film karakterleri de neden-sonuç ilişkisi içerisinde hapsolup kalmazlar. Bu da aslında izleyiciyi özgürleştirmekten başka bir şey değildir. Varoluşçu felsefenin, insanı özgür bir varlık olarak görmesi hatırlanabilir. Yeni Dalga sinemasının karakter ve anlatılar ile sorguladığı bellek, şimdi ve geçmişe, Teksoy (2005: 403), şöyle vurgu yapar: “Yeni Dalga sinemacıları filmi iç dünyalarını, deneyimlerini, yaşadıklarını seyirciyle paylaştıkları bir araç olarak görürler. Güncel olaylara eğilirken, geçmişte yaşadıklarını, anılarını, belleklerindeki birikimi de ele alırlar. Böylece güncelle geçmiş iç içe geçerek, geçmişin şimdiki zamanı hazırladığı bir anlatım ortaya çıkar”.

Bellek ve zamanla ilgili araştırma ve uğraşın modern sinemacılar için de vazgeçilmez bir nokta olduğu açıktır ve bunu farklı biçimsel denemelerle yaparlar. Orr (1997: 42), bu konuda örnekleri şöyle sıralar, “Resnais ve Tarkovsky geçmişin bugüne olan etkisini sürekli bir şekilde tekrarlar, ancak bize nerede bulunduğumuzu söyleyen belirleyici geri dönüşlerden yararlanmazlar. Antonioni zamanı mizansenin uzamsal bileşiminden

ayrılmaz kılarken, Godard izlerkitlenin önünde, görünür bir şekilde filmine makas atarcasına kendi anlatısını sürekli yarıda keser”. Modern sinemanın çeşitli biçimlerde bellekle olan araştırmasında sinema tarihinde bellek ve bilinç sorgulamasının temel odağı oluşturduğu, unutmama ve hatırlamanın filmi olarak anılmadan geçilemeyecek film; *Hiroşima Sevgilim*'dir (*Hiroshima Mon Amour*, Alain Resnais, 1959). Resnais de varoluşçu felsefeden beslenen Fransız Yeni Dalga akımı içerisinde anılan isimlerden biridir. Ancak Makal (1996: 135), Alain Resnais'in sinema dilinin Yeni Roman'a yakınlığını dile getirir. “Alain Resnais Yeni Dalga yönetmenleri içinde yer almasına karşın; “sinema-roman” yapma anlayışı ve kendine özgü tarzıyla diğerlerinden ayrılır. Yine de *Hiroshima Mon Amour*'un bu yönetmenler kuşağında vazgeçilmez bir etkisi vardır”. Resnais'in, Yeni Roman'a olan yakınlığı daha sonra *Geçen Yıl Marienbad'da* (1961) filmi ve bu filmde Robbe-Grillet'le birlikte çalışmasıyla da devam eder. Resnais'in sinema ve edebiyatı birbirinden ayırmadığı her filminde görülür; *Hiroşima Sevgilim*'de ünlü yazar Marguerite Duras'la çalışması ve Resnais'in senaryo sürecinde onu özgür bırakması filmin edebi yönünü oluşturur. *Hiroşima Sevgilim*'de film aracılığıyla Hiroşima'da yaşanmış olan büyük yıkımı hatırlatır, görsel belleği farklı planlarla canlandırır. Film bir kurmacadır ancak belgesel görüntülerle bezenerek Hiroşima'da yaşanan atom bombası faciasının acısına gerçekçi bir gözle bakılmasını sağlar. Filmin başlangıcında Hiroşima'da atom bombasından sonra sokaklar, insanların halleri ve hastaneler belgesel görüntülerle sunulur. Yaşanan acı dolu olayların arasında bir kadın ve erkeğin karşılaşması, aşk, savaş, hatırlama-unutmama, acı çekmek ve bilmek üzerine gider film. Sadece Hiroşima'daki acılar değil; kadının gençliğinde başka bir savaşın arka planında Nevers'de yaşadığı aşk da hatırlama unutmama diyalektiğinde geçmişle şimdi arasında sunulmaktadır. Bu filmi Hiroşima'daki faciayı ve bir aşkı anlatan bir film olarak değerlendirmenin yanlış olduğunu Savaş şu şekilde ifade eder: “Hiroşima Sevgilim, ‘Hiroşima bilinci’nin, bir bilincin filmidir ve film dili ya da sinema anlatısı, Hiroşima Sevgilim’le birlikte bir bilincin diline, anlatısına dönüşmüştür” (2003: 193). Filmin başlangıcında sevgililerin sevişme görüntüleri ve unutmama, hatırlamak, geçmiş ve şimdi ile ilgili konuşmalar duyulur:

Erkek: Hiroşima'da hiçbir şey görmedim.

Kadın: Her şeyi gördüm.

...

Kadın: Senin gibi ben de var gücümle çırpındım unutmamak için.

Senin gibi, unuttum. Senin gibi ben de avunmak bilmez bir belleğim olsun istedim, gölgelerden, taşlardan bir belleğim.

...

Kadın: Kendi adıma her gün savaştım var gücümle, anıların nedenlerini anlayamamanın korkunçluğuna karşı. Senin gibi, unuttum ben de...

...

Kadın: Seninle tanışmıştım. Seni hatırlıyorum. Sen kimsin?

Hiroşima Sevgilim ve bu filmde belleğin akışı, Bergson'un zaman ve bellek kuramıyla da ilişkilidir. Bergson (2007: 59), "bedeni, gelecek ile geçmiş arasındaki hareketli bir sınır olarak belirtir; beden geçmişin hiç durmadan geleceğe doğru ittiği bir uçtur". Filmde kadının geçmişle şimdi arasındaki bellek patlamaları bedensel çağrışımlar yoluyla olur. Bu, tam da Bergsoncu bellek anlayışındaki irade-dışı bellektir ve bedenin şimdi'deki varlığı ve hareketleri ile geçmişle şimdi arasında salınma oluşturmaktadır. Nevers'deki, asker sevgilinin yerde yatan ölü bedeni ve kanlı eli, şimdiki sevgilinin elinde canlanır. Sadece bir el şimdiden alır ve geçmişe götürür. Film baştan sona şimdi ile geçmişin birbiri içerisinde eridiği bir anlatıdır. Kadının geçmiş ile şimdi arasındaki yolculuğu, çağrışımlarla anılarına geri dönüşü belleğin doğal akışına müdahalenin mümkün olmadığını gösterir.

"*Hiroşima Sevgilim*, her şeyden önce "bellek" üzerine yapılmış bir filmidir. İnsanın neyi unutup neyi unutamayacağına, unutmamak kadar unutmamanın, unutulabilmenin de insan hayatında taşıdığı öneme ilişkin bir filmidir (Savaş, 2003: 193)". Resnais'ye göre insanın en büyük çelişkisi "İnsanın yaşadıklarını anımsaması ama yaşamını sürdürebilmek için unutmak zorunda olmasıdır. Fransız kadın, Hiroşima'da yaşadıkları aracılığıyla Nevers'te olanları anımsar ve anılarını belleğe gömerek yeniden yaşamaya başlar (Teksoy, 2005: 404)". Ancak anıları belleğe gömmek hiç kolay değildir, çünkü ufak bir şey yeterlidir tekrar anımsamaya. Geçmiş ve şimdide salınan filmde, Resnais'nin zaman kullanımının, devrimci bir tarz olduğunu vurgulayan Wiegand şöyle der:

Beyazperdedeki zaman algılamamızı değiştirmiştir. Bunu daha iyi idrak edebilmemiz için "görmeyi öğrenmek için çaba sarf etmeden hiçbir şey göremeyiz" diyen kahramanına kulak vermemiz gerekir. Örneğin, kadın şehirden ayrılacağı için zaman filmin başından itibaren azalmaktadır. Daha

da önemlisi anlatıcı şimdiki ve tarihsel olaylar arasında kolayca gidip gelmektedir. Değişik dönemlerin birbirine karışması Bloomsbury yazarı Virginia Woolf'u ve İrlandalı yazar James Joyce'u anımsatır. Resnais geleneksel anlatımını reddine dayanan bir yapı oluşturur... (2011: 50)

Hatırlanan ve unutulmaya çalışılanlar film boyunca birbiri ardına sıralanır. Ayrı hikâyeleri olan kadın ve adamın unutmak istedikleri acılar ve bunların görselleşmesi, bellek, hatırlama, unutma uğraşı ve bunun filmin biçimini de oluşturması, bir anlamda bellek akışının filmde birbiri içine geçmesi, kurgu ve kesmeler yoluyla birbiri içinde erimesi filmi apayrı bir yere koyar. Sinemada “belleğin filmi” olarak anılması hiç de şaşırtıcı değildir. Bu belleğin sorgulayıcı, araştırmacı ve yeni sanatsal yaklaşımların tarzların denendiği bir film olarak karşımızda durur. Bir de, modernist sanat anlayışının içinde ele alınmayan ancak sinemada klasik anlatı filmleriyle bellek ve tarihsel konularla ilgilenen film türleri vardır. Sinema ve bellek ilişkisi araştırmasında bu türlere de kısaca bir göz atmak yararlı olur.

3.3. Sinema’da Tarihi ve Belleği Ele Alan Türler

Modern sanatın ve sinemanın bilinç ve bellekle olan ilgisinden farklı bir biçimde, geçmiş, tarih ve belleği tetikleyici türde filmler de vardır. Sinemada filmlerle olaylara, dönemlere, geçmiş zamana ilişkin konular ve öykülerle izleyiciye toplumsal belleğe ilişkin veriler sunar. Sinema özellikle imgelerin bu kadar yaygınlaştığı bir çağda geniş kitleler için bir yandan eğlence, diğer yandan bilgilendirme işlevindedir. Geçmiş olaylara ilişkin insanların akıllarında var olan çoğu görüntü filmler tarafından sağlanmaktadır. II. Dünya Savaşına dair görüntüler neredeyse yüzlerce kez farklı farklı filmde izlenmiştir, Yahudi soykırımına ilişkin bildiğimiz çoğu tarihsel bilgi, olayların içerikleri ve hatta tarihsel kişilerin yaptıkları, filmlerde temsil edildiği biçimde bilinmektedir. Amerikan tarihinde, Kızılderililer ve beyaz adamın karşılaşması Hollywood filmleri sayesinde ezbere bilinir. Türkiye sineması akla geldiğinde, Yeşilçam sayesinde ezberlenmiş Oğuz Türklerinin yaşantıları ve savaşları, “kahraman Tarkan”ın Bizans ile mücadeleleri insanlara tarih kitaplarından daha yakındır. Bu gibi filmlerde izlenenler doğrudan tarihsel olgu olarak algılanıp kabullenilmese de zihinlerde geçmişe ilişkin imgelerin ve tarihsel bilgilerin oluşmasında etkilidir. Bu çerçeveden hareketle sinemada tarih ve belleği ele alan filmlere bakarak toplumsal bellek ve görsel

bellek açısından sinemada belli türlerde filmlerin izleyiciyle nasıl bir bağ kurduğu da saptanabilir.

3.3.1. Tarihsel film

Sinemada türlerin ayrılmasında kesin tanımlamalar yapmak ve filmleri belli kalıplara sokmak tür sınıflandırmasında bir zorluk olarak değerlendirilmektedir. Güçhan (1999: 98), tür tanımlamasını yapmaya çalışanların katkılarıyla bu tanımın sürekli olarak değiştüğünü söyler. Belli türlerle filmleri sınırlamanın ve katı sınıflandırmaların mümkünlüğü tartışlsa da yine de bir şekilde filmler, anlatım, konu ve birbirine benzeyen ortak özellikleri çerçevesinde belli türlere ayrılmıştır. Sinemada türlerin tanımlanmasında Amerika ve Dünya sinemasının temelini oluşturan Hollywood önde gelir. Abisel (1995: 42), türlerin Hollywood'da 1920'lerin başlarında, rekabet sisteminin içinde öne çıkmak ve daha iyi kazanmak için sınanmış, beğenilmiş şeylerle başarı ve kâr getirmesi beklenen filmlerin sürekli üretimiyle oluştuğunu söyler, böylece "Amerikan sinemasının türleri, alttürleri ve tarzları çeşitlenmiştir". Özön (1972: 147), film türlerini tanımlarken: "Sinema türleri dediğimiz vakit, çeşitli yönlerden benzerlik gösteren, yapıları birbirini andıran, ortak nitelik, özellik ve öğeler taşıyan sinema yapıtlarının kümelenmesini anlatıyoruz" der. Buna göre on altı tür ayrımlar: Belgesel, tarihsel, biyografik, destan, kovboy, ağlatı (tragedya), dram, melodram, güldürü, müzikal, serüven, polisiye, korku, bilim-kurgu, soyut ve canlandırma (animasyon) (Özön, 1972: 151-183).

Tarihsel filmlerin ilgi çekici bir yanı vardır, çünkü geçmişe ait, hem görsel hem sözel bir temsil sunulur. Sobchack (2003: 296), tarihsel film türünün, sinema aracı ile birlikte ortaya çıktığını dile getirir. Çünkü aracın yapısal özellikleri tarihsel epik öyküler anlatmaya oldukça meyillidir. Ona göre, bu tür filmler sinema tarihinin başlangıcından itibaren görülür; "İlk olarak İtalyan sessiz sinemasında keşfedilen, aracın "görölmeye değer" olanaklarının üzerinde zamanla daha dikkatle durulur ve bu yönelim D. W. Griffith ve Cecil B. DeMille gibi Amerikanlarla 1950'ler ve 1960'larda zirveye ulaşır. Daha sonralarında ise çeşitli ekonomik ve kültürel sebeplerle düşüş dönemine girer".

Bu çalışmanın amacına yönelik olarak, Türkiye sinemasında tarih ve bellekle ilişkili filmlere ve bu filmlerin ortak özelliklerine bakıldığında, toplumsal belleğin yeniden üretilmesinde izleyiciye tarihsel olaylar, kişiler ya da çeşitli konular hakkında bir şeyler söylediği anlaşılır. Filmler tarihsel gerçeklikler üzerine de bir yeniden-üretimde bulunur ve söylemler oluştururlar. Tarihsel film kategorisindeki filmler, konusunu tarihi olaylardan, kişiliklerden alan ve toplumun tarihinde öne çıkan konulara değinen filmler olduklarından geçmişe ait bir anlamda bilgi veren filmler olarak görülebilir. Tarihsel filmlerin amacı, “dünün gerçeğini yansıtmaktır. Ancak sinema endüstrisinin yapısından doğan koşullar, tarihsel film türünü, çok kez bu amacından uzaklaştırmış, hatta ters düşürmüştür. Tarihsel türde çevrilmiş filmlerin çoğu, tarihsel gerçeklere hiç uymayan, yalnızca adları tarihten alınmış birtakım kişilerin serüvenleri kılığına bürünmüştür (Özön, 1972: 158)”. Tarihsel film konusunu tarihten aldığı için gerçeklerle uyumlu ve olaylara nesnel bir yaklaşım sunması beklenir. Ancak tarihsel filmin de bir kurmaca tür ve sanat ürünü olduğu düşünülduğünde, tam anlamıyla bir belgesel gibi gerçekçi anlayışta olması da beklenemez. Tarihsel filmi tarihi belgeselden ayıran da budur. Ranciere’nin (2010: 62) kurmaca ile ilgili söylediği şu sözler burada açıklayıcı olur: “Kurmaca gerçek dünyaya karşıt olan hayali bir dünyanın yaratılması değildir. *Uyuşmazlıklar* meydana getirme; duyumsanabilir sunum tarzlarını değiştirme; çerçeveleri, ölçüleri veya ritimleri değiştirerek böylece ifade biçimlerini değiştirme; görünüşle gerçeklik, biricikle genel, görünür olanla görünürün anlamı arasında yeni bağlar kurma çalışmasıdır kurmaca”. Tarihsel filmin kendi içinde iki alt türü olduğunu vurgulayan Özön (1972), bunları “çağ ve giysili film” olarak ayırır. Çağ filmi dediği ve günümüzde daha çok dönem filmi olarak kullanılan tür, “belli bir çağı bütün toplumsal, siyasal, kültürel yönleriyle canlandıran, uygarlık değerlerini yansıtan” filmlerdir. İkincisi, birçokları tarafından tarihsel kostüme filmler olarak adlandırılan Özön’ün “giysili film” türü olarak adlandırdığında ise, “geçmiş bir toplumun belli bir tarihteki yaşayışını, daha çok dış görünüşü, özellikle giysilere önem vererek yansıtan filmidir (1972: 159)”. Tarihsel film türünün alttürleri olarak ayrılan tarihsel kostüme filmler ve dönem filmleri Türkiye sinemasında bir dönem oldukça yaygınlaşmış türlerdir. Tür sinemasıyla ilgili olarak türlerin ve furyaların oluşması sinemanın ticari yanına işaret eder. Belli türlerdeki yapımlar ve furyaların devamı, bu damarın beslendiğini ve

seyircinin talep ettiğini gösterir. Seyircinin ilgisi sürdükçe bu türler devam eder ve ilgi azaldıkça yeni türler ya da türlerin karışımı söz konusu olur (Kırel, 2005: 264

3.3.2. Dönem filmleri

Dorsay (2004: 29), bir dönem filmi olarak değerlendirilen *Abdülhamit Düşerken*'den (Ziya Öztan, 2002) bahsederken Türkiye sineması ve tarihle ilgili: “Her ülkenin tarihi zengindir. Her halkın geçmişi ilginçtir. Hele o halk Türk halkı, hele o devlet dört kıtaya yayılmış Osmanlı İmparatorluğu ise... Bu tarihin içinde dünya edebiyatının en has kişiliklerine benzer karakterler, onların öykülerine koşut hikâyeler vardır” der ve Türkiye sinemasının da bu geçmiş zenginliğini kimi filmlerde oldukça başarılı bir biçimde kullandığını belirtir. Bu türdeki birçok film, tarihle bağ kurarken görsel temsillerle geçmişi hatırlatmada etkili olmaktadır.

Tarihsel filmler içerisinde dönem filmleri daha çok bir dönemdeki olaylar, örneğin Osmanlı döneminde saray, harem yaşantısı ya da ünlü padişahların, vezirlerin, önde gelen kişilerin hayatları, Kurtuluş Savaşı, bu dönemdeki ünlü isimler ve yaşadıklarını sergiler ve bunlarla birlikte o döneme özgü yaşam tarzı, gelenekler hakkında fikir verir. Türkiye sinemasının dönem filmlerinde Osmanlı ve Kurtuluş Savaşı süreci büyük bir yer tutar. Özgüç'e göre “*Sarı Zeybek* (M. Hayri Egeli, 1953), *Nasreddin Hoca ve Timurlenk* (Faruk Kenç, 1954) ve *Safiye Sultan* (Fikri Rutkay, 1953) Osmanlı dönemini içeren filmlerden bazılarıdır”. Ayrıca Osmanlı dönemine dair, sultanları; onların yaşamlarını, eşleri ve hizmetkârlarıyla birlikte harem yaşantısı, dönem filmlerinde sıklıkla görülür. Özgüç harem filmlerini değerlendirirken şöyle der; “‘Harem görüntüleri’nin Osmanlı tarihini içeren filmlere yansması 1950’li yıllarda başlar. Harem yaşamını bütünüyle içine alan, sorgulayan *Haremde Dört Kadın* (Halit Refiğ, 1965) sinema tarihçisi Nijat Özön’ün (2005: 31) nitelemesiyle ‘ilk gerçek çağ filmimizdir’”. Bu filmde Halit Refiğ, “bir Osmanlı Paşasının öyküsünü sergilerken, dönemin gelenek ve göreneklerine, davranış biçimlerine, dekor ve giysilerine varıncaya dek gerçekçi bir atmosfer kurar”.

Scognomillo, (1998: 150, 151) 1950-1960 arası dönemi ele alırken, bu dönemde belli furyaların olduğunu ve ön planda olan türlerin başında tarihsel filmlerin geldiğini söyler. Tarihsel filmler ve İstiklal Savaşı filmleri bu dönemin yerli kaynaklara ve konulara eğildiği, yabancı uyarlamaların azınlıkta olduğu bir dönem olarak görülür. Dönem filmleri 1990'ların ortalarından itibaren Osmanlı teması üzerine örneklerle ortaya çıkar, bu filmlerde Osmanlı'ya ve dönemin ünlü kişilerine farklı bir yaklaşım olduğundan bu filmler aynı zamanda çokça eleştiri alan filmlerdir. Mustafa Altıoklar'ın *İstanbul Kanatlarımın Altında* (1996) ve Ersin Pertan'ın *Kuşatma Altında Aşk* (1997) filmleri ardından Ferzan Özpetek'in 1998 yapımı *Harem Suare* filmi ile Saray'daki iktidar savaşı, harem yaşamı ve bir imparatorluğun çöküşü farklı bir biçimde ele alınır. Ziya Öztan'ın *Abdülhamid Düşerken* (2002) filmine de yine çöküş dönemi Osmanlısı konu olur (Özgüç, 2005: 32-33). Kurtuluş Savaşını ve Mustafa Kemal'in öyküsünü anlatan, Cumhuriyet'in 75. yılı için yapılan bir başka dönem filmi ise yine Ziya Öztan'ın yönettiği 1998 tarihli *Cumhuriyet* filmidir. Tarihi olaylar ve kişilere farklı biçimlerde yaklaşan, eleştirel ve sorgulayıcı filmler olduğu gibi belli ideolojilerin savunusunu yapan film örnekleri de bu tür altında ele alınabilir. Mesut Uçakan'ın 1993 yapımı *İskipli Atıf Hoca* filmi buna örnek olarak verilebilir. Filmde “Atatürk devrimlerine, daha doğrusu şapka devrimine karşı çıkan, bunu ‘frenk mukallitliği’ olarak tanımlayan, iki kez yargılanıp ikincisinde İstiklal Mahkemesinde idam cezasına mahkûm edilen bir din adamının öyküsü anlatılıyor...” (Dorsay: 2004: 95). Dönem filmlerinin üretimi sinemada her zaman var olmuştur. 1990'lar ve 2000'li yıllarda çekilen bazı dönem filmleri; *Salkım Hanım'ın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu 1999), *Devrim Arabaları* (Tolga Örnek, 2008), *Veda* (Zülfü Livaneli, 2010), *Güz Sancısı* (Tomris Giritlioğlu, 2009) olarak sıralanabilir.

3.3.3. Tarihsel Kostüme filmler

Tarihsel kostüme filmler kaynaklarını kahramanlık destanlarından alırlar. Türkiye sinemasının *Karaoğlan*, *Cengiz Han*, *Battalname* gibi temel destanlardan kaynak aldığı bu türün 1950'li yıllarda ABD ve İtalyan sinemasında da yaygın bir türdür (Gürata, 2007: 44-45). Türkiye sinemasında Osmanlı dönemini ele alan birçok tarihsel kostüme film çekilmiştir. 1950-1952 arasındaki dönemde Osmanlı tarihinin parlak zamanlarını

ve ünlü hükümdarları üzerine filmler yoğunluktadır. Bu dönem gerçekten de tarihsel filmler döneminin altın yıllarıdır ve kostüme filmler ön plandadır. “1950’de çekilen *Üçüncü Selim’in Gözdesi* filmi tarihi kişilikleri ele alan bu dönemin ilk filmlerinden sayılır. ‘İlk büyük denizcilik filmi’ olarak klasikleşen *Barbaros Hayrettin Paşa*, Münir Hayri Egeli’nin *Cem Sultan’ı*, Aydın Arakon’un *İstanbul’un Fethi* filmleri takip eder (Özgüç, 2005: 28-29)”.

1950’li ve 1960’lı yıllar Teksoy’un belirttiği üzere (2007: 27, 28), daha sonra Yeşilçam olarak adlandırılmış, yerli sinemanın temellerinin atılıp geliştiği yıllardır. Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın Arakon, Orhon Murat Arıburnu, Sami Ayanoglu gibi yönetmenler sinematografik üretime 1950’li yıllarda katkıda bulunurlar. Bu dönemde film sayısındaki artışla birlikte Türkiye sinemasında konusunu tarihten, Kurtuluş Savaşı’ndan alan filmler, melodram ve güldürüler yoğunluktadır. Tarihsel kostüme filmlere yönelik yapılan eleştiriler özellikle üstünkörü dekor-kostüm kullanımı ve tarihsel zamana uygun olmayan düzenlemelerdir. Bu durum ise bu filmlerin gerçekçiliği ve inanılabilirliğini azaltan bir etki yaratır. Filmlerin birbirine benzerliği ve ortak dekor, kostüm, figüran kullanımı filmleri basitleştiren bir görünüm oluşturur. Bu konudaki ilginç bir örnek; Baha Gelenbevi’nin *Barbaros Hayrettin Paşa*, Vedat Ar’ın *Lale Devri*’yle adeta birlikte çekilmesidir. İki film de aynı stüdyoda, aynı kostüm, dekor ve figüranların kullanılmasıyla çekilmiştir. Filmlerin üç yüz yıl gibi birbirinden oldukça farklı zamanlarda geçmesine rağmen, stüdyo günün yarısında Gelenbevi, yarısında Ar tarafından kullanılmıştır (Scognamillo, 1998: 121).

Gürata, tarihsel kostüme filmlerin anlatı yapısı ile ilgili yaptığı çözümlemede bu tür filmlerin ortak özelliklerini ortaya koyar. Bu filmlerde “olay örgüsü, temel motifler, karakterlerle birlikte, tarihsel ve coğrafi ortam belirli oranlarda farklılık gösterir. Bu farklılıklara karşın, anlatı yapısında benzerlik taşıyan bazı temel öğelerden söz etmek mümkündür (2007: 45)”. Bu filmlerde ana karakter “kahramandır”, çoğunlukla film boyunca mücadelesinde yalnızdır, fakat olayların çözüme ulaşmasında, son mücadelede ona yardım eden serbest kalmış esirler ya da kimi müttefikler bulunur. “Kahraman, anakronik ve gerçek dışı tarzda etnik kökeniyle Türk olarak tanımlanır (örneğin Tarkan’ın kendisini ‘Hun Türkü’ olarak tanıtmaması). Dinsel kimliğine ilişkin

referanslarsa oldukça siliktir (Gürata, 2007: 49)”. Kostüme filmlerin tarihsel anlatılarla ve kahraman karakter figürleriyle aynı zamanda Türk kimliği, ulus kimliği ile ilgili önemli bir temsil biçimi de yarattığı sonucuna varan Gürata, ulusal öznenin tanımlanışında var olan çelişkileri de barındırdığını belirterek şöyle söyler:

Ancak, bu durum ideolojik açıdan pek çok çelişkiyi bünyesinde barındırır. Resmi tarih anlatısına kaynak olarak kahramanlık destanlarını alan kostüme film, kimliklerin muğlak yapısına ilişkin temsilleri tamamıyla silmeden, modern ulusallık düşüncesini geçmişe yansıtmaya çalışır. Söz konusu filmlerin kahramanları, kendilerini bir kavmin ya da daha geniş bir uygarlık dairesinin değil, adeta modern ulus-devletlerin üyeleri olarak tanımlar (2007: 55).

Tarihi-kostüme filmlerle ilgili genel bir değerlendirmede bulunan İspi ise bu tür filmlerin belli klişeler üzerine kurulu olduğunu ve Türkiye sinemasında bu türün tüm örneklerinin bu klişeleri yerine getirdiğinden bahseder. O da, bu türün ulusal kimlik oluşturulmasında önemli bir yerde durduğunu belirtir ve kimliği tanımlanırken biz ve öteki ayrımlarında özellikle Bizanslıları öteki ve Hun Türkleri olanları biz olarak konumlandığını ortaya koyar. Kimlikle ve karakter özellikleri ile ilgili klişeleri şöyle dile getirir:

Bizanslılar (ya da “ötekiler” diyelim kısaca...) kötüdür, Osmanlılar iyidir örneğin. Kötü Bizanslıların istisnasız hepsinin olmazsa olmaz bir “kötü adam kahkahası” vardır. Osmanlılar/Türkler (ya da “biz” diyelim kısaca...) bir kerede on adamı devirmekten, güdümlüymüş gibi bir kerede atılsa bile hepsi ayrı ayrı hedefini bulan oklar atmaktan, filmin bir yerinde Bizanslı (öteki) kılığına girip Bizanslıları aptal yerine koymaktan ve çoğunlukla bir Bizanslı kadınla cinsel ilişkiye girmekten alıkoyamazlar kendilerini (2007: 58).

Gürata ve İspi'nin yorumları önemlidir, çünkü gerçekçi mi olmalı, eskiyi, geçmişi doğru ve en iyi şekilde yansıtmalı mı tartışması yerine, buradaki temsillerin hangi söylemlere dönüştüğünü görmek önemlidir. Sinematografik anlamda basit, komik ve de değersiz görülebilen bu filmler belli ideolojik söylemlerin belirgin olarak yaygınlaşmasında etkin durumdadır. Ulusal kimliğin inşasında sinemanın nasıl bir rolü olduğuna da çok iyi bir örnektir.

3.3.4. Savaş filmleri

Savaş filmleri de tarihsel film türü içerisinde ele alınan ve hem Dünya sinemasında hem de Türkiye sinemasında çok fazla yer alan bir türdür. Özellikle I. ve II. Dünya Savaşı, Vietnam Savaşı veya Türk Kurtuluş Savaşı birçok yönetmene ilham vermiş ve çeşitli filmlere konu sağlamıştır. Langford'un vurguladığı (2005: 105) gibi, savaş, en başından beri filmlerin temel konularından birini oluşturmuştur. Bunun nedeniyse sinemanın icadının, emperyalist askeri mücadelelerle aynı zaman dilimine denk gelmesidir. Sinema sektörünün ilk zamanlarındaki teknik ve çeşitli kısıtlılıklar zamanla değişip geliştikçe, savaş filmleri daha fazla yaygınlaşır. Hollywood sineması da savaşı çok sık kullanmıştır. Hollywood'un savaş filmlerini Teksoy şöyle ifade eder:

İkinci Dünya Savaşı'nın, atom bombası dışında da Hollywood'a önemli bir kaynak sağladığını ve bu filmlerin çoğunda militarist bir bakışın egemen olduğunu belirtmek gerekir. Bol bol savaş sahnelerine yer veren bu filmlerde, çoğu kez sekiz on kişilik bir müfreze öne çıkarılır. Bir köprü, bir tepe, bir köy gibi bir hedefin ele geçirilmesi amaçlanır. Amaca bireysel kahramanlıkla ulaşılır. Askerlerin çektiği sıkıntı, kapıldıkları korku gösterilse de, savaşın nedenleri gündeme gelmez. Bunun gibi düşman da hiç gösterilmez bu filmlerde. Düşmanın yalnızca adı geçer (2005: 294).

Tüm türlere ilişkin kesin tanımlamalar olamadığı gibi, farklı türlerin zaman zaman birbiriyle kaynaşması savaş filmleri için de geçerlidir. Langford'un belirttiği gibi (2005: 106) Amerikan savaş filmlerinde oldukça farklı tarzlar, yaklaşımlar ve farklı türler içerisinde savaş temaları görülebilmektedir. Çarpışma sahnelerinin dramatik olarak merkezde olduğu, militarist belirgin yapıda olan savaş filmlerinin yanında ara sıra görülen eleştirel savaş filmlerine de rastlanır. *Full Metal Jacket* (1987), *İnce Kırmızı Hat* (*The Thin Red Line*), (1998), ya da farklı biçimsel ve teknolojik stratejilerin de kullanıldığı; *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* (*All Quiet on the Western Front*), (1930), *A Walk in the Sun* (1945), *Come and See* (1984) ve *Platoon* (1986). Ana akım savaş filmlerinin yaygın olduğu Hollywood, Vietnam savaşını görmezden gelmeye yönelik tutumuyla oldukça yoğun bir eleştiri almıştır. Vietnam Savaşı ilk zamanlarda milliyetçi bir bakış açısıyla ele alınmış ve 1970'li yılların sonuna kadar kayda değer filmler yapılmamıştır. Savaş karşıtlığı ve Vietnam üzerine 1960'ların sonunda ve 1970'lerin başlarında yapılmış filmlerin pek çoğunda Vietnam'a üstü kapalı bir biçimde değinilmiştir. Dalton Trumbo'nun 1930'larda yazdığı savaş karşıtı roman, *Johnny Got His Gun* 1971'de savaş karşıtlığının oldukça yükseldiği aynı döneme ait, *Cephede*

Eğlence, (M.A.S.H., Robert Altman), ve *Mavi Asker* (*Blue Soldier*, Ralph Nelson) gibi Vietnam militarizmini eleştiren filmler çekilmiştir (Ryan ve Kellner, 2010: 305). Muhafazakar ve milliyetçi, militarist gelenek filmleri sayılmayacak kadar çoktur, *Pearl Harbour*, *Tora Tora!*, *Saving Er Ryan* gibi savaşı doğallaştıran pek çok film sayılabilir. Tüm bu örnekler de özellikle Amerikan sinemasının, savaş filmlerini kendine yönelik şekillendirip, sistemin sözcülüğünü etme, varlığını ve eylemlerini haklı gösterme ideolojisiyle hareket ettiğini gösterir. Çünkü bu tür de, bellek ve geçmiş olaylar üzerine oluşturduğu her türlü imgeyle ve sözle kitleler üzerinde önemli etkiye sahiptir. Savaşın haklılaştırılması, yapılan müdahalenin duygusal boyutlarıyla temsili özellikle Amerika politikası için oldukça önemli olduğundan savaş filmleri Amerikan ideolojisinin yayılmasında neredeyse kilit role sahip bir tür olmuştur.

Türkiye’de ise sinema sektörünün gelişiminin başka ülkelere göre daha geç ve yavaş ilerlemesi nedeniyle ilk dönemlerde savaş filmlerine pek rastlanmamaktadır. 1930-1940’lı yıllarda henüz Mısır filmleri, haber filmleri ve tiyatrocuların yaptığı filmler izleyiciye ulaşmaktadır. “II. Dünya Savaşı yıllarında sinema henüz yeni, keşfedilmeyi bekleyen ve kazançlı bir cevherdir. Halk sinemayı sevmiş ve desteklemiştir. Sinemalar, halkı gündelik gerçeklerden uzaklaştırmış, insanlara ‘hayalleri’ni izleme imkanı sunmuş, projeksiyon ışıkları savaşın karanlığını aydınlatmıştır (Berktas, 2010:185)”. Türkiye sinemasında Kurtuluş Savaşı’ni ve bu dönemin ünlü kişileri ve onların yaşantılarını ele alan filmler vardır. Ayrıca neredeyse her dönem çekilmiş tarihsel savaş filmlerine rastlamak mümkündür. Örnekleri sıralamak gerekirse; Halide Edip Adivar’ın aynı adlı romanından uyarlanan *Vurun Kahpeye* (Orhan Aksoy, 1964) *Çanakkale Aslanları* (Turgut Demirağ, 1964), Kıbrıs çıkarmasında geçen bir aşk öyküsünün işlendiği *Önce Vatan* (Duygu Sağıroğlu, 1974), *Silah Arkadaşları* (Cüneyt Arkın, 1986), son dönemde de *Son Osmanlı Yandım Ali* (Mustafa Şevki Doğan, 2006), *Sarıkamış Beyaz Hüzün* (Orhan Oğuz, gösterime girmemiş), *120* (Özhan Eren, 2007), *Kubilay* (Ahmet Akıncı, 2009) gibi filmler sayılabilir.

3.3.5. Nostalji sineması

Tarihsel film ya da dönem filmi gibi geçmişle belli bir bağa sahip filmler sinemada bilindik türlerdir. Sinemada geçmişle farklı bir ilişki içerisinde olan ve Jameson'un postmodernlik ve toplumsal durum tartışmasında kültürün dinamiklerini ele alırken nostalji sineması olarak bahsettiği bir film tarzı vardır. Postmodern kültür tartışmasında Fredric Jameson, geç-kapitalist postmodern kültür üzerine geniş bir incelemede bulunur. Postmodern dönemi ekonomik, politik ve toplumsal bir değerlendirmeye irdelerken postmodern kültür ve öğelerini ele alır. Postmodern dönemin ayırt edici özelliklerinden biri "Jameson'a göre, tarihsellik duygusunun zayıflamasıdır ve bu durum postmodern kültürün zamansallık konusundaki şizofrenik yaklaşımıyla sıkı biçimde bağlıdır. Şizofrenik kişinin zamansal süreklilik deneyimi yoktur, sürekli şimdi içinde yaşamaya yazgılıdır (Suner, 2006: 50)". Bu tarihsellik sorununun tüm kültür ürünlerinde önemli etkileri olduğunu ortaya koyar. Ancak bu tarihsellik zayıflığına zıt olarak bir yandan da postmodern dönemdeki kültürel üretimde geçmiş önemli bir noktadır. Jameson, geçmiş kullanmada sinemada bir alttür gibi gördüğü nostalji sineması kavramsallaştırmasını yapar. Sanatsal üretimde geçmişe dönme Jameson'a göre (1995: 17-18), "yüksek-modernist üslup düşüncesinin çökmesiyle kültür üreticilerinin geçmişten başka dönecekleri bir yer olmaması"ndan kaynaklanır. Bu durum da "tarihselcilik" olarak adlandırılan, "geçmişin tüm biçimlerini yamyamca yemek, rastgele biçimsel anıştırmalar ve genel olarak Henri Lefebvre'nin söylediği, 'yeni (neo)'nun artan üstünlüğüdür". Geçmişin tüm biçimlerini yiyen pastiş ve parodi kavramlarının tüm postmodern sanatların ortak özelliği olduğunu belirtir. "Pastiş, parodi gibi özgün ya da tek olanın taklididir, dilsel bir maske takmak ölü bir dille konuşmaktır (1995: 17)". Hâlâ yaşayan ve etkili olan biçimleri gözden düşürmeyi ve onlarla alay etmeyi amaçlayan parodi ise modern sanat içerisinde verimli bir yaşam alanı bulmuştur. Jameson (1995: 16), bireysel öznenin ortadan kalktığı bir ortamda kişisel biçimin de yok olduğunu ve buna bağlı olarak da biçimsel yeniliğin artık olanaklı olmadığını belirtir. Ona göre burada başvurulacak tek şey pastiştir. Pastiş ve parodi kavramları postmoderni belirtir ve pastiş, üslupların taklidini içerirken, parodi biraz da alaylı, abartıdan gelen bir kara mizah öğesi barındırır. Pastişin örnekleri postmodern mimaride çok rahat görülür, rastgele ve belli bir prensibi olmayan "geçmişe ait biçimleri almak ve birleştirmek"

oldukça yaygındır. Buradan nostalji sinemasına geçen Jameson (1995: 19), filmlerin de pastişin tüm unsurlarını kullanarak, kaybolmuş bir geçmişi geri alma çabasıyla bunları kolektif ve sosyal boyuta taşıdığını söyler. Ancak geçmişin yeniden yapılandırılarak yansıtılması bir yandan da değişen moda ve kuşağın gelişen ideolojisinde biraz ümitsiz bir çaba olarak görülmektedir. Nostalji sineması, “modası geçmiş tarihsel içeriklerin ‘temsilleri’ değildir, ‘geçmişe’ biçimsel çağrışımlar aracılığıyla, ‘geçmişlik’e imgenin parlak nitelikleriyle eşlik eden bir yaklaşımdır” (Jameson, 1995: 19). Jameson'a göre nostalji filmleri "yeniden yapım" ya da tarihsel filmlerin yaptığı gibi geçmişe duyulan özlemin tutkulu dışavurumları olarak anlaşılmalıdır; aksine kişisizleştirilmiş görsel tuhafıkların ve eksiksiz bir biçimde 20'li ve 30'lu yılların "bastırılmışın geri dönüşü"nü yansıtan metinler olarak okunmalıdır ve bu bağlamda kullanılmalıdır. Klasik nostalji filmi kendi şimdiki zamanını tümüyle yadsıyıp, daha eski bir dönemin kayıp gerçekliğini yakalamaya ve yeniden kurmaya çalışır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 24).

Nostalji filmini Jameson, şöyle betimler:

1. Geçmiş hakkında olan ve geçmişte geçen (kurulan) filmler (Chinatown, American Graffiti).
2. Geçmişten “yeniden türetilmiş” filmler (Star Wars, Riders of the Lost Ark).
3. Günümüzde (şimdide) geçen ama geçmişi çağıran filmler (Body Heat). (Aktaran Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997, s. 24).

Geçmiş ve farklı biçimleriyle geçmişi kavrayış Türkiye sinemasında da çeşitli filmlerde yer alan anlatılardır. Jameson’un nostalji sineması yaklaşımından temel olarak Asuman Suner, son dönem Türkiye sineması üzerine geniş bir inceleme yapar; ve bu sinemanın bazı örnekleri olarak; *Propaganda* (Sinan Çetin, 1999), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar, 2000), *Şellale* (Semir Aslanyürek, 2001), *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, 2001), *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2001) filmlerinden bahseder. Bu filmlerin neden nostalji sineması olarak nitelendirildiğini şöyle açıklar:

Geçmiş ve kimi zaman geçmişteki siyasal olayları konu edinmelerine karşın, bu filmleri “tarihsel film” diye adlandırmak yerinde olmayacaktır. Zira sözü edilen filmlerin hiçbiri, tarih anlatısı içinde öne çıkan olayların dışarıdan ve nesnel bir temsilini üretme iddiası taşımaz. Bu filmlerde öne çıkan, nesnellik vurgusu yerine, nostalji duygusuyla bezeli öznel bellek kültürüdür (2006: 49-50).

Yeni Türkiye sinemasında nostalji filmlerinin geçmişle iletişimde, anlatılan zamana o dönemin gözüyle değil, bugünün gözüyle bir bakış vardır. Bu filmlerde ‘hatırlama’ öykünün de temel çerçevesini oluşturur ve anlatı yapısı, kimilerinde hatırlamayla başlayan bir geçmişe dönüş ve bugünde sonlanışla tamamlanır. Suner’e göre (2006: 52-53), geçmişte başlayıp biten öyküler anlatan filmlerde “hatırlama eylemi anlatıyı çerçeveleyen bir araç olarak açıkça ortaya konmamasına rağmen, filmlerin tümü, öyküsünün öznel bir hatırlama eylemi etrafında kurulduğunu hissettirir. Bu filmlerde geçmiş, bugünün perspektifinden hatırlanan bir zaman parçası olarak, bugüne bir önsöz düşüncesine sunulur”. Nostalji filmlerinde ayrıca bir çocukluk, çocuksuluk özlemi vardır, çocukluğun masumiyeti ve çocuklukta özlenen iyi şeyler, saflık, erdemli varoluş büyüklerin dünyasında yoktur. Geçmişe çocuklukla bakmak geçmişin masumiyet çağı olduğunu ortaya koyarken aynı zamanda böyle bir yaklaşım Suner tarafından “toplumsal çocukluk dönemi” olarak adlandırılır.

Geçmiş “toplumsal nostalji dönemi” olarak idealleştiren nostalji filmlerinde, gizil ya da açık olarak bugünün Türkiye’inde bir şeylerin yolunda gitmediğine dair bir önkabulle karşılaşırız. Bugün yolunda gitmeyen kapalı taşra ortamına, küçük topluluk yaşantısına geçmişte “dışarı”dan yapılan müdahalelerle, “dışarı”dan gelen kötülüklerle açıklanır. Bu anlamda, eleştirinin hedefi yerel dokuyu, topluluğun uyumunu bozan, toplumsal çocukluk dönemine son veren dışsal müdahalelerdir (2006: 84).

Jameson’un kavramsallaştırması Türkiye sinemasına uyarlandığında durum biraz değişmiş gibi görünmektedir. Ya da Türk toplumunun geçmişle olan ilişkisi, geçmiş yaşantılar, tarihsel olayların etkisi olabilir. Türkiye sinemasında geçmişte yaşanan darbeler, baskı ya da benzer olaylar ve bunların sonuçlarıyla, kaybolmuş masum bir geçmiş aranmaktadır. Bu da, Suner’in “bitmeyen çocukluk” ve “toplumsal nostalji dönemi” olarak yaptığı açıklamalarla bütünleşmiştir. Bir anlamda bu geçmişle bir diyalog kurabilme yoludur; ancak açık, eleştirel ve gerçekçi bir sorgulama yoktur. Dolayısıyla toplumsal belleğe farklı bir yaklaşım biçimi olarak değerlendirilebilir.

3.3.6. Politik film

Comolli ve Narboni’nin (2008: 103) öne sürdüğüne göre, her film politiktir, çünkü onu üreten ya da içinde üretildiği ideoloji tarafından belirlenir. Dünyanın temsil ve inşa

edilişinde seçilen figürler, temsil tarzları ve bunların düzenleniş biçimleri politiktir. Bu temsil tarzları farklı duruşları ortaya koyar. Sinemanın temsil mekanizmasının en belirgin biçimde işleyen bir araç olduğunu da göz önünde bulundurunca, Ryan ve Kellner (2010: 419) bu politik duruşu şöyle vurgular; “Her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve her anlatsal seçim, türlü çıkar ve arzular barındıran bir temsil stratejisiyle ilişkilidir. Sinemanın yalnızca “gerçekliği” ortaya koyan ya da betimleyen hiçbir cephesi yoktur”. Burada seçilen temsil tarzlarının bir dünya görüşünü gösterdiğini ve farklı politik çıkarlara hizmet ettiğini öne sürerler. Filmler, toplumsal alanın üç cephesini oluşturan; birey, toplum ve tarih hakkında belli biçimlerde söylemler üretir. Politik olarak sağ ve sol görüşün bu temel noktalar üzerine kurduğu yapılar, belirli dünya görüşüne hizmet ederler. Örneğin, sağ ve sol birey kategorisini farklı temsil eder, sağın birey yaklaşımı Hollywood kahramanlarını ortaya çıkarmıştır, sol ise Hollywood karakterlerinin tersine, rekabete dayalı ve acımasız piyasa koşulları içinde yalnız mücadele eden olarak değil; kolektifin sorumlu bir parçası olarak ele alır (Ryan ve Kellner, 2010: 419). Tarih ve toplum konusuna yaklaşım da iki kanatta oldukça farklıdır. Ryan ve Kellner bunu şöyle açıklar:

Sağ için tarih gelenektir, doğruluk ve iktidarın otoriter kaynağıdır. Bu kavram genellikle “daha yalın” (daha muhafazakâr) toplumsal değer ve kurumlara ait bir zaman olarak temsil edilir. (*Indiana Jones* filmlerinde ya da *Yıldız Savaşları*nda olduğu gibi). Sol için tarih, eşitsizliğin varlığını onaylayan otoriter bir gelenek değil, daha ziyade, eşitlik ile eşitsizlik istemleri arasında gelişen sonucu belirsiz bir mücadeledir. Örneğin *Küçük Dev Adam*, *Buffalo Bill* ve *Indians* gibi solcu filmler mit ya da gelenek olarak tarihin bir yalandan, temsil gücünün politik bir mücadele içinde yürürlüğe konulmasından ibaret olduğunu ortaya koyar (2010. 420).

Toplumsal, tarihsel olayları konu edinen ve bu konuları anaakım yaklaşımlardan farklı olarak sorgulayıp ve eleştirel olarak ele alan filmler temel olarak “politik filmler” kategorisinde değerlendirilmektedir. Genellikle tarihsel, toplumsal konuları ele alırla ancak benzer konuları işleyen birçok film türünden farklılaştıkları nokta, nesnel, eleştirel ve alternatif bakışa sahip olmalarıdır. 2000’li yıllarda çekilmiş filmleri konularına göre ayıran Pösteği’nin söylediği üzere (2005: 89), “Politik film olarak değerlendirilebilecek filmlerin toplumda çokça tartışılan mafya, çeteleşme konularına değinmeye çalıştığını söylemek mümkündür”. Suner de (2006: 289), 1990’lardan sonraki filmlerde bu yaklaşıma sahip olanları “yeni politik film” adlandırmasıyla ortaya

koyar. Bu filmler, Türkiye'deki toplumsal, tarihsel, politik süreçlerle ilgili resmi-ana akım söylemin sunduğundan farklı görme/düşünme biçimlerine yönelmektedir. MacBean (2006: 12), zorlayıcı ve politik olarak kışkırtıcı filmlerden bahsederken, bu filmlerin ticari film piyasasında nicel olarak az olduklarını, ancak buna rağmen oldukça önemli olduklarını söyler. Statükoya ciddi biçimde meydan okuyan, eleştirel filmlerden, “burjuva kapitalist ideolojisinin metaya dayalı bağlamından farklı olarak”, hem sanatsal hem karşı çıkışlara olanak veren, farklı bir ideolojik bağlamda meydan okuyan filmler olarak söz eder ve politik filmin önemli olduğunu vurgular.

Bu tarz filmler Türkiye sinemasında başından beri niceliksel olarak az da olsa var olan filmlerdir. Sinemada her dönem toplumsal sorunları ortaya koyma çabası görülür. Türkiye sinemasında politik film denildiğinde ilk anılacak isim elbette Yılmaz Güney'dir. Dönemin toplumsal, politik gerçeklerini ve sorunlarını filmlerinde cesurca ortaya koyan ve yıllarca bu nedenle sansürlenmiş Güney sineması Türkiye'de politik sinemanın ilk örnekleri olarak sıralanır. Daha sonraki dönemlerde ise politik sinema çoğunlukla darbe olaylarını ve darbe sonrası oluşan toplumsal, siyasal ortamı sorgulayan filmler olmuştur. 12 Eylül filmleri olarak adlandırılan bu filmler; 12 Eylül Askeri darbesinden uzunca bir zaman sonra 1980'li yılların sonunda üretilmeye başlar. 12 Eylül filmleri 1986 yılında dönemin genç yönetmenleri tarafından çekilir. *Ses- Zeki Öken*, *Sen Türkülerini Söyle- Şerif Gören*, *Prences- Sinan Çetin*, *Dikenli Yol- Zeki Alasya* gibi filmler ilk dönem 12 Eylül filmleridir (Scognomillo, 1998: 221).

Türkiye sinema tarihine bakıldığında toplumsal gerçeklere eğilen, politik içeriğe sahip filmlerin her dönemde farklılaştığı, onar yıllık periodlarla sinema tarihine bakıldığında kimi dönem arka plana düşerken, başka bir dönemde neredeyse patlama yaşadığını görmek mümkündür. Toplumsal olaylar ve içinde bulunulan ekonomik, politik ve kültürel ortamdan etkilenen ve değişen bir eğilime sahiptir sinema. “Türk Sinemasında 1970'li yıllardaki politik ve toplumcu duruşun ardından, 1980'li yıllarda bireysel eğilimlere yönelim açıkça fark edilir. Daha çok bireylerin buhranlı ilişki ve psikolojilerine yönelen 1980'ler Sinemasında, bireylerin açmazları ve yalnızlığının altı çizilmiştir (Karagül, 2006: 141)”. Eleştirel ve sorgulayıcı özelliklere sahip güncel, politik, toplumsal, ekonomik sorunları ele alan filmler 1980 Askeri müdahalesiyle

kesintiye uğramıştır; darbe ve sonrasında kurulan askeri rejim nedeniyle 1980 sonrası politik filmlerin azalması söz konusudur. Yaklaşık yirmi yıllık kesintinin ardından geçmişi irdeleyen ve toplumun belleğini gündeme getiren politik filmler tekrar üretilmeye başlanmıştır. Yaşanan olaylar karşısında bir süre tepkisiz kalan sinema 1980 sonrası üslup arayışlarında bu politik döneme gereken ilgiyi göstermiştir. 1980 sonrasında Türkiye sinemasında üslup arayışlarını inceleyen Bilgiç (2002: 158), bu dönemin filmlerini konularına göre üç grupta toplamıştır; “Bunlar genel olarak içerdikleri siyasal yük dolayısıyla 12 Eylül filmleri, kadının birey olarak ön plana çıktığı kadın filmleri ve bireysel stil edinme çabasındaki yönetmen filmleri olarak sınıflandırılmaktadır”. 12 Eylül konusunun sinemada ele alınabilir olmaya başlamasıyla oluşan atmosferde farklı politik ve sosyal konulara da eğilim olmuştur. Özellikle 1990’lı yıllardan itibaren farklı arayışta filmler görülmeye başlanmış, tarihi, toplumu, geçmişi sorgulayan tarzda filmlerin sayısı artmıştır.

1990’lardan 2000’lere sinemanın çöküş ve Rönesans yılları olarak adlandırdığı dönemde politik filmlerin bulunduğunu belirten Dorsay, siyasal sinemanın tüm zor yıllar boyunca alttan alta hep varlığını sürdürdüğünü belirtir. Bu dönemdeki filmlerden bazıları, *Camdan Kalp* (Fehmi Yaşar, 1990), *Karartma Geceleri* (Yusuf Kurçenli, 1990), *Bekle Dedim Gölgeye* (Atif Yılmaz, 1991), *Işıklar Sönmesin* (Reis Çelik, 1996), *Mektup* (Ali Özgentürk, 1997), *Hoşçakal Yarın* (Reis Çelik, 1998), *Leoparın Kuyruğu* (Turgut Yasalar, 1998), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1999), *Eylül Fırtınası* (Atif Yılmaz, 2000), *Gülün Bittiği Yer* (İsmail Güneş, 1999), *Büyük Adam, Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001), *Fotoğraf* (Kazım Öz, 2001), *Deli Yürek* (Osman Sınav, 2002), *Çamur* (Derviş Zaim, 2003), *Hiçbir Yerde* (Tayfun Pirselimoglu, 2002) ve *Sınır* (Yaşar Güner, 1999)’dır (Dorsay, 2004: 22).

Görsel belleğin en etkili biçimi olan sinema toplumsal belleğin biçimlenmesi ve yeniden üretilmesinde büyük bir role sahiptir. Toplumsal belleğin belli olayları, olgularını öne çıkarmak, resmederek hatırlatma konusunda sinemada öbürlerine göre daha etkili belli türler vardır. Yukarıda incelenen bu türler temel konuları, temaları ele alış ve gösteriş biçimleriyle belleğe ait belli temsiller oluşturur, neyi, nasıl hatırlatacağına ya da neyleri hatırlatmayacağına; unutturacağına karar verirken politik bir seçim yapar. Savaş

filmleriyle savaşı ve kendi politikalarını meşrulaştırmak, tarihsel kostüme filmlerde ulusal kimliğe ilişkin söylemler oluşturmak, politik sinema aracılığıyla resmi ideolojiye karşıt bir bakış geliştirmek, dönem filmlerinde geçmişi arka planda kullanarak bir tarihsel bağlam kurmak ya da tamamen nostalji bağlamında soyut ve geçmişin kayıp gerçeğine bakan temsillerle farklı anlatılar, sinemada belleğin farklı biçimlerde tetiklenmesidir. Sinema ve temsil konusu tam da bu noktada filmler aracılığıyla temsil edilen her şeyin bir anlamı olduğu, her filmin ideolojik bir yapısı olduğu ve bunun irdelemenin toplumsal bellek açısından önemli olduğu görülür.

4. Sinema Temsil ve İdeoloji

Berger'e göre, görme, sözcüklerden önce gelir. İnsanların okuyarak edindikleri bilgilerden, duydukları olaylardan ya da konuşarak paylaştıkları bilgilerden çok gördükleri imgeler zihninde kalıcı bir yer edinir ve sözcüklere oranla daha etkilidir. Görme ve görme vasıtasıyla zihne saklanan imgeler, doğadaki gerçek görüntülerin birer kopyası olarak insan tarafından elde edilir. İmge yaratma, doğada gördüklerini taklit etme ve görüntü oluşturma insanın ilk zamanlardan bu yana uğraşmıştır. Lascaux Mağara duvarındaki hayvan figürleri, yaşadığı çevre ve doğa içinde insanın binlerce yıl önce de şeyleri temsil etme, tasvir etme, imge yaratma ihtiyacı olduğunu göstermektedir. Sanatın başlangıcından itibaren insan, doğadakinin benzerini yapma çabasına girişmiş ve bunu büyüsel bir şekilde gerçekleştirmiştir. Fisher (2005: 35) bu konuyu şöyle açıklar: "Benzerliğin ve benzetlemenin büyük öneminin etkisi altında kalan ilkel insan, birbirine benzeyen şeyler özdeş olduğuna göre, bir şeyin 'benzerini yapma' yoluyla doğa üzerinde sınırsız bir üstünlük kurabileceği sonucuna vardı". Sanat bir anlamda doğayı ve yaşamı insanın kendi istediği biçime dönüştürme, benzerini yaparak, kopyalar oluşturarak üstünlük kurma şeklinde gelişmiştir. Doğayı, dünyayı Fisher'in belirttiği gibi kavrayıp, nesnelere, imgelere ve işaretlere dönüştürebilen insan, artık dünyada güç sahibi olmuştur. Günümüzde de imgeleri, işaretleri dönüştürerek, görüntüler ve bunların temsilleriyle medya ve iletişim araçlarını kullananların gerçek anlamda bu güce sahip olması, iktidar-imge-temsil-güç ilişkisinin ilginç bağına işaret eder.

Gerçek-temsil-sanat ilişkisi oldukça karmaşık bir konudur. Temsil edilenin, gerçekle olan bağı, gerçeklikle kurulan bu ilişkinin nasıl olacağı çeşitli tartışma noktalarının

temelini oluşturur. Ancak sanatın temsil edici rolünün yalnızca gerçeğin birebir kopyalarını üretmek olmadığı görüşünü Brecht (1997: 81), “Sanatın görevini yerine getirmek, yani kendisine ilgi duyanların yüreğinde kimi heyecanlar uyandırmak, onlara bazı yaşantılar sunmak için hiç de dünyayı aslına uygun biçimde görüntülemesinin, insanlar arasında geçen olayları hiç de doğru biçimde yansılmasının gerekmediğini” söyleyerek ortaya koyar. Her sanat dalının kendine özgü dili ve üretim yapısı çerçevesinde farklılaşan temsil biçimleri olmasıyla birlikte, aslında temel olarak temsil, olayların, olguların, kavramların, gerçekliğin ve görüntülerin yeniden üretimidir. Flusser (2009: 5), görüntünün insanlar ve dünya arasındaki dolayım olduğunu söyler. Görüntü, dünya ile insan arasındaki bir bağıdır ve doğrudan ulaşılamayan dünyaya erişilebilmesini mümkün kılar. Görüntü aracılığıyla ulaşılan dünya yine bu bağ ile insan için düşünebilir hale gelir. Görüntüler hem tasavvur etmeye yardımcı olur hem de dış dünyanın bir dolayımı olarak insan ile dünya arasında bir perde görevi görür. Bu perde görevi ise direkt bir yansıtma şeklinde değil dünyayı insana yeniden sunan bir nitelik taşır. İnsanın sanat tarihi boyunca çeşitli araçlarla ve sanatsal formlar kullanarak yarattığı imgeler, doğanın ve dünyanın bir yeniden üretilme, temsil edilme çabasını gösterir. Tüm imgeler insan yapısıdır. İnsan tarafından üretilen imge, yeniden üretilmiş şeylerin bir görünümüdür ve insan yarattığı imgeyi doğadan kopararak, yerinden ve zamanından alarak saklayarak bir görüntüler düzeni oluşturmaktadır (Berger, 2010: 10). Dolayısıyla imgeleşen her şey artık asıl gerçek bağlamından koparken büyük bir imgeler evreni meydana gelmektedir. Fotoğraf ve sinemanın gelişimiyle görüntülerin teknik olarak daha hızlı üretimi, imgeler dünyasının genişlemesinde katkıda bulunmuştur. Görüntü sistemlerinin insan hayatına girişini Baker (2010: 249), iki yüzyıllık fotoğraf, bir yüzyıllık sinema, elli yıllık televizyon ve yirmi yıldan bu yana da video ile dijital imajların tarihsel evriminden bahsederek ortaya koyar. Yaşanılan dünyanın imgeler aracılığıyla kavrandığı, fotoğraf, sinema, video gibi alanlarda medya ile imgelerin hızla yayıldığı ve sürekli kullanım halinde olduğu bu zaman dilimini Baker, ‘imagosfer’ olarak adlandırır. Ona göre, “insanlar günümüzde her şeyin imajlardan geçtiği ve ‘kaydedildiği’ bir ‘imagosfer’de yaşamaktadır (2010: 301)”. Bu da aslında temsil meselesinin ister istemez hayatın içine işlediğini bir kez daha vurgulayan bir düşüncedir.

Hiçbir zaman gerçeklerin birebir kopyası olmayan imgeler, gerçekliğin bir yansıması olarak görüldüğünden imgelerin doğrudan gerçeklerin yerine geçtiği gibi bir algılama vardır. Temsil edilen imge Yazıcı'ya göre (1996: 17), gerçekliğin asla birebir sunumu değil sadece yaklaşım olarak bir temsildir ve bu nedenle de gerçeği yeniden üretmek değil sadece yanılısma yaratmaktadır. İmgelerle dolayımlanan dünyada sinemada farklı görüntülerin bir araya gelmesi ve kurgulanmasıyla bir anlatı oluşturarak bir gerçeklik yanılısaması oluşturur. Sinemada anlam oluşturma süreci kurgulanan hikâyelerin, seçilen mekân ve uzamın, objelerin, kişilerin bir bütün içerisinde gerçekliğe yakın bir yapı oluşturmalarıdır. İzleyenin bunu gerçeklerin bir yansıması şeklinde görmesi, kendini olayın içinde hissetmesi ya da özdeşleşmesi klasik anlatı sinemasının da temelini oluşturur. Görüntü oluşturma başlı başına bir üretim sürecidir ve Flusser bunu şöyle ifade eder:

Görüntüler, anlamlı yüzeylerdir. Birçok hallerde, “dışarıda” olan bir şeyi gösterirler. Zaman ve mekân ile ilgili dört boyutu soyutlayarak, iki boyutlu bir düzleme indirger ve bizim için düşlenebilir olan bir şeyi tasvir etmek için kullanırlar. “Dışarıdan” alınan ve zaman/mekân düzeyinde yapılan bu soyutlama ve söz konusu soyutlamanın tekrar “dışarıya” yansıtılması gibi bir kapasite “görüntüleştirme” (imagination) olarak tanımlanabilir. Tanımlamadan kasıt, görüntü üretebilme ve deşifre edebilme, fenomenleri iki-boyutlu semboller halinde kodlama ve sonra bu türden sembollerin kodlarını açma özelliğidir (2009: 3).

Flusser (2009), fotoğraf ve sinemanın oluşturduğu görüntüden bahsederken ayrıca izleyici için bu teknik görüntünün nasıl bir anlam taşıdığını da dile getirir. “Teknik görüntü” yansıyan ışığın, ışığa duyarlı bir yüzey üzerine optik, kimyasal ve mekanik bazı süreçler sonucunda yansıtılması ile oluşur. Bu görüntüler, izleyicilerde bir pencereden dünyayı seyrettikleri izlenimi yaratır. Bu izlenim ise görüntülerin dışarıdaki dünya kadar gerçek olarak algılanması, izleyicinin onlara kendi gözü gibi güvenmesi anlamına gelir. Flusser, bu vurgu ile aslında görüntülerin ve görüntü aracılığıyla üretilen tüm anlatıların nesnel ve sanıldığı gibi “gerçek” olmadığını söylerken, anlamın üretilmesi konusunda teknik görüntülerin nesnel olduğu görüntüsünün tamamen bir yanılgı olduğunu belirtir (2009: 13). Görüntü, nesnellik ve gerçeklik tartışmasında gerçeklikten kopmuş ve yeniden inşa edilmiş, yeniden üretilmiş bir gerçekliğe ulaşılır. Çünkü kaydedilen görüntü artık “gerçek” halinden kopmuştur ve yeniden üretilmiş, üretim esnasında yüklenmek istenen yeni bir anlamı da kazanarak artık başka bir gerçek

olmuştur. Sinemada yeniden üretilen gerçeklik bağlamında, Bonitzer (2007) sinemanın teknik olarak gerçekliği kaydederek özümsemesini ve daha sonra ikinci bir üretim sürecinden geçerek perdeye yansıtmasını dile getirir. Gerçekliğin nasıl bir süreçte sinematografik ifade bulduğunu metaforik bir anlatımla ortaya koyar ve anlamlandırma aşamasında izleyiciyle ilgili iki boyutu vurgular.

Sinemanın işi gerçek olanlardır. Sinemanın işi kameranın ağzından bir şeyi, rüyadan ibaret olmayan bir şeyi kendi içine almaktır. Pelikül uzun saydam bir bağırsaktır, hazmedilmiş bir gerçek'in dışkısal şerididir. Ekranaya yansısıyla belleği makaralarından boşaltan bir deneyin, bir karşılaşmanın, bir çarpışmanın, bir çeşit ölüm kalım savaşının izini, kaydını içinde saklar. Öyleyse sinema bu anlamda, biri görünür biri de görünmez iki olay tipini kaydeder: "Yatay" diyebileceğimiz birincisi, filmin temsil ettiği, izleyicinin gördüğü olaylar dizisidir. İkincisi, "dikey" olanı, sinema deneyinin kendisidir, sinemanın ve gerçek'in karşılaşmasıdır (2007: 43).

Sinemada izlenen filmlerde görülen şeylerin izleyici tarafından gerçekliğin bir kopyası olarak algılanması durumuyla ilgili görüşler de temsil sorunsalı üzerine odaklanır. Perdedeki görüntü bir gölgedir, bir izdir ama gerçek yaşamın izi, yaşamdan alınan olayların, görüntülerin yansımasıdır. Bu nedenle izleyici tarafından perdedeki görüntüler gerçekle özdeş olarak algılanır. Bu da, sinema endüstrisinin manipüle eden, izleyiciye ideoloji aşıl原因, bu nedenle politik olan yanısıdır. Gerçeğin yeniden üretimi tartışmasında, temsil konusunu Pezzela, "gerçekliğin izlenimi" olarak niteler ve Metz'den yaptığı bir alıntıyla şöyle açıklar:

Gerçekliğin bu izlenimi, sadece belgesel film ya da haber filmi söz konusu olduğunda doğrulanmaz: *fiction* filmlerde de, görüntü, temsil edilen nesnenin orijinal bedenselliğini ve fizikselliğini yeniden üretiyor gibidir. Çok sayıda filmde, üretimin yapaylığını akla getiren her şey, karmaşık aygıtlar ve montaj, temsilin belirgin doğallığı ve yansızlığı yararına unutulur. Seyirci yadsınamaz bir eğilime sahiptir: "Onun nasıl olduğunu düşünmeden geçer ve temsil edileni gerçek gibi algılar [...]. Eğer bir film doludizgin koşan bir atı temsil ediyorsa, biz doludizgin koşan atı gördüğümüz izlenimini ediniriz, doludizgin koşan bir atı yansılayan ışığın hareketli lekelerini gördüğümüzü değil" (Metz, 1977'den aktaran Pezzela, 2001, s. 40).

Gerçekliğin yeniden üretiminde ideolojik taraf, temsil etmenin aynı zamanda bir manipülasyon süreci olmasıdır. Burada anlam oluşturma ve gerçekliğin yeniden üretiminde öne çıkan ve göz ardı edilen şeylerin sorgulanması önemlidir. Öne çıkarılan temsiller ve yok sayılanlar, göz ardı edilen şeyler söyleme, toplumsal düzene ve

kurallara hizmet eden bir yapıyı oluşturur. Bu nedenle, sinema ve bu gibi kitlelere yönelik kültür ürünlerinin anlam üretimi temsil ve gerçekliğin inşası konusunda bir mücadele alanı olarak ele alınır. Sinemada “gerçekliğin izlenimi”nin ideolojik durumunu dile getiren Özden (2000: 148), gerçeklik izleniminin bir yanılsama olduğunu ve bunun mevcut ideolojinin, kendisini yeniden üretmesine hizmet ettiğini vurgular. Bu konuya odaklanan ideolojik film eleştirisi, gerçekliğin izlenimi duygusunu ve seyircinin hazzını kırmaya yönelik olarak filmleri ele alarak anlam üretiminde ideolojik manipülasyonu ortaya çıkarmaya çalışır. Bu noktada temsil konusu, gerçeklik ve yeniden üretim kavramlarıyla birlikte bir anlam üretimi ve anlamlandırma süreci olarak değerlendirilir.

Anlam üretimini temsil kavramıyla ilişkilendiren, Stuart Hall (2002: 15), “temsilin, anlamı ve dili kültüre bağladığını” söyler. Anlamın üretimi ve topluluğun üyeleri arasında değiş tokuşu süreci temsildir. Temsil, dil aracılığıyla anlamlar oluşturmak ve insanlara dünyayı bu anlamlar çerçevesinde sunmaktır. Hall’a göre anlamın üretiminde, dilde işaretler kullanılırken aynı zamanda bu sayede insanlarla anlamlı iletişim kurulur. Bir işaretler sistemi olan dil, dünyayı anlamlandırırken, olaylar, kişiler veya nesnelerin yerine geçer, bir simgeleştirmede ve temsilde bulunur. Ayrıca bu temsiller fantastik ya da hayal edilen bir dünyaya da işaret edebilir. Çünkü gerçek dünya ve dil arasında basit bir yansıtma, taklit ya da birebir uyum söz konusu değildir. Dil bir ayna görevi görmez; işaret eder ve dil ile üretilen anlam, çeşitli temsil sistemlerinden geçer (Hall, 2002: 28). Dil ve işaretlerle üretilen anlam, metinler aracılığıyla temsile bağlanırken anlam hiçbir zaman sabit değildir. Anlamı oluşturan öğeler, dil, sözcükler ya da simgeler ve kullanılan bağlama göre değişir. Guiraud (1984: 19), anlamlandırma ile ilgili olarak sözcüklerin anlamları değil, kullanımları olduğunu belirtir. Bu da durağan bir anlamın olmadığını, kullanımda ya da söylemde iletilen biçimiyle anlamın, sözcüklerle kurduğu ilişkilere bağlı olarak değiştiğini gösterir. Anlamlandırma süreci Guiraud’un belirttiği gibi değişkendir, hiçbir metin tek ve sabit anlamlı değildir. Anlamlandırma, işaretler, simgeler ve gösterge yapılarıyla, kodlamayla, kod açımıyla göstergebilimin üzerinde yoğunlaştığı bir alandır. Göstergebilim metinlerin, dilin ve simgelerin yapısal özelliklerine inerken, Fiske göstergebilimsel yaklaşımı, iletişim alanında anlamın oluşturulması olarak ele alır. “Bu yaklaşım iletişime yeni bir terimler dizisi kazandırır. Bunlar arasında gösterge, anlamlandırma, görüntüsel gösterge (ikon), belirtisel gösterge

(index), düz anlam, yan anlam gibi terimler yer alır- tüm bu terimler çeşitli anlam yaratma yollarına göndermede bulunurlar (1990: 61)”. “Göstergebilimsel çözümleme, daha çok kültürel çalışmalarla yakın ilişki içerisinde. İçerik çözümlemesi, medya metinlerinin ‘aşikâr’ içeriğine niceliksel bir yaklaşım iken, göstergebilim yapılaşdırılmış bir bütün olarak metinleri çözümlemeye çalışmakta ve ‘gizli’ yan anlamları da araştırmaktadır (Atabek, 2007: 75)”. Kültürel çalışmalar alanından Hall (2002: 42), göstergebilimsel yaklaşımı, temsil konusuyla bağlantılı olarak değerlendirirken, temsilin dildeki işaretlerle sözcüklerin gördüğü işlev temelinde anlaşılması gerektiğini söyler. Ancak kültürde anlam, anlatılar, anlatımlar, imge grupları, çeşitli metinler arasında işleyen tüm söylemler, bir konu hakkında yaygın bir otorite kazanmış bilgi alanları gibi daha geniş analiz birimlerine bağlıdır. Temsil, sadece işaretlerin oluşturduğu bir yapı değil daha geniş bir anlamlandırma sistemi içerisinde gerçekleşir. Bu sistem, işaretler ve bu işaretlerin kullanımı, kültürel anlamlandırma düzeyleriyle incelenmektedir. Düz anlam, yan anlam, simgeler, eğretileme ve düz değişmece gibi kavramlar medya metinleri çözümlemesinde temel kavramlardır. İşaretler sisteminde gösteren-gösterilen ilişkisi ile “Saussure, göstergenin paradigmatik ve dizimsel ilişkin kuramlarıyla, göstergelerin nasıl işlediği anlamak” üzerine eğilir (Fiske, 1996: 115). Düz anlam, anlamlandırmanın birinci düzeyidir, bu da Saussure’un ortaya koyduğu gösterge, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Ancak Fiske’nin dile getirdiği üzere, farklılığı yaratan yan anlamdır. Bu da, Barthes’in ikinci anlamlandırma düzeyi olarak öne çıkardığı taraftır. Düz anlam ve yan anlam arasındaki ayrımı fotoğraf örneği ile ortaya koyar:

Bizim hayali fotoğraflarımız aynı sokağın fotoğraflarıdır; aralarındaki farklılık, fotoğrafın biçiminde, görünümünde, yani gösterende yatmaktadır. Düz anlam fotoğraf makinesinin doğrultulduğu nesnenin film üzerinde mekanik bir yeniden üretimidir. Yan anlam ise bu sürecin insani boyutudur: çerçeve içine neyin dâhil edileceğinin, odağın, ışığın, kamera açısının, filmin kalitesinin ve benzerlerinin seçimidir. Düz anlam *neyin* fotoğraflandığıdır; yan anlam ise *nasıl* fotoğraflandığıdır (Fiske, 1996: 117).

Temsillerin bir gösterge sistemi olarak ele alındığı semiyotik yaklaşımdaki anlam düzlemleri olarak ifade edilen, düz anlam ve yan anlam ayrımını Roland Barthes açık bir şekilde belirtir. Barthes’in değerlendirmesinde, “Göstergelerin ilk işlevi anlam yaratmaktır ancak anlamın düzlemleri araştırılmalıdır. Düz anlam (denotation) göstergenin işaret ettiği şey, yan anlam (connotation) ise gösterge ile kültürel

çağrışımları arasındaki farklılıklar olarak ayırt edilebilmektedir” (Parsa, 2002: 57). Yan anlamın anlam oluşturmada daha geniş ve kültürel olarak ele alınabilecek bir özelliği olduğu görüşü Fiske'nin de; Barthes'ın da ortak noktalarıdır. Barthes, göstergelerle aynı zamanda ideolojik bir araştırmaya girişmektedir. Barthes'ın mit kavramı burada hatırlanması gereken, temsil ve ideolojiyle yakından bağlantılı bir kavramdır. Göstergenin doğallaştırılması mitleri oluşturur, Barthes'e göre bu ideolojidir. “Bir değerler sistemi olan semiyolojik sistem temsil etmez, anlamlandırır, aslında göstergenin doğallaştırılmasından başka bir şey değildir. Mit de, ideolojik olan anlamı doğallaştırır ve onu doğal olana dönüştürür- yani aslında tarihsel ve kültürel olan anlam doğanın bir parçasıymış gibi görünür (Ertuğrul, 2009: 153)”. Anlamlandırma sürecinde mitlerle birlikte varlık gösteren simgeler, eğretilmeler ve düzdeğişmeceler de metinler içerisinde, kültürel olarak paylaşılan anlamlara gönderme yaparlar. Yapısacı yaklaşımdan temellenen ve temsil konusunu daha da geliştiren bir başka isim ise Foucault'dur. Yapısalcı teorinin önemli bir basamağı olduğu temsil konusundaki kuramsal yaklaşımlara bakıldığında, üç farklı açıklama olduğu görülür.

Edebiyat, sinema ya da çeşitli medya metinlerinde irdelenen temsil ile ilgili ilk yaklaşım, *yansıma kuramıdır* (reflective theory). Bu yaklaşımda dilin var olan anlamı yansıttığı ya da gerçekliği taklit ettiği varsayılmaktadır. İkincisi, *kasıtlı kuramda* (intentional theory), metin yazarının bireysel niyetine göre belli fikirleri temsil ettiği varsayılır. Bu da her iletişim eyleminin biricik-tek olduğunu öne sürer. Bu teoriye yönelik eleştiriye, kişilerin sosyal sistem içerisine dâhil olduğu, kurallar ve gelenekler içerisinde bulunduğu ve diğerleri tarafından anlaşılmasına çalışıldığı için, bireysel iletişimin dahi kaçınılmaz olarak biricikliğini yitirdiği ve paylaşılan anlamların müzakere edilir hale geldiği vurgulanır. Yani hiçbir şekilde tamamen bireysel bir temsilin olması mümkün değildir. Çünkü insan sosyal çevreden yalıtılmış bir halde yaşamamaktadır. Son olarak, yapısalcı teori (constructionist theory), kendi içinde iki metodolojiyle temsil konusuna odaklanır. Temsil çalışmalarına bakıldığında, birçok medya analizinin yapısalcı teori üzerine kurulduğu görülmektedir. Yapısalcı yaklaşımda (biraz yukarda da değerlendirildiği gibi) semiyotik dilsel modelde, geniş bir perspektiften göstergeler, işaretler ve anlamlarla, dilin, -görsel, sözel ve sözsüz-simgelerle toplum içerisinde nasıl işlediğine bakılır. Sassure, Strauss ve özellikle de

Barthes'ın teorik yaklaşımlarında anlamlar, işaretler, mitler, ideoloji içerisinde temsil değerlendirilir. İkinci yapısalcı teori ise Michel Foucault'nun söylemsel yaklaşımıdır. Bu, daha çok güç ve bilgi kavramlarıyla, kültürel anlamlandırma ve paylaşılan anlamlar üzerine giden, bilginin, metinlerin anlamından ziyade, toplumsal olarak ilişkiler ağı (söylem) içerisinde üretildiği üzerine odaklanır. Foucault'nun söylemsel formasyon (discursive formation) olarak adlandırdığı yapı, söylemin bilgiyi üretme ve tanımlama konusunda rolünü vurgular; hakkında konuşulan bir konu, fikirleri ve pratikleri şekillendirir. Söylemin güç ile olan bağına dikkat çeken Foucault, bunun başkalarının davranışı üzerinde de etkide bulunabilen, fikirler ve şeyler hakkında ne düşündüğümüzü ve düşünüleceğini de yöneten bir özelliği olmasıyla açıklar. Bilginin ve söylemin yayılması kurumsallaşan bir yapıya da sahiptir ve 'bilgiye' sahip olan kişi ya da kurum 'gerçeği' ya da söylemi temsil etme gücüne sahiptir. Ancak güç ve bilgi ilişkisinde ideolojiyi ve söylemi öne çıkarsa da Foucault'nun Marksist bir söylem/iktidar/güç ilişkileri temelinden yola çıkmadığı bilinir (Helsby, 2005: 4-5). Foucault'ya göre, "söylem, hakikat, bilgi ve gücü düzenler. Bilgi söylemlerin içine kazanmıştır, dışında olamaz. İdeoloji kavramı da öznenin kuramsal anlayışına kilitlenmiştir. Foucault'nun söylem kuramı tarihe bağlıdır, tarih, yapısal etkilenmelerin yeniden yapılanması içinde pratikler/kurallar, görünen/görünmeyen, bilgi güç sınırlarında çalışır (Canpolat, 2005:106)". Bu da tam olarak anlamlandırma pratikleri ve temsil mekanizmalarının nerede konumlandığını vurgulamaktadır.

Temsil, dil ve anlamlandırmayı ele alırken, yapısalcı dilbilimci Saussure ve Barthes'ın kurduğu temelden yola çıkarsa da, Foucault çok daha ileri bir düzeyden söyleme uzanır. Ona göre (2001:110), temsiller birbirlerine işaret olarak bağlanmışlardır, bir şebeke meydana getirirler; bir şeye işaret ederken onu temsil eder ancak bu temsil şeffaf bir faaliyet değildir. Foucault söylem ya da söylemsel oluşumu, belirli konu, ilgi ya da amacın temsilini sağlayan anlamlar olarak kullanır. Bu anlamlar, metinler arasında, kurumsal olarak yayılan ve bir çeşit düzen içerisinde işleyen olgulardır (Nixon, 2002: 303). Hall'un belirttiği üzere (2002: 43), yapısalcı yaklaşımıyla Foucault, temsil meselesini yapısalcı, semiyotik alanından daha geniş bir perspektifte değerlendirirken, 'anlam ilişkileri değil, güç ilişkileri'ni öne çıkarır. Söylemi, tarihsel açıdan bilginin üretimi olarak görür ve hem dilsel, hem de pratik anlamında kullanır. Anlam ve

anlamlandırma pratikleri söylem içerisinde inşa olmuşlardır. Şeylerin bilgisine, eğer onlar bizim için bir anlam ifade ediyorsa sahibizdir, bu da, bilgiyi üreten söylemlerdir. ‘Delilik’, ‘ceza’ ve ‘cinsellik’ gibi konular kendilerine ilişkin söylemler ile var olurlar (Hall, 2002: 47).

Bilgi ve güçle Foucault’nun açıkladığı anlamlandırma sürecini, Hall toplumsal bir pratik olarak görür. Toplumsal örgütlenme, medya metinleri içinde belli biçimde üretilen anlamlarla birleşir. “Medya kurumları içinde üreticilerin bir ürün ortaya koymak için, ellerindeki anlam üretimi araçlarını (teknik donanım) belli bir tarzda kullanmalarını sağlayan özel bir toplumsal örgütlenme biçimidir (Hall, 1999: 94)”. Kitle iletişimi ve kültürel ürünlerle üretilen anlamlar ve bunların çözümlenmesi hafife alınmayacak denli önemli ve ideolojik toplumsal bir etkinliktir. Bu konunun altını çizen Hall anlamlandırmanın toplumsal yapısı, güç ve iktidar mekanizmalarıyla ve rızanın oluşmasıyla yakından ilintili olduğunu belirtir:

Anlamlandırmalar, çekişmeli ve çatışmalı konulara gerçek ve olumlu birer güç olarak katılır ve sonuçları etkiler. Olayların anlamlandırılması, uğruna mücadeleye girilen şeyin bir parçasıdır, çünkü anlamlandırma kolektif toplumsal anlamların yaratıldıkları araçtır (ve o nedenle, belli sonuçların alınabilmesine yönelik rızanın etkili bir şekilde seferber edilebildiği bir araçtır). (Hall, 1999: 97).

Hall’ün de içinde olduğu Kültürel çalışmalar okulunun temelinde dünyanın sosyal olarak yeniden inşa edilmesi, anlamlandırma ve temsil etme pratiğinin araştırılması odak noktasıdır. Kültürel çalışmalar bu yaklaşımla temsilin temelini kültürde ve tüm kültürel ürünlerde arar. Anlamın inşası ve metinsel olarak üretimini, sosyal inşa ve anlamlandırma sürecinde temel bir inceleme alanı olarak ele alır. Bu, sıkça vurgulanan “anlamın” farklı bağlamlarda üretildiği ve bunun da kaçırılmaması gereken bir nokta olduğu da ortaya koyulur (Barker, 2008: 7-8). Kültürel metinlerin temsillerle işleyen sistemde alıcı-izleyicinin anlamlandırma sürecine ilişkin Hall, belli okuma biçimleri olduğunu ileri sürer. Metinlerin üretimi kültürel üretimin bir bölümünü oluşturur, ikinci aşama ise hazırlanmış kültürel ürünlerin okuyucular tarafından alımlanmasıdır ki; Hall bu konuda farklı okuma biçimleri öne sürer. “Medya metinlerini anlamlandırmada, yaş, cinsiyet, eğitim ve gelir durumu, etnik ve dinsel köken gibi farklılıklara göre farklı anlamlandırmalar ortaya çıkmaktadır. Buna göre üç farklı okuma tarzı vardır. Bunlar,

egemen okuma, müzakereli okuma ve karşıt okumadır". Egemen okuma, okuyucunun metni oluşturanın; müzakereli okuma, kendi görüşleri ve toplumsal konumu ile tartışmalı bir okuma; karşıt okuma, ise metinleri oluşturanların tamamen zıt görüşünde olup, bu metinlerde sunulanlara karşıt bir konumda okumaktır (Korkmaz, 2008: 180). Okumanın bu şekilde farklı biçimlerde olabileceğini ortaya koyan Hall, böylece izleyici, okuyucuyu pasif bir karakter olmaktan uzaklaştırarak anlamlandırma ve alımlama sürecinde aktif bir özne olarak görür. Medyanın kültürel temsilleri belli kodlarla yapılandığı ve bu kodların metinlerin içerisinde ideolojik bir biçimde okunup analiz edilebileceği konusu da sanat ve kitle iletişim araçlarının temsil-ideoloji alanındaki karmaşık birlikteliğine işaret eder.

Kültürel çalışmalar, "genel hatlarıyla medyanın 'ideolojik' rolü olarak tanımlanabilecek noktaya dayanan bir çerçeve içinde 'dolaysız tesis' modelinden koptu", "...'şeffaf' anlam taşıyıcıları olarak medya metinleri nosyonlarına meydan okudu... Ve medya metinlerinin dilsel ve ideolojik yapılanmasına çok daha fazla dikkat sarfetti"; pasif izleyici anlayışının yerine "daha aktif bir izleyici, 'okuma' anlayışı" koydu ve "medya mesajlarının nasıl kodlandığı, kodlanmış metnin 'uğrağı' ile izleyicinin değişiklik gösteren 'kodaçimleri' arasındaki ilişkiler"e yoğunlaştı ve son olarak "medyanın başat ideolojik tanımların ve temsillerin dolaşımında ve sağlamlaştırılmasında oynadığı" rolün incelenmesiyle uğraştı (Hall, 1980: 118-119'dan aktaran, Hardt, 1994, s. 38-39).

Medya temsillerinin ideolojik bir süreç olduğunu eleştirel yaklaşımlarla incelenirken siyasi gücün yapılanması ve ideolojik inşa Kellner tarafından bir "medya gösterisi" olarak tanımlanır. Kültürün, medya gösterisi için kullanılarak bu gösterinin bir parçası haline geldiğini söyleyen Kellner(2010: 10), aynı zamanda bu gösteri ile medyanın gerçekliği ve kültürü yeniden ürettiğini vurgulamaktadır. Ona göre, "bugün medya kültürü, neyin gerçek, önemli ve hayati olduğuna karar vererek, toplumsal ve politik konularda hükmetmeyi sürdürmektedir". Medyanın manipüle ettiği gerçeği üzerine odaklanma gereğini vurgular. Kellner'in medya gösterisi olarak ele aldığı alanda, sinema, televizyon, reklamcılık, gazetecilik, internet gibi birçok farklı medyada ve yeni multimedya da yer alan kültür ürünleri vardır. Medya gösterisini, eleştirel bir okumayla değerlendirmek yerleşik temsilleri de altüst eder ve Kellner'in belirttiği üzere birçok konuda bilgi ve ipuçları verir. Medya ürünleri ile üretilen birçok ürünün eleştirel incelemesiyle; ünlüler, spor, medya kültürü ve politika ile ilgili efsaneler parçalara ayrılır. "Bu şekilde de, toplumsal olarak nasıl olduklarını, ideolojik anlamların nasıl

aşılındığını ve toplumsal mücadeleyi ve toplumsal adaletin teşviki, istismar ve ölçsüz ticari tutum gibi olumsuz durumları örtbas etmek için nasıl görevlendirildikleri görülür (Kellner, 2010: 71)”. Anlamın ideolojik yapısı ve iktidarla ilişkisinde Hall (1994: 75), çekişmeli ve çatışmalı konularda anlamlandırmanın bir güç olarak işin içine girerek, ulaşılan sonuçları bile etkileyebileceğini söyler. Toplum ve kültür, Kellner (2010: 73), tarafından da çekişmeli bir alan olarak görülür; “hâkimiyet ve direniş, baskı ve mücadele, uzlaşma ve ayaklanma gibi çekişmelerin” burada yaşandığını belirtir.

4.1. Gerçekliğin Yeniden Üretimi ve Sinemada Anlam Oluşturma

Yeniden üretim süreci olarak temsilde “gerçek”, bu “gerçekliğin” üretimi ve algılanması, toplumsal bir pratik ve mücadele alanıdır. Özellikle medya ve kültürel ürünler aracılığıyla üretilen her şey bu çatışmalı alan içerisinde ve temsil edilen “gerçekliğin” ne olduğu, hangi gerçeğin “doğru”, “saf” gerçeklik vs. olduğu tartışmasına girmek mümkün değildir. Altının çizilmesi gereken tırnak içinde bir “gerçeklik”, yani kendisinin zaten bir tartışma alanı olduğu bir kavramdır. Kitle iletişiminde kitlelere sunulan kültürel ürünler çeşitli imgeler ve kavramlar aracılığıyla “gerçekliği” yeniden sunma, alışılmış kültürel kalıplarla dünyayı belli biçimlerde gösterme, stereotipler yaratma konusunda etkilidir. Bu nedenle temsil konusu ele alınırken, geniş kitleler için üretilen görüntülerin, yaratılan dünyalar ve anlatılan öykülerin altında yatan ikinci bir anlamlandırma boyutu da değerlendirilir. Yani filmlerde temsil edilen “gerçeklerin”, öyküler içerisindeki sıradan olaylar, olgular, dış dünyanın gerçeklikleri olmadığını; ideolojik bir biçimde izleyicilere “neyin doğru, neyin yanlış olduğunu ve hangi konuda ne düşünceleri gerektiğini” öğretmek, kabullendirmek için hazırlanmış ürünler olduğunu görmek gerekir. Medya metinlerini bu temelden eleştirel bir yaklaşımla ele alan Hall’a göre, “gerçeklik” belli bir biçimde kurulur ve bir üretim sürecinden geçer. Böylece gerçeğin ne olduğu medya aracılığıyla tanımlanır. Bu şekilde medya ve kültürel ürünlerdeki temsiller aracılığıyla “doğru”, “gerçek” olarak kabul edilen olgular ve kavramlar tanımlanır. Temsilin ideolojik boyutunu değerlendirirken başlangıç noktası, “gerçekliğin bir inşa süreci” olduğudur. Temsil etmenin, şeyleri basitçe yansıtmayı olmadığını özellikle vurgulayan Hall’a göre (1994: 67-68), “Temsil etme, aktif bir seçme ve sunma, yapılandırma ve biçimlendirme

işini ima eder: Yalnızca zaten var olan anlamı aktarma değil, ama daha aktif bir şeylere anlam verme işini ima eder. Söz konusu olan bir anlam pratiğidir, anlam üretimidir”. Gerçekliğin yeniden üretimi, yani temsil ve sinemada bunun sunuluş tarzını Pezzela, “gerçeklik etkisi” olarak adlandırır ve şöyle yorumlar:

Gerçeklik etkisi, dış dünyanın basit ve saf bir yeniden üretiminden değil, kendimi içinde yaşar bulduğum tarihsel çağda, bakışın baskın ve alışıldık formlarıyla en iyi örtüşen bir temsil biçiminden elde edilir. Eğer benim kullandığım teknikler yeterince incelikli olursa, görüntüyü doğru ve tam bir simülakr’a, yaşamdan büyülmüş bir biçimde ayırt edilemez bir “kopya”ya dönüştürebilir (Pezzela, 2001: 52).

Sinemada temsil mekanizmasının oldukça güçlü olmasının nedeni, elbette bu büyük sektörün en baştan itibaren geniş kitlelere hitap eden bir endüstri olmasıdır. Geniş bir izleyici kitlesi için üretilen filmlere bu açıdan bakıldığında, filmsel anlatılarda topluma, yaşama ve her şeye ilişkin temsiller olduğu görülebilir. Sinema ekrana yansıttığı her karakter, her konu, mekân ve her anlatı ile bir şeyler hakkında temsiller üretir. Ancak yapılandırılan anlamların içerisinde temsil edilen kadar bunu pekiştiren, temsilleri güçlendiren bir de temsil edilmeyenler ya da yanlış temsil edilenler vardır. Temsil nasıl bir inşa ise, bu toplumsal inşa içerisinde yeri olmayan, kabul edilmeyen, ötekileştirilen ya da ezilen, azınlıkta olanın temsil edilmemesi veya yanlış, çarpık temsilleri de bu ideolojik sürecin bir bileşenidir. Bu noktadan yola çıkıldığında, filmlerde temsil edilen şeylerin neler olduğu; belli durum, olgu ve kavramların nasıl ele alındığı, bu temsillerin neleri, hangi boyutta kapsadığı kadar, bu temsillerin neden ve hangi amaca yönelik olarak bu şekilde yapıldığının saptanması, ya da temsil edilmeyenin ne olduğuna bakılması, ideolojik altyapının kavranmasına yardım eder. Milas, temsil çalışmalarını “imaj araştırmaları” olarak ifade eder ve şöyle bir vurgu yapar:

İmaj araştırmasının amacı, imajın gerçeklikle uyumunu ya da uyumsuzluğunu değil onun “mantığını” bulmak ve göstermektir. İmajın gerçeklikle ilişkisi o denli önemli değildir; önemli ve temel olan bu imajların hangi model ve proje içinde oluştuğu, hangi toplumsal gereksinimlere yanıt verdiği, hangi ideolojilere, nasıl hizmet ettiğidir. Böyle bir çalışma toplum içinde var olan düşünce kalıplarını ve kimlik yaklaşımlarını ortaya koyabilecektir. Dolayısıyla düşünce tarihiyle, ulusal ideolojilerle, politik seçeneklerle ve genel olarak egemen kültürel yaklaşımlarla doğrudan ilişkilidir (2000: 6).

Milas’ın ışık tuttuğu nokta, yani temsillerin mantığının ortaya konması çabası, ideolojiyle ve yeniden üretimle olan ilişkiyi de açığa vurur. Çünkü “medya genel olarak

insanlar üzerine çeşitli temsiller sunarken, kültür hakkında da bir şeyler söyler (Burton, 1995: 113)”. Ryan ve Kellner (2010: 419), sinemada kültürel temsillerin politik bir biçimde okunması gerektiğini ifade ederken, filmler aracılığıyla dünyanın temsil edilmesinin politik olduğunu dile getirirler: “Her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve her anlatısal seçim, türlü çıkar ve arzuları barındıran bir temsil stratejisiyle ilişkilidir. Sinemanın yalnızca “gerçekliği” ortaya koyan ya da betimleyen hiçbir cephesi yoktur”. Sinemada temsillerin ideolojik yönünü Hollywood sineması üzerine yaptıkları geniş bir araştırma ile ele alan Ryan ve Kellner (2010: 17), Hollywood sinemasının belli kurumları ve değerleri meşrulaştırmaya yönelik belli temsil kalıpları kullandığını ortaya koyar. Bu temsil biçimleri egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırırken, aynı zamanda ideoloji aşılır. Bu kurum ve değerler arasında, bireycilik, kapitalizm, ataerkil anlayış, ırkçılık vb. sayılabilir. Macbean de benzer olarak (2006: 96), sinemanın gerçeklikle olan ilişkisini burjuva kapitalist toplumunun kendi imgesinin yeniden üretimi olarak ifade eder. Bunu, Godard’dan aldığı bir cümle ile şöyle açıklar: “Burjuvazi kendi suretinde/imgesinde bir dünya yaratır, ancak yarattığı bu dünyanın da bir suretini/imgesini yaratır ve buna ‘gerçekliğin yansıması’ der”. Gerçekliğin yansıması, Pezzella’nın gerçeklik izlenimi dediği, sinemacının bir dünya oluşturup bunu gerçeklerin bir kopyası hissiyle izleyiciye sunmasıdır.

Sinema ve ideoloji sorununda imge yaratıcılarının, bu imgelerin gerçeklerin birer kopyası olduğu izlenimini vermesi bunların nesnel gerçekler olduğuna dair bir inanç oluşturmaları temel amaçtır. Çünkü bu şekilde yeniden üretilen şey aslında düzenin ta kendisidir ve bu gerçeklik olarak kabul edilmeye başlandığı andan itibaren köklerini sağlamlaştırır. Bu, kitlenin yaşadığı dünyayı resmi ideoloji, iktidar ilişkileri gibi konuları olduğu gibi kabul edip, sorgulama gereği hissetmemesidir. Temsil yoluyla aslında söylenen Macbean’in (2006: 96) altını çizdiği gibi, “gerçekte şeyler böyledir”dir. “Burjuva kapitalizminin yansıması”nı “gerçekliğin yansıması” olarak sunan ideolojik aldatmaca, yalnızca bir sorun olarak burjuva kapitalizmini ortadan kaldırmaya çalışmaz, aynı zamanda burjuva kapitalizminin gerçeklik kisvesi içinde sürekli olarak yeniden ortaya çıkmasını sağlamaya çalışır. Ryan (1988: 479), benzer bir şekilde *The Politics of Film*’de, sinemanın egemen toplumsal söylemleri tekrar ederek,

meşrulaştırmaya devam ettiğini söyler. Filmler, kısmen söylemlerin kendisidir çünkü karakterler, olaylar, düzenlemeler gibi filmsel yapılarla kodlanmış değerlerle ilgili anlamlar üretirler. Bu elemanlar, toplumsal sistem içerisinde var olan anlamların yeniden üretiminden başka bir şey değildir.

Sinemanın “gerçeklikle” ilişkisinde problemlili olan taraf, var olan ya da kabul edilmiş toplumsal değerleri aktardığının varsayılmasıdır. Oysa ana akım sinema ve medya düşünürlerinin savunduğunun aksine, sinemanın yaptığı sadece toplumu, insanları, kurumları oldukları gibi birebir yansıtmak değil, bunları şekillendirerek inşa etmektir. Lull’un da belirttiği gibi (2001: 23), “İmaj sistemleri, izleyicinin egemen ideolojiyi kabulünü teşvik eden ve egemen ideoloji döngüsünü sağlayan sunumların dağıtımını için ideolojik sunum tabakalarının ifadesinde ve modern iletişim teknolojisinin işletim taktiklerinde oldukça başarılıdır”. Temsillerle insan tipleri, davranış biçimleri, tavırlar, bakış açıları, inançlar, değerler ve düşünce kalıpları çeşitli örneklerle izleyicilere iletilir. Belli temsil biçimleri öykülerin içerisinde inşa edilir ve izleyicinin kimi şeyler hakkında ne düşüneceği üstü kapalı bir biçimde verilir. Temsiller incelendiğinde seyirciye bir değer yargıları çerçevesi sunduğu saptanabilir (Burton, 1995: 112). Bu değer yargıları toplumdaki egemen ideolojinin yargılarıdır. Ryan (1988: 480) ise temsil politikalarını irdelerken, sinemadaki temsillerin görüntüler, anlatılar, inançlar vs. gibi daha geniş ve insanların nasıl yaşayacağını belirleyen, bağlı oldukları toplu değerlendirme sisteminin bir altkümesi, elemanları olduğunu söyler. Bu şekilde de sinematografik söylem, filmin izleyiciye hitap ettiği daha geniş toplumsal söylemler tarafından belirlenir. Bu daha geniş toplumsal söylemler, önem atfetme ve değer biçme şeklinde; kadın-erkek, alt sınıf- üst sınıf gibi toplumsal özneleri de belirler.

Egemen ideolojinin değer yargılarını kitlelere ulaştırılmasında birçok kurum rol alırken etkin yöntem kitlesel ürünlerin kullanımınıdır. “Egemen ideoloji mevcut duruma bu kültürel/ideolojik ikna sürecini (aile, din, eğitim gibi) çeşitli aygıtlarla sağlayabilmiştir, ama bunlar arasındaki en önemli aygıt popüler kültür (teknik olanaklarıyla kitlesel olarak üretildiği için günümüzdeki adıyla kitle kültürü) olmuştur (Yılmaz, 2008: 65)”. Popüler kültür, kitle kültürü konusuna değinildiğinde Kültür endüstrisi ve Adorno’nun yaklaşımları da sinemanın temsil stratejileri hakkında önemli noktalara vurguda

bulunur. Kùltür endüstrisi çerçevesinde, kùltürel, sanatsal ürünlerin de kapitalist çağda fabrikasyon hale geldiği, kitlelerin kùltürel ürünlerle etkilenmesi ve yönlendirilmesi tartışmalarının ortaya koymuş olduğu gibi, sinematografik temsiller de kùltürel bir inşaa sürecinin içerisinde görev alır. Kùltür endüstrisi çerçevesinde ele alınan ve “kitleleri afyonlayan” bir araç olarak görülen sinema, popüler sinemadır ve temsil ideoloji ve egemen söylemlerin meşrulaştığı yeniden üretildiği anlamda temsili ele alırken, önemli bir dayanak oluşturmaktadır. Adorno, Kùltür endüstrileri tartışmasında sinemaya geniş bir yer verir. Filmlerin dünyayı yansıtıyor olduğu düşüncesi ve filmlerdeki karakterlerle özdeşleşme ile oluşan atmosfer, temsil aldatmacasının temelini oluşturur. Adorno’ya göre (2007: 55), film, gündelik dünya algısını yaratmayı amaçladığı için, dışarıdaki sokakları az önce izlediği filmin devamı olarak algılayan sinema izleyicisinin bu bildik deneyiminin üzerine gitmek, yapımcıların esas aldıkları kural haline gelmiştir. Yani daha önce “gerçekmiş gibi”, “gerçeklik izlenimi” olarak bahsedilen olgunun üzerine giden Adorno şöyle der:

Film, izleyicisine, kontrolü elinden bırakmadan, film yapıtının çerçeveleri içinde ama onun sunduğu kesin olgular tarafından denetlenmeden dolaşabileceği ve uzaklaşabileceği hayal gücüne ve düşüncelere boyut bırakmamaktadır. Eline düşen insanlar, böylelikle, film ile gerçekliği doğrudan özdeşleştirmek üzere eğitilirler. Kùltür tüketicisinin imgelem gücünde ve kendiliğindenliğinde görülen güdükleşmenin nedenlerini psikolojik mekanizmalarda aramaya günümüzde gerek kalmamıştır. Bu ürünler... düşünsel etkinliğe izin vermeyecek şekilde tasarlanmıştır (Adorno, 2007: 56-57).

Kùltür endüstrisinin sinema alanındaki tartışmalarını değerlendiren Kırel (2010: 305), bu yaklaşımda filmin meşrulaştırıcı ideolojisine değinildiğini vurgular. Ona göre de, sinema ve radyo ideolojinin meşrulaştırıldığı iş alanlarıdır. Adorno, Kùltür endüstrisinde, sinema ve radyo gibi kitle iletişim araçlarının, sanatsal yanlarının olmadığını iddia eder. Bu araçlar “Herhangi bir işten farklı olmadıkları hakikatini, bilerek ürettikleri zırvaları meşrulaştıran bir ideoloji olarak kullanırlar (Adorno, 2007: 48)”. Sinemanın kùltür endüstrisi içerisinde kitle kùltürünün mekanik olarak yayılmasına hizmet etmesi, sinemanın bu kùltürün yeniden üretiminde, tekrar ettiği temsillerle ele alınır.

Kùltürel incelemeler geleneğine göre; kapitalist endüstriyel toplumlar, eşitsiz bir biçimde etnik, cinsiyet ve sınıf yapısına göre bölünmüştür. Kùltür, bu bölünmenin kurulduğu ve mücadele edilen bir alandır. ..medya, dil

aracılığıyla, sembolik ve kültürel kodlarla biçimlendirdiği dünya tasarımlarıyla, popüler bilincin oluşumuna katkıda bulunur. Ancak medya yansız bir kurum değil, iktidar ilişkilerinin bir parçasıdır. Bu bağlamda ideolojik bir kurumdur da (Korkmaz, 2008: 178).

Adorno ve Horkheimer (2010: 358), sinema, müzik, radyo ve hatta roman gibi çeşitli sanatsal mecraların kitle kültürünün egemenliğinde olduğunu söylerken bunun ideolojik yeniden-üretim başlıca taşıyıcısı olduğunu ortaya koymuş olurlar. Onlara göre kitle kültürü “önceden-belirlenmiştir” ve bu nedenle de mekaniktir. “Kitle kültürü çatışmasız bir şekilde çalışır ve çatışmaları işler: Böylece çatışmayı çatışmasız olanın buyruğu altına alır”. Bu da aslında tamamen temsil ve ideolojinin temel özelliklerini ortaya koyan bir bakıştır. Çünkü çoğunlukla temsilin egemen ideolojinin yeniden üretimi olduğu ve bu yeniden üretimle toplumsal ve iktidar yapısıyla ilgili ilişkilerin aynı biçimde aktarılmasının altı çizilirken, kitle kültürü yaklaşımı da buraya işaret eder. Çatışmanın olmadığını ya da sunulan çatışmaların; doğal, normal olgular, olaylanmış gibi ifade bulması da temsil ve egemen ideoloji tartışmasındaki aynı sorunlu noktaya ışık tutar. “Kitle kültürü bize, kültürün, bir sanayi içinde üretilebilir olduğunu, kültürün medya ve eğlence sektörleri gibi sektörler tarafından kitlesel olarak üretildiğini, tüketime, aynileşmeye ve kitleselleştirilmeye ister istemez yol açan bir süreci beraberinde getirdiğini” söyler (Akbal Süalp, 2004: 45). Bu noktada bir indirgemeciliğe de düşülebileceğinin altını çizen Süalp, aykırı olanın, avangardın da bu süreçte görmezden gelinmesi tehlikesine işaret eder ve yine de yeniden üretimin bu özelliği karşısında direnen biçimlerin medya ve kültür ürünlerinin de yok sayılmaması gereğini ortaya koyar.

Adorno ve Horkheimer’in kitle kültürünün temel ürünlerinden biri olarak bahsettiği sinema, Ryan ve Kellner’e göre izleyicisinin düşünsel etkinliğini sınırlamak eğilimindedir ve filmler, kültürel inşa sürecinde biçim, figür ve temsiller aracılığıyla toplumsal yaşamın söylemlerini şifrelemektedir. Dış dünyadaki gerçekliği yansıtmak yerine, toplumsal gerçekliğe etki edecek söylemsel düzenlemelerle kimi kültürel şablonlar ortaya koyarak kültürel temsiller sunarlar. Bu şekilde filmlerle inşa edilen temsiller izleyiciler tarafından kolayca içselleştirilir (2010: 35). “Gerçeklik izlenimi”, sinema perdesindeki yapıntı görüntünün biçimsel olarak da düzenlenmesiyle

oluşturulur. Sinemada temsil stratejilerinin belli başat biçimsel kategorilerle belirginleştiğini Ryan ve Kellner şöyle vurgular:

Temsil görenekleri, ele alınan konu düzeyine olduğu kadar biçim düzeyinde de işlerlidir. Biçimsel görenekler – anlatının kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, dönüşsüz (nonreflexive) kamera işleyişi, karakter özdeşleştirilmesi, dikizcilik yoluyla nesnelleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare ortalama, çerçeve uyumu, gerçekçi anlaşılabilirlik vb. perdede olup bitenin belli bir görüş açısının ürünü bir kurmaca yapı değil de, nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılması yaratılarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunurlar. (2010: 17–18)

Nesnelliliği pekiştirmek için kullanan ve sinema dilinin olduğu zamandan bu yana klasik, özdeşleşmeci (popüler) anlatı sinemasının temelini oluşturan bu biçim, temsil ve ideolojiyle bağlıdır. Bununla birlikte geleneksel temsil yapısını kırmaya yeltenen her yönetmen, sinema akımı ya da öncü, bu klasik biçimi yok ederek işe başlar. Tamamen geleneksel anlatı, temsil ve ideolojik yeniden üretim birbirini pekiştiren unsurlardır. Geleneksel değerler, toplumsal normlar, toplumsal ilişkiler, ayrıca iktidar ilişkileri, politik yapılar ile ilgili birçok söylemin yayılması ve pekiştirilmesi sinemanın temsil işlevi ile gerçekleşir. “Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da, yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar. Kapitalizmin, gücünün güçsüzü yuttuğu bir cangıl gibi mi, yoksa özgürlükçü bir ütopya olarak mı kavranacağını (hissedilip yaşanacağını) bu temsiller belirler (Ryan ve Kellner, 2010: 37)”. Ayrıca kültürel temsiller birçok konuda düşünce biçimlerinin de yaygınlaşmasına kapı açar. Bu düşünce biçimleri genellikle alternatiflere karşı olan ana akım düşünce yapısı ve toplumsal dinamiklerle işbirliği içinde olur. Kellner (2010: 73), bu gibi temsil biçimleriyle hangi davranış ve düşünüş tarzlarının öne çıktığını ele alır ve bu noktada, “temsil siyasetinin, ırkçılığa, cinsiyet ayrımcılığına, sınıfçılığa, eşcinsel düşmanlığına ve diğer baskı şekillerine yer verdiğini” belirtir.

Sinemada temsil konusunda yapılan yakın tarihli araştırmalara bakıldığında genel olarak aynı kuramsal altyapının paylaşıldığı ve farklı temsillerin incelendiği görülmektedir. Helsby (2005: 13), yaptığı temsil incelemesinde, ulusal stereotiplerin temsil aracılığıyla

yaygınlaştığını *Er Ryan'ı Kurtarmak* (*Saving Private Ryan*, Stephen Spielberg-1998) filmiyle örnekler. Amerika'da, Normandiya çıkartmasının anlatıldığı bu filmin gerçekçi yanıyla övünülürken, karşıt olarak Fransız algısı tam ters yödedir. Bir Fransız eleştirmen, Hollywood'la ilgili “küreselleşmeyi kolektif temsiller alanında, mükemmelleştirmeyi isteyen uluslararası endüstriyel görüntü fabrikası” değerlendirmesiyle temsil meselesini örneklendirir. Bu şekilde ulusal stereotipler, inançlar, fikirler ve yargılar uluslararası platformda temsillerle yaygınlaştırmaktadır. Bunun gibi, temsil ile aile kurumu, toplumsal cinsiyet rolleri ya da küreselleşmeye ilişkin ideolojik temsiller yaygınlaşır. *Understanding Representation* (Helsby, 2005), adlı kitapta da buradan yola çıkarak farklı konuların temsilini araştırırlar; Kurumlar içerisinde öğretmen ve polis sinemada ya da televizyon dizilerindeki temsili; azınlıkların, akıl hastalığının, fahişeliğin filmlerdeki temsilleri; ötekiler, içerideki ve dışarıdakiler, çingenelerin temsilleri; ulusal kimliğin temsilleri gibi konular incelenir. Her biri kendi içerisinde genişleyen bu çalışmalarda, genel olarak temsilin ideolojik boyutları, kurumsallaşmış anlam yaratımı üzerinde durulmaktadır.

Sinemada temsil üzerine çalışırken Nagib (2011), *World Cinema and The Ethics of Realism* kitabında özellikle temsil meselesine bakışta, bir noktanın altını çizer. Dünya sinemasındaki alışılmış ikili ayrımlar olan; popüler & sanat sineması, kurmaca sinema & belgesel yerine ana akım ve çevre (periferi) sinemasını önerir. Kültürel Çalışmalar tabanlı yaklaşımı temel olarak alsa da temsilin sanat yapıtına indirgemeci bir yaklaşım da getirebileceğini söyler. Anlamlar üzerinden temsil araştırmasında, özellikle sanatsal ürünlerin Ranciere'nin önerdiği “temsil rejimi” ve “estetik rejim”lere göre değerlendirilmesi gerektiğini vurgular. Temsilin her filmin içerisinde yerleşik olduğunu tartışır ve “film yapmak, gerçek yaşamdaki oyuncuları ve ekibin değişimini icap ettiren bir nevi tarih yapmaktır” der (Nagib, 2011: 15).

Image and Representation kitabıyla Lacey (1998), medya çalışmalarında temsil konusunu ele alır, temel kuramsal yaklaşımları açıklar, sinematografik görüntü analizinde biçem analizini; kamera açıları, çekim ölçekleri, sahne düzenlemesi, ışık, renk, dekor, ses, kurgu, gibi temel birimler ve bunların çözümlemedeki yerinden bahseder. Yapısalcı yaklaşımda, Saussure, işaretler, dil, düz anlam ve yan anlam, Peirce

ve Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımlarını açıklar. İleri analize geldiğinde, sadece işaretler ve gösterge analizlerinin yeterli olmayacağını, medya çalışmalarında işin içine ideolojinin, söylemin, hegemonyanın girdiğini söyler. Sinemada tüm bu temel temsil alanı içerisinde alternatif biçem ile nasıl farklı bir temsil yaklaşımının kurulabildiğine ilişkin örnekleri önemlidir. Bunun özellikle alternatif kurgu sistemi ile yapıldığını, devamlılık kurgusunun ve kuralların tamamen dışına çıkılarak yeni bir temsil dilinin de oluşturulabildiğini inceler. Klasik sinemadaki devamlılık kurgusunun yerine *Jump-cut* olarak bilinen *Atlama kurgu* anlayışının Jean-Luc Godard'ın *Serseri Aşıklar -A Bout de Souffle* (1960) filminde anlatısal devamlılığın bilinçli olarak kırılmasına yönelik kullandığını belirtir. Soğuk Çelik -*Blue Steel* (Kathryn Bigelow, 1989) filminde zamansal devamlılığın, olayın arka arkaya birden fazla tekrarlarla kırıldığı; Truffaut'nun *Piyanisti Vurun -Tirez Sur Le Pianiste* (1960) filminde, anlatı uzamı dışındaki görüntülere yer vermesiyle yani *anlatı-dışı parçayla* (Non-diegetic insert) yine bu görsel devamlılığı bozmasını örnekler. Annesinin üzerine yemin eden gangster sekansında, annesinin birden devrilerek yere düşme sahnesini göstermesi buna örnektir (Lacey, 1998: 115). Bu tarz girişimlerin çoğunlukla avangarde ve aykırı sinema örneklerinde görüldüğünü belirtir ve farklı temsil anlayışlarıyla geleneksele, ana akıma karşı gelişleri temsil ve sinematografik anlatı içerisinde değerlendirir. Geleneksel biçemin kırılmasıyla temsil meselesinde farklı anlatım biçimleri olduğunu ve bunun bilinçli ve ideolojik bir temsil tarzına yönelik tercih olduğunu belirtmesi ve örneklerle ortaya koyması önemli bir vurgudur. Ayrıca kitapta bazı filmdeki temsil biçimlerini incelerken, propaganda temsili, kadın temsili üzerinde de durur.

Temsil ve gerçeklik, fotoğraf ve film, görsel kültür ve kurumlar gibi konularla görsel temsil meselesine eğilen *Exploring the Visual Culture* kitabının içinde, *The Ideology of the Visual* makalesinde Glyn Davis, (2005) ideoloji ve temsil konusunda “masum görülen” türlere eğilir; animasyon film, belgesel ve televizyon programlarından çeşitli örneklerle bir değerlendirme yapar. Makalenin girişinde, II. Dünya Savaşı sırasında görsel medyanın propaganda amaçlı kullanımında Warner Brothers'ın nasıl faaliyet gösterdiğini anlatır. Özellikle animasyon aracılığı ile ideolojinin ve savaş propagandasının, insanlar üzerindeki etki gücünü belirtir. Çünkü animasyon her zaman masum görülen bir türdür; Bugs Bunny ve Daffy Duck sevimli kahramanlar olarak

bilinir ve algılanır. Ancak filmlerde bu kahramanlar özellikle Japon ve Alman gibi, diğer ülke halkları ve liderlerine karşı bit kamusal görüş oluşmasında çaba sarf etmiştir. *Bugs Bunny Nips the Nips* (1944) ile Bugs, kalabalık bir Japon askeri grubunu içinde el bombası gizlenmiş lolipoplarla yok eder (Davis, 2005: 163). Propaganda biçimi olarak çizgi filmin açık sözlü mesajlarının izleyiciler için gerçek hareket alanına göre daha etkili olacağını söyler. Bununla birlikte ulusalcı gündem gibi belli politik perspektiflerin genişletilmesi ve güçlendirilmesinde kurmaca sinemanın da nasıl hizmet ettiğini, yakın dönemdeki, ırkçılık ve emperyalizm propagandası yapan savaş filmlerinden örnek verir: *Black Hawk Down* (2001), *Pearl Harbor* (2001), *We Were Soldiers* (2002) ve *Tears of The Sun* (2003). Kurmaca film ve animasyon dışında bir de televizyon belgesellerinin ideolojik temsil biçimlerine bakan Davis, bu konuda da belgesellerin daha çok ‘gerçeklik’ yansıması olarak görüldüğü için “masum” sanıldığını fakat aslında bunların da dikkatlice inşa edilen, her çekimin, dekorun ve aydınlatmanın planlanarak manipüle edildiğinden bahseder. Bu nedenle, tıpkı kurmaca gibi belgeselin de inşa edilen bir gerçekliğe sahip olduğunu vurgular ve bunların içerisinde de ideolojik söylemlerin yayıldığını bildirir. BBC’nin *The Blue Planet* (BBC ve Discovery Channel ortak yapımı, 2001) belgeselinde bile, en son teknolojilerin kullanılarak çeşitli yaratıkların daha önce hiç görülmediği kadar geniş perspektiflerden gösterildiği, seslendirme yapan kişinin otoriteren bir şekilde anlattığı hikâyede gereğinden fazla istatistik ve olgusal detay verdiğini bulgular. Ayrıca belgesel serilerinin birçok teknik manipülasyondan geçtiğini, seslerde özel efektler kullanıldığı, ani müzik yükselişleriyle sanki yunus balıkları yerine, *Jaws* izliyormuş gibi ses ve müziklerle karşılaşıldığını söyler (2005: 174). Böylece, temsilin ideolojik olarak incelenmesi gerektiğini ortaya koyan Davis, ayrıca en masum görünen türlerde bile propaganda ve ideolojik temsillerin yaygın bir şekilde nasıl uygulandığının altını çizer.

Hollywood sinemasında temsil ile ilgili yapılmış yakın tarihli bir başka çalışma ise, Amerikan ana akım sinemasında temsil sorununu, Jamaikalı temsilleri çerçevesinde incelemektedir. *Through the Eyes of Hollywood: Reading Representations of Jamaicans in American Cinema* (2010), Amerikan sinemasının, kültür emperyalizminin taşıyıcısı olduğunu temel alarak, anlatı üretimi (narrative production), emperyalizm ve kimlik arasındaki bağlantıyı vurgular ve ana akım sinemanın temsil stratejileriyle, anlatı, güç

ve temsilin iç içe geçtiğini, ideolojik anlamlar yarattığını söyler. Jamaikalıların, Amerikan film endüstrisinin ana akım filmlerinde, neo-sömürgeci bakışla resmedildiği ve mitsel bir imgelemeyle; bu insanların egzotik bir temsil içerisinde sunulduğunu belirtir. Amerikan sinemasında Jamaikalılar'ın, (subaltern) alt sınıf (madun) grupların içerisinde olduğu ve bu temsillerin örneğin, ırkçı yaklaşımla (siyahi vatandaşların sinemadaki temsillerinde de) aynı olduğuna işaret eder. Jamaikalılar da Amerikan sinemasında madun'dur (bu kavrama Spivak'ın makalesinde daha geniş bir biçimde değinilecek), yani kendini temsil edemeyen ve ana akım tarafından ötekileştirilerek temsil edilendir. Jamaikalılar, Amerikan sinemasında diğer azınlıklar gibi temsil edilmekte, sadece Rastalılar ya da zenci büyücüler gibi stereotiplerle, Jamaika ise güzel kumsallarıyla egzotik görüntülerle yer almaktadır (Batson-Savage, 2010).

Sinemada azınlıklara ilişkin bir başka temsil araştırması ise Dechamma'nın (2012), *The Model Minority: Problematizing the Representation of Kodavas in Kannada Cinema*'dır. Bu çalışma Hindistan sinemasında azınlıkların temsilini incelerken, kast sistemi ve azınlık olma durumu, sinemada azınlıkların temsili, temsil edilmeyişi (non-representation) ve kötü-yanlış temsil edilmesini (mis-representation), Kodavalı azınlıkların ana akım Hint sineması içerisinde nasıl resmedildiklerini inceleyerek ortaya koyar. Hindistan sinemasında Kodavalı azınlıkların, "egzotik hizmetkâr", "azınlık çalışan" modeliyle temsil edilmesinin temel amacının, ulus olarak tanımlanan, homojen Hindu çoğunluğunu inşa etmek için yapıldığını vurgular. Genellikle azınlıkların ana akım kurmaca sinemada çok az yer alması, bunun yerine belgesellerde önemli derecede var olmaları, ancak burada da müzeleştirilme ve antropolojik nesnelere gibi temsil edilmeleri söz konusudur. Bu durum, yazar tarafından politik bir mesele olarak görülmektedir ve temsil ediliyor yanlıgısını yarattığını bildirir. Ayrıca temsilde eşitsizliklerin öne çıkarılmadan, farklılıkların belirginleştirilmemesi, azınlıkların çoğunluk içerisinde erimesinin bir biçimi olarak görülebilir. Azınlığın homojenize edilmesi politikasında, Kodavalıların temsillerinde sadık ve krallığa, devlete, ulusa bağlılıklarının vurgulandığı, çoğunlukla asker olarak resmedilmeleriyle belirginlik kazanmıştır. Azınlıklara ilişkin bu tarz resmedilmenin de güç ve sosyal yapıyla bağlantılı olduğunu şöyle ifade eder: "Bu durum, toplumun var olan yapısını sürdürmek,

yeniden üretmek ve görece sabit tutulması olan sosyal kontrolün sembolik yolu olarak okunabilir (Dechamma, 2012: 17)”.

Tüm bu yakın dönem çalışmalarda da, temsil meselesine ideolojik ve eleştirel yaklaşımın temel alındığı, genellikle azınlık, etnik grup ya da ötekileştirilen çoğunluk içerisinde sesi çıkmayan grupların temsiline ilişkin eleştirel çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Temsilin nasıl olduğu ile temsil edilen kadar edilmeyenin de, eleştirel temsil araştırmalarında ideolojik bir tercih olarak önemli görüldüğü öne çıkmaktadır. Temsil çalışmalarında içerisinde bu sorgulamaya girilen Spivak’ın “*Madun Konuşabilir Mi?*” makalesine bu konu için ayrıntılı bakılabilir.

4.1.1. Madun konuşabilir mi?

Sinema ve medyada temsillerde Ryan ve Kellner kimlerin nasıl temsil edildiğine bakarken, kimlik, sınıf, etnik köken gibi farklılaştırılan ve önemli ideolojik söylemlerin üretildiğini vurgularlar. Sinema ve kültür ürünlerinde temsil meselesinin toplumsal dinamik içerisinde neleri gösterip neleri gizlediği, kimleri temsil ettiği, bunu nasıl yaptığının derinlemesine incelendiği gibi, bir başka unsur “temsil edilmeyenin ne-kim” olduğudur. Tam da burada Spivak ve önemli çalışması “Madun konuşabilir mi?” ye değinmek gerekir. “Spivak, Gramsci’nin kavramını yeniden sunar: *Subaltern*. En alttakiler; madunlar öyle bir konumdadırlar ki, öylesine kenarda kalmışlardır ki sesleri yoktur. Sesleri baskın kültür ve dil tarafından öylesine parçalanmış ve ayrıştırılmıştır ki duyulmaz (Akbal Süalp, 2004: 55)”.

Çalışmasının temelinde temsil meselesi yatar, politik anlamda temsil ve sanatsal yeniden üretim olan temsil kavramını ele alır. Temsil edilmeyen madun, aslında politik olarak, adına konuşulanlardır ve entelektüeller bu konumda “kendilerini saydam olarak temsil ederler (Spivak, 2009: 61)”. Hâlbuki onların adına konuşan zümre, baskın kültürün temsilcisidir ve ne kadar saydam olduğunu düşünse de bu böyle değildir. Spivak’ın makalesinde ekonomik eşitsizlikler, sınıf ayrımı ya da etnik açıdan, alt konumdakilerden de yola çıkarak asıl post kolonyal süreç ve toplumsal cinsiyet çerçevesinde “kadın madun” ele alınır. Madun kavramının anlaşılmasında kimi

zorluklar olabileceği yazarın kendisi tarafından da bilinmektedir ve kendisiyle yapılan bir söyleşide bunu açıklar:

Madun, sosyal mobilitéyle üst tabakalara ulaşma şansı olmayan kişidir. Bu durum, kadınlardan çok daha alt bir sınıfsal tabakadaki erkeklerle kıyaslanabilir. Patriyarkallık her zaman için erkeklere belli ulaşma kanalları sağlar elbette; tahminlerde bulunup görüş belirtirken mutlaka bu etkeni dikkate almalıyız. Bunu görmezlikten gelmek de bir semptomdur ve toplumsal cinsiyet körlüğü hastalığı toplumu yavaş yavaş kemirip bitirdikçe esas tabloda hiçbir değişiklik olmayacaktır (Milevska, 2007'den aktaran, Kirel, 2010i s. 350).

Spivak (2009: 73), toplumsal tabakanın en dış bölümündeki, uluslararası iş bölümünün dışında kalmış ve zaten sorunlu bir eğitim döngüsünün içinde ya da dışında kalan madunun konuşup, konuşamayacağını sorar. Bu sorunun tartışma altyapısında Gramsci ve Althusser referanslarının olduğunu ve buradan ideolojik belirlenim konusuna geldiğini söyleyen Akbal Süalp (2004: 59), madunun konuşamadığı ve onun yerine başkaları konuşurken temsil sürecinin burada nasıl işlediğini bildirir. Madun gruplar, organize olmamış köylüler, işsizler olabilir ve bu insanların seslerinin duyulmasının ne kadar imkânsız olduğunu vurgular. Bu insanların temsil edilirken, onları temsil edenler tarafından seslerinin baskın olanın diline çevrildiği, bir anlamda asimile edildiği belirgin bir durumdur. Kadın madun için ise, toplumsal cinsiyetin ideolojik inşası da işin içine girmekte ve “sömürgeci üretim bağlamında bakıldığında madunun tarihi yoksa ve konuşamamaktaysa madun daha da derinden gölgede” kalmaktadır (Spivak, 2009: 80).

Temsil sürecinde Spivak'ın değerlendirmeleri önemlidir, *temsil edilen kadar, temsil edildiği varsayılan ancak kendi kendini temsil etme gücü* dahi olmayan gruplar ve onların yerine konuşanlarla daha da silikleşen gruplar vardır. Bu noktada temsille ilgili ideolojik bir değerlendirmede bulunurken, söylenen kadar söylenmeyen de önemine değinen Spivak Pierre Macharey'in ifade ettiği, söylenmeyene dikkat etmenin gereğini vurgular. Bu söylenmeyen şey, yalnızca “söylemeyi reddettiğimiz şey” değildir. “Bundan ziyade, çalışmanın ne söyleyemediği önemlidir, çünkü orada, suskunluğa doğru bir yolculukta, ifadenin ayrıntısı gerçekleştirilir (Macherey, 1978'den aktaran Spivak, 2009, s. 78)”. Suskunluk, temsil edilmeyenin hali, hegemonya ve resmi ideoloji, egemen söylem ile daha da katılaştıran bir hal olarak sürekli devam eder. Macherey'in söylenmeyene çektiği dikkat ise tam da adına konuşulan ve baskın ideolojinin diliyle

temsil edilenlerin her geçen gün daha da suskunlaştıkları, daha da yok olduklarına işaret eder. Bu tez çalışmasında, bu nokta toplumsal bellek ve travmatik temsillerle ilgili olarak değerlendirildiğinde de, özellikle toplumsal hafızadaki travmatik unsurların suskunlukla, temsil edilmeyerek, bilerek söylenmeyenlerle, nasıl bastırıldığıyla yakından ilişkilidir. Travmatik hatırlama ya da sosyal bağlam ile toplumsal bellekteki travmatik konuların temsil edilebilirliğinin tartışıldığı bölümde vurgulanan, dile getirilebilir olunması, anlatıya dönüştürülmesi gibi konuların bilerek ve istenilerek yok sayılması bir çeşit madunluğun devam ettirilmesidir.

Spivak'la aynı temelden hareketle Akbal Süalp da, temsil meselesinde iki boyutu vurgular. Birincisi siyasi temsildir, ikincisi ise sanatsal temsildir. Tüm bu iki biçimdeki temsil, “bize, iktidardan alt ve üst kültür ilişkilerine, entelektüellerin konumundan kuram ve yorumun deneyim ve üretimle olan ilişkilerine, hegemonyadan alttakilerin konuşabilirliklerine, alternatif kamusal alandan ifade ve temsilin avangard ya da devrimci ifadelerine ve bilişsel haritalarımızın iç dinamiklerine doğru açılımlar sunar” (Akbal Süalp, 2004: 67). Benzer ayrımı Ranciere (2010: 63) yapar, ona göre de temsil iki boyutta vardır. Sanatsal temsil politik içerikten çok estetik mantıkta bir temsil biçimine sahiptir. Etik mantık olarak vurguladığı ise sanata ait formların politik biçimler ve içerikle özdeşleşerek gerçekleşen bir üretim ve temsil sistemidir.

Temsil biçimleri ve temsil edilmeyenlerin sesinin, görüntüsünün de baskın olanın diline dönüşmesi tamamen egemen ideolojinin daha da pekişmesine katkıda bulunur. Turner, şöyle dile getirir, “Medya egemen kültürü ve ideolojiyi yansıtır. Bunu yaparken de egemen kültürü doğallaştırıp meşrulaştırarak, seçkinlerin hegemonyasını kurmasını sağlar. Bu geleneğe göre, medya sadece kültürü etkileyen bir kurum değil, toplumsal değerlerin ve anlamların göstergesidir de” (Aktaran Korkmaz, 2008: 179). Bu noktada sürekli olarak egemen kültürün taşıyıcısı ve yeniden üreticisi olarak görülen medya ya da sinema ürünlerinde elbette farklı bir tarafın da olabileceği kabul edilmelidir. Egemen kültürün bir taşıyıcısı olan ana akım medya ya da popüler sinema ortaya çıkardığı ürünlerle nerede konumlandığı belli olan araçlardır. Bu noktada egemen kültür söyleminin tekrarlanması ya da alternatif bir ses üretme konusunda Brecht'in taraf olmak ve egemen taraf ile ilgili “Toplum savaşı sınıflara bölünmüş olduğu sürece

ortak bir dile sahip olamaz. Bu nedenle “tarafsız olmak”, sanat açısından yalnızca “egemen sınıftan” olmak anlamına gelebilir” der ve sanat yapıtının bakış açısının önemini vurgularken sanat, temsil ve yeniden üretim sürecinden bahseder. “Doğanın yeni baştan biçimlenmesi gibi, toplumun yeni baştan biçimlenmesi de özgürlük getirme amacıyla yapılan bir girişimdir... (Brecht, 1979: 144)”. Kültür, medya, sinema ve bu mecralardaki temsil biçimleri eleştirel ve sorgulayıcı bir yaklaşımla bakıldığında, tüm bu ürünlerin suçlu görünmemesi gerektiği de önemli bir noktadır. Sinemanın sadece bu yaklaşımla değerlendirilmesinde indirgemeciliğe giden bir tehlike oluşabilir. Ana akım, popüler sinema, Hollywood gibi ya da Türkiye’de Yeşilçam gibi ticari temelli sinema dışında, bir de tamamen bunun zıddı olan bir sinema vardır. Tüm bu ideolojik temsil kalıplarını yıkmayı amaç edinen, devrimci ve özgür sinemayı yok saymamak gerekmektedir. Temsil çalışmalarında verilen örneklerde bahsedildiği gibi sinema tarihi içerisinde özellikle ana akım söylem ve temsilleri reddeden ve bilinçli olarak bunu kıran filmler, yönetmenler ve akımlar göz ardı edilmemelidir. “Sinema bir yandan egemen ideolojinin değerlerini benimsetmeye çalışmış bir yandan da egemen ideolojinin dışında yer alan ve ona muhalefet eden başka ideolojik yaklaşımlar için ideal bir aygıt haline gelmiştir (Yılmaz, 2008: 66)”. Sinemayı, sanatı ve kitle iletişim araçlarını bu perspektifte de görmek, alternatif, eleştirel ve değişim-dönüşüm yaratabilecek bir alana da kısmen rastlanabileceğini bilmek önemlidir. Ancak bu iki taraftan ağır basan yine de egemen, ana akım söylemin devam ettiği popüler taraftır. Çünkü daha fazla izleyicisi vardır, daha kazançlıdır, şirketler ve endüstrinin icra ettiği taraftır.

Sinemanın popüler tarafı sorgulanırken, temsil, yeniden üretim sistemi içerisinde elbette en fazla Marksist kuramdan faydalanılmaktadır. Hatta bu noktada Baker ilginç bir paralellik kurar ve şöyle bir analizde bulunarak; “sinema terminolojisinde, bir dizi iktisat terimine karşılık gelen terim dizileri bulunduğu” bahseder. Bunlar filmin üretiminden başlayarak bir prodüksiyon olmasını dile getirir. Bu prodüksiyonda “telif hakkı ve bir satıcı (dolayısıyla alıcılar) vardır; filmin sahibi olan bir yapımcısı bulunur ve nihai ürün bir meta olmaktan ve dolaşım sürecine girmekten kesinlikle kaçamaz (Baker, 2010: 312)”. Baker, sinemanın da bir nevi meta olarak görülmesi gerektiğini ve Marx’ın emek sürecinde esasen ‘üretim’den ziyade ‘yeni-üretim’in önceliğini vurgulaması gibi, sinemanın da üretim sürecinde, yeniden-üretim döngüsünün içerisinde

düşünülmesi gerektiğine vurgu yapar. Buradan, daha ayrıntılı bir ideoloji incelemesine doğru yol alınabilir.

4.1.2. Marksist kuramda ideoloji

İdeoloji kavramının günlük yaşamda sürekli kullanılan bir kavram olduğu görülür. Siyaset bilimi ve sosyolojiye ait bir terim olan bu kavram çeşitlenmekle birlikte; gündelik kullanımda inanç biçimi, düşünceler, hayata bakış tarzları, politik duruşlarla ilişkili geniş bir çerçeve sunar. İdeolojinin ‘bir düşünce ve inançlar sistemi’ olarak yapılan ilk tanımı aynı zamanda en genel tanımdır. Bu genel tanımdan hareket eden ve ideolojinin oldukça fazla ve birbirinden farklı tanımları olduğunu belirten Eagleton (1996: 23), ideoloji kavramının sadece inanç sistemiyle değil, iktidar mekanizmasıyla da yakından bağlantılı olduğunu vurgular. İdeolojiyi toplumsal ve siyasal bağlam dışında düşünmek ve anlamlandırmak imkânsızdır. Stuart Hall ideolojinin toplumsal anlamlandırma sürecindeki önemini ve bu sürecin tıpkı iktidar mücadelesi gibi çatışmalı ve çekişmeli bir alan olduğunu belirtir. Açıklaması ise şöyledir:

Anlamlandırmalar, çekişmeli ve çatışmalı konulara gerçek ve olumlu birer güç olarak katılır ve sonuçları etkiler. Olayların anlamlandırılması, uğruna mücadeleye girilen şeyin bir parçasıdır çünkü anlamlandırma kolektif toplumsal anlamların yaratıldıkları araçtır (ve o nedenle, belli sonuçların alınabilmesine yönelik rızanın etkili bir şekilde seferber edilebildiği bir araçtır). İdeoloji, bu perspektife göre, eski bir ifadeyi kullanmak gerekirse, yalnızca gerçek bir ‘maddi güç’ (gerçek, çünkü ideoloji, etkileri bakımından ‘gerçek’tir) haline gelmekle kalmıyor, ayrıca belli mücadelelerin icrasında bir mücadele alanı (birbirleriyle rekabet halindeki tanımlar arasında) ve bir ödül haline geliyor (Hall, 1994: 75).

İdeoloji kavramının derinlemesine ele alınabilmesi için Marksist kurama bakmak gerekir. Temsil sistemi çerçevesinde, ideolojinin kilit bir unsur olarak ve yeniden üretim, maddi güç, ekonomik ve iktidar ilişkileri konuları Marksist kuram içerisinde değerlendirilmelidir. İdeoloji kavramını iktidar ve toplumsal pratikle birbirine bağlı olarak açıklayan ve ekonomik belirleme, yani alt yapı ve üst yapının etkileşiminde kilit kavram olarak konumlandıran Marksist kuram ve Marx’ın görüşleri ideoloji tartışmasında temeli oluşturmaktadır. Barrett’in (2004: 12) belirttiği gibi, “Marx’ın eserleri ve onun düşünceleri etrafında süren tartışmalar hakikaten, ideoloji üzerine düşüncelerin klasik geleneğini oluşturur”. Marksist kuramda ideoloji temel bir

kavramdır ve tüm diğer iktidar ve üretim ilişkileri, alt-yapı üst-yapı gibi temel kavramlarla sıkı ilişki içerisindedir. Bu nedenle de yeniden üretim, toplumsal ilişkiler ve egemen sınıf bağlamında ele alınır. “Marx ve Engels’e göre ideoloji, toplumsal çelişkileri gizleyen ve bu yüzden, nesnel olarak, onların yeniden üretilmesine yardım eden spesifik bir çeşit çarpık bilinçtir (Larrain, 1998: 143)”. Toplumsal üretim, toplumsal çelişkiler maddi üretimin içerisindedir ve toplumsal gerçekliği oluşturur. Maddi üretim yani ekonomik alanda cereyan eden her şey, üretim araçları ve bunlara sahip olan zümrenin iktidarı söz konusudur. Bunu Marx ve Engels (2010: 44), Alman İdeolojisinde şöyle ifade eder, “Fikirlerin, anlayışların ve bilincin üretimi, her şeyden önce doğrudan doğruya insanların maddi faaliyetine ve karşılıklı maddi ilişkilerine (Verkehr), gerçek yaşamın diline bağlıdır”. Maddi gerçekliğin temelde olduğu Marksist görüşte bir başka önemli açıklama, bu maddi görüşün insanlar tarafından algılanışıyla ilgili olan çarpıklıktır. Marx, bunu biçimlerin tersine dönmüş olmasıyla yani ünlü *camera obscura* metaforuyla açıklar. “İnsanlar ve sahip oldukları ilişkiler tüm ideolojilerinde sanki *camera obscura*’daymış gibi baş aşağı çevrilmiş bir biçimde görülüyorsa, nesnelere gözün ağızbağası üzerinde ters durmalarının onların dolaysız fiziksel yaşam süreçlerinin yansımaları olması gibi, bu olgu da, insanların tarihsel yaşam süreçlerine aynı şeyin olmasından ileri gelmektedir (2010: 45)”. Bu benzetme daha sonra yapılan yorumlarla Marksist yazında ‘yanlış bilinç’ olarak ifade bulmuş, ancak birçokları tarafından da eleştirilen bir nokta olmuştur. Marx’ın *camera obscura* metaforuyla ifade ettiği tersine dönme durumu çoğu zaman ‘yanlış bilinç’ olarak yorumlanmıştır ancak bu aynı zamanda Hegel’in izlerini taşıyan bir benzetmedir. “İnsanın maddi-nesnel gerçeklik içindeki konumu onun zihninde kameradaki tersine dönmüş görüntüye benzer biçimde oluşumu olarak tanımlamak, doğru bilinç ve yanlış bilinç arasında bir ayrım yapmak anlamına gelmektedir. Öyleyse ideoloji maddi koşulların yansımaları değil, farklı olarak bu koşulların yanlış bilgisidir (Üşür, 1997: 12)”. Bir anlamda bu, yanlış bilinç olarak adlandırılmış, *camera obscura* yani gerçekliklerin ters görüntüsü temsil ve ideoloji bağını ortaya koyar. “Alman İdeolojisi, gerçekliği yalnız üretim süreçlerinin tarihi temelinde açıklamakla kalmaz, tarihsel dünyayı temsili dünyanın karşısına yerleştirir. İdeoloji kavramı, bu karşıtlığın kurulmasında anahtar bir rol yüklenmektedir. Temsiller aracılığıyla yansımaları bulan şey ideolojiktir (Çelik, 2005: 125)”.

Marx'ın ideoloji tanımlamaları bağlamında kavram egemen sınıf çıkarları ve bu çıkarların yeniden üretimindeki işlevleriyle ele alınır. “Egemen sınıflar, onların nesnel çıkarları ve bu çıkarları yeniden üretecek düşünceler ile ilişkilendirir. Bu yaklaşıma göre, toplumsal bilincin oluşumu ideoloji ile toplumsal sınıflar arasındaki ilişkinin niteliğine bağlıdır (Üşür, 1997: 14)”. Egemen sınıf ve bu sınıfın düşüncelerinin yani üretim araçlarının sahipliği ile fikri araçların da sahibi olma durumu, böylece alt yapı-üst yapı, ekonomik belirlenim Marx'ın ifadesiyle şöyledir;

Egemen sınıfın düşünceleri, bütün çağlarda, egemen düşüncelerdir, başka bir deyişle, toplumun egemen maddi gücü olan sınıf aynı zamanda egemen zihinsel güçtür. Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, aynı zamanda, zihinsel üretimin araçlarını da emrinde bulundurur, bunlar o kadar birbirinin içine girmiş durumdadırlar ki, kendilerine zihinsel üretim araçları verilmeyenlerin düşünceleri de aynı zamanda bu egemen sınıfa bağımlıdır. Egemen düşünceler, egemen maddi ilişkilerin fikrî ifadesinden başka bir şey değildir, egemen düşünceler, fikirler biçiminde kavranan maddi, egemen ilişkilerdir, şu halde bir sınıfı egemen sınıf yapan ilişkilerin ifadesidirler; başka bir deyişle, bu düşünceler, onun egemenliğinin fikirleridir (2010: 75).

“Ekonomik yapı, sınırları ve belirli seçenekleri oluşturan toplumsal pratikler durumu olarak kavranılır, ancak insanların geliştirdiği fikirleri, daha spesifik olarak belirleyen sadece kendi toplumsal pratikleridir. Bu şekilde, ekonomik yapının çalışan sınıfın pratiklerini ve fikirlerini koşullandırdığı ve onların sınırlarını belirlediğinden şüphe yoktur (Larrain, 1998: 146)”. Ekonomik belirlenim olarak yorumlanan alt yapının yani maddi üretim araçlarının, üst yapıyı, yani kültür ve düşünceleri belirlemesi *Ekonomi Politikin Eleştirilmesine Katkı* 'ya Önsöz 'de şöyle ifade edilir:

Maddi yaşamdaki üretim tarzı, genelinde, toplumsal, siyasal ve düşünsel yaşam sürecini koşullandırır. İnsanların varlığını belirleyen insanların kendi toplumsal varlığıdır. Gelişmesinin belli bir evresinde, toplumdaki maddi üretici güçler, var olan üretim ilişkileriyle ya da bunların hukuki anlatımından başka bir şey olmayan, o güne kadar içinde hareket etmiş oldukları mülkiyet ilişkileriyle çatışma içine düşerler. Bu ilişkiler, üretici güçlerin gelişme biçimleriyle onları köstekleyen zincirler haline gelirler. İşte o zaman bir toplumsal devrim dönemi başlar. Ekonomik temeldeki değişme, az ya da çok hızlı bir biçimde, bütün koskoca üstyapıyı değişime uğratar (Marx, 2006: 30).

Marksist kuramdaki bu temel, çağdaş medya ve kitle iletişim sektörünün de yapılanış biçimini de açıklar niteliktedir. Medya ve sinema gibi geniş kitlelere ulaşan sanat

ürünleri veya iletişim araçları, kapitalist sistemde bir mücadele alanıdır. Marksist kuramda sinema, iletişim araçları ve temsil konusu bağlamında, önemli bir nokta olan kültür ve kültürel ürünler aracılığıyla egemen ideolojinin yayılmasıdır. İdeoloji, sınıf mücadelesi, iktidar ilişkileri ve kültür, Marksist kuramcılarının özellikle üstünde durduğu noktalardır. Marx'tan sonra Gramsci ve Althusser de Marksist kurama katkıda bulunurlarken, ideoloji kavramını geliştirmişlerdir. Gramsci hegemonya ile ideolojiyi birleştirerek açıklamış, Althusser ise yine ideolojinin belli aygıtlar ile iktidar içerisinde her an yayıldığı fikrini geliştirmiştir. Tüm bu yaklaşımlarda ideoloji bir mücadele alanı, sürekli yeniden üretilen ve belli mecralar sayesinde yeniden üretimi devam eden bir kavram olarak tanımlanmaktadır. Sinema-temsil-ideoloji üçlüsü tam olarak bu noktaya işaret eden tartışma alanıdır. Sinema ve temsil bağlamında Marksist kuramdaki yanlış bilinç konusunun, yanlış bilinç üreten ideolojinin sinema ve filmlerdeki temsillerle sağlaştığı söylenebilir. Özellikle popüler sinemanın egemen söylemi, iktidar ilişkilerini, toplumsal kabuller ve değerlerini sürekli olarak tekrarlaması ve dünyanın bu şekilde temsili, Marx'ın *camera obscura* metaforunun işleyen hali gibi görülebilir.

İdeoloji ve yeniden üretim sürecinin daha gelişmiş ifadeleri için önce Gramsci ve onun hegemonya kuramına ve ardından Gramsci'den de etkilenmiş Marksist kuramcı Althusser'in düşüncelerine bakmak faydalı olacaktır.

4.1.2.1. Gramsci ve hegemonya kavramı

Antonio Gramsci, 22 Ocak 1891'de Sardunya Adasında doğdu; dar gelirli bir küçük burjuva ailesinin çocuğuydu. Sardunya adasında yoksulluk içinde yaşayan insanlar onu oldukça etkilemiş, on yedi yaşında kazandığı bursla Torino Üniversitesi'ne girmiş, burada tarih, felsefe ve dil bilimi okumuş, ayrıca bu dönemde dünya görüşünün oturmasında Torino işçi sınıfını yakından tanınması ve bir bağ kurması da etkili olmuştur. 1913'de üye olduğu İtalyan Sosyalist Partisi'nin sol kanadında oldukça etkin olmuştur. Sınıf mücadelesinin yoğunlaştığı dönemde, Gramsci genç arkadaş grubuyla devrimci tezleri savunmaktadır, bu arada bu grupla birlikte bir haftalık gazete çıkarmaktadır. 1921'de İtalya'da faşist yönetimin iktidara gelmesiyle, partiyi

güçlendirmek için Gramsci daha fazla etkinlik gösterir ve 1923’de Partinin yeni yönetim kurulunun başına geçer, bu dönemde partinin yayın organı olan *Unita* adlı gazete de, Gramsci’nin yönetimindedir. 1926 yılında Gramsci’nin partisi yasaklanır ve kendisi tutuklanıp Ustica Adasına gönderilir. Marksist felsefesini, hegemonya kuramını ve İtalyan kültürünün klasik yapıtlarından sayılan *Hapishane Defterlerini* 1929’dan 1935’e kadar olan bu dönemde hapishanede tamamlamıştır.

Genel olarak Batı Marksizmini anlamak için bakılması gereken temel uğraklardan birisi Gramsci’dir. Gramsci’nin Marksizme getirdiği yeni kavram ve bakış açıları, Althusser dâhil birçok düşünürü etkilemiştir. Gramsci Marksist gelenekteki ideoloji kavramının olumsuz değer yargısına karşı bir duruş geliştirmiş ve olumlu bir ideoloji tanımı getirmiştir. İdeolojinin ekonomist ve indirgemeci yorumunu eleştirmiştir, ona göre ideoloji yaşanan bir ilişki olarak algılanmalıdır (Batuş vd., 2011: 99). Gramsci’nin kuramında, hegemonya çözümlemesi temeli oluşturur ve hegemonya kavramını, ideoloji, iktidar ile kapitalist sistemin temel dinamiklerini açıklamakta kullanır. Gramsci’nin Marksist kurama katkısı, kapitalist devletin zora ve baskıya dayanan iktidar değil, görünmez bir şekilde ve bu zoru neredeyse yokmuş gibi yaşattıran bir iktidar biçimi kullanmasına ışık tutmaktadır. Üşür’ün belirttiği gibi (1997: 28), “bu tarz iktidar ideolojinin dolayımı ile olanaklıdır ve *hegemonya* kavramında somutlaşır. Gramsci’nin hegemonya çözümlemesi, iktidarın öznelere dışsal, zora dayalı, merkezi devletin kurumsal özelliklerinden türetilen tanımları yerine, ideolojik süreçler boyunca, zihinlerde kurulan ve onaya (consent) dayanan niteliklerini vurgulayan çözümlemelerin önünü açmıştır”. Gramsci klasik ideoloji anlayışına önemli yeni eklemelerde bulunur.

Bunlardan birincisi, Gramsci’deki ideolojinin maddiliği anlayışdır. İdeoloji bir “fikirlere sistemi”yle ya da toplumsal failerin “yanlış bilinç”iyle özdeşleştirilmez, bunun yerine, bir tarihsel bloğu birtakım temel eklemlenme ilkeleri çevresinde bir araya kaynaklayan, kurumlarda ve aygıtlarda cisimleşmiş, organik ve ilişkisel bir bütün olarak görülür. Bu, ideolojik olanın “üstyapısalcı” bir yorumunu olanaksız kılar. Gerçekte, tarihsel blok ve organik çimento olarak ideoloji kavramları yoluyla, yeni bir bütünleştirici kategori bizi eski temel/üstyapı ayrımının ötesine götürür. (Laclau ve Mouffe, 1992: 87).

Tarihsel blok, kurumlar ve çeşitli toplumsal aygıtlar ideolojinin içinde ilerlediği genel yapıyı oluştururken; ideoloji tıpkı bir çimento gibi görülür. İktidarın devamı ve sistemin

sürekli olarak yeniden üretilmesinde, baskı kullanılmadan kültür ve ideoloji yoluyla bir hegemonya oluşturulur. İdeoloji ise Gramsci'nin yaklaşımında hegemonik bir süreç olarak ele alınır, ona göre "ideoloji egemen değil hegemoniktir". Hegemonikliği Korkmaz (2008: 178-179) şöyle ifade eder, "Yani, hegemonik kavramı, mutlak bir egemenliğe işaret etmez, karşıtlar arasındaki mücadeleye vurgu yapar. Hegemonya bitmiş tamamlanmış bir şey değil, bir mücadele sürecidir". İdeoloji, Gramsci'ye göre ekonomik ilişkilerin basit yansıması ve üst sınıfın tekdüze bir aracı da değildir. Egemen ideoloji sistemattir ve yönetici kesimin güç ilişkileri ile yakından ilgilidir. Yönetici kesim ve toplumdaki sınıflar içerisindeki ve arasındaki ilişkilerin analizinde hegemonya kavramını geliştiren Gramsci, hegemonya kavramının rıza ile birlikte var olduğunu ve topluma bu şekilde etki ettiğini vurgular. Hegemonya, "kendiliğinden oluşan" rızanın (consent) örgütlenmesini içerir; bu rıza, örneğin boyun eğme konumunu kabul eden bilinçlilik biçimlerini özendirilen diğer önlemlerle birlikte yönetici blokun, kendi özel çıkarlarına dokunmayan 'ekonomik ödünler vermesiyle kazanılır' (Hall, Lumley, McLennan, 1985: 12-13)". Hegemonyayı, Gramsci'nin görüşünden yola çıkan Gitlin (2003: 253) şöyle tanımlar: "hegemonya yönetici sınıfın, alt sınıflar üzerinde, onların sağduyu ve gündelik pratiklerinin içine işleyen ideoloji (düşünceler ve varsayımlar) aracılığıyla egemenliği; kurulu düzene gösterilen kitlenin rızasının sistemli (ancak kasti olmak zorunda olmayan ya da genellikle kasti olmayan) bir biçimde yönlendirilmesidir". Ayrıca Raymond Williams'ın aktardığı üzere (1977: 112), hegemonya, "Sadece pasif bir egemenlik biçimi olarak var olmaz. Sürekli olarak yenilenir, yeniden üretilir, korunur ve biçimlendirilir". Hegemonya kavramının açıklamasını Gramsci şöyle dile getirir:

Hem yönetici bir sınıf olarak proletaryaya hem de bu yönetimin uygulanmasına ilişkindir. Bu egemen sınıfın, karşıt gruplar üzerinde zorunlu olarak uygulayacağı zorlama demektir. Fakat bu, proletarya ile işbirliği yapmaya razı olan ve bu tutumuna etkinlik kazandırılması sözkonusu olan müttefiklerinin fikir ve kültür alanında yönetilmesi de demektir (Gramsci, 1986: 28).

Bu şekilde ideolojiyi hegemonya ile birlikte ele alan ve hegemonik süreç içinde ideolojinin yayıldığı ve kitlelerin yönetiminde başat role sahip olduğunu ortaya koyan Gramsci, hegemonya kavramına önceki yaklaşımlara göre bir ekleme ve geliştirme yapmıştır. Bu da Lenin'in hegemonyayı, sınıflar arası siyasal ittifak stratejisi şeklinde kullanırken, Gramsci tarafından, kavrama "egemen sınıfın bir egemen olma pratiği"

anlamının katılmasıdır. Hegemonya kavramında ayrıca, sivil toplum da iktidarla etkileşimdedir. Ancak Gramsci sivil toplum kavramını biraz farklı kullanır: “Onun, sivil toplumun alanı olarak dile getirdiği ‘özel’ alanlar; felsefi, edebi, sanatsal, kültürel, vb. toplumsal pratiklerin alanıdır. Sivil toplum “entellektüel ve moral düzeyde ideolojinin işleme alanıdır ve ideolojik mücadele pratikleri bağlamında doğrudan hegemonyanın alanını oluşturur (Üşür, 1997: 29). Sivil toplum kurumları olarak Gramsci’nin belirttiği, ideolojinin işlerliğinin yaygın olduğu kurumlar, Althusser’in devletin ideolojik aygıtları kavramsallaştırmasıyla örtüşür niteliktedir.

Gramsci’nin ideoloji konusunda çok bilinen bir benzetmesi de ideolojinin biraz yukarıda da bahsedilen bütünleştirici, kitlelerin bir arada bulunma, benzer görüşleri paylaşma nosyonuna vurgu yapan, toplumu bir arada tutan bir “sıva-harç” olduğudur. Gramsci’nin ideoloji yaklaşımı ve bu niteliğiyle ilgili olarak Hall ve diğerleri şöyle bir açıklamada bulunur:

İdeoloji, emekçileri sürekli olarak kandırmak ve böylelikle bu sınıfı (sözde) önceden belirlenmiş tarihsel rolünü gerçekleştirmekten alıkoymak için bir yönetici sınıf tarafından zorla kabul ettirilen bir “aldatmaca” değildir. İdeolojiler temellerini maddesel gerçeklerde bulurlar; kendileri maddesel güçlerdir. Öyle ise ideoloji, Gramsci’ye göre, ayrılmaz bir parçası olduğu toplumsal formasyon gibi karmaşık ve çelişkili bir kimliğe sahiptir. Örneğin Gramsci, Althusser’den farklı olarak, ideolojinin maddesel toplumsal rolünün açıklamasına ek olarak epistemolojik bir tanım sunmaz. Gramsci için ideoloji niteliğindeki ideolojiler, kuşkusuz daha yüksek ya da daha düşük bir derecede tutarlı olabilmekle birlikte ne doğru ne de yanlışlar. İdeoloji çoklukla (içerisinde ekonomik sınıf mücadelesinin yer aldığı) yapıyı ve karmaşık üstyapılar alemini bir arada tutan bir “sıva-harç” olarak nitelenmektedir (Hall, Lumley, McLennan, 1985: 24-25).

Kitleleri bir arada tutan, birleştiren ‘sıva-harç’ işlevini gören ideolojiler sistem içerisinde kişilerin onayını da üretmektedir. Siyasal sistemde hegemonyanın işleyişi ve kültürel olarak yayılmasını, kitlelerin katılımının sağlanmasını Gramsci, “gönül hoşluğu” sözleriyle ifade eder. Burada bahsedilen gönül hoşluğu, baskı ve ağır güç kullanılmadan, toplumsal rıza ile oluşturulan, hegemonik süreci gerçekleştiren duygular ve ortamdır, burada da medya ve kültürel araçların görevine değinir:

...Klasikleşmiş olan parlamenter sistem alanında egemenliğin normal işleyişi, kuvvet ve gönül hoşluğuyla benimseme arasındaki yavaşlamalarla nitelenir; kuvvet, gönül hoşluğuyla benimsemeyi fazla ezmeden çeşitli derecelerde bir denge kurulur, kuvvetin ağır basmadığı kanısı uyandırılmaya

çalışılır. Çoğunluğun gönül hoşluğu da –gazeteler ve dernekler gibi-kamuoyu organlarınca açığa vurulur. Bu organlar bazı durumlarda yapay olarak bu amaçla çoğaltılır. Kuvvet ve gönül hoşluğu ile benimseme arasındaki sahtecilik, yoldan çıkartma bulunur (bu, en çok hegemonya işlevinin yerine getirilmesinde güçlkle karşılaştığı ya da kuvvet kullanılmasının çok tehlikeli olduğu bazı hallerde çokça görülür) (1986: 316).

Gramsci’ci analizde ideoloji fikirler, anlamlar ve uygulamalar bakımından anlaşılır. Bunlarsa güçlü sosyal grupları destekleyen ve evrensel doğruları gösteren anlam haritalarıdır. İdeoloji, yaşamdaki pratiklerden ve aktivitelerden ayrı değildir. Çoğunlukla günlük durumlarda köklenmiş bir materyal fenomendir (Barker, 2008: 66). Kültürün yeniden üretiminde medyanın önemini de hegemonya ve rıza kavramlarıyla birlikte vurgular. “Medya göreceli özerkliğe sahip olduğu için, yönetici güçler bu önemli kültürel aygıtı doğrudan denetleyemezler. Böylece ideoloji bütünleştirici bir güç olarak hizmet eder. Hegemonya, yönetici sınıfın egemenliğini sürdürme araçlarına gönderme yapan bir terimdir. Medya kurumları, sürekli olarak tutarlı bir ideoloji ile toplumsal yapıyı, yönetilen sınıfların tahakküm altına alınmalarına kendi rızalarıyla katılımlarını sağlayarak, yeniden üreten ve haklılaştıran bir dizi ortakduyusal değerler ve mekanizmalar üreterek hegemonyacı bir işlev görürler (Shoemaker ve Reese, 2002: 150). İdeoloji yaşanan deneyimlerdir ve bu şekilde günlük yaşamın her alanında çeşitli anlamlar, düşünce yapıları ve her türlü maddi gerçeklik ideoloji ile iç içedir. Gramsci’nin yaklaşımı medya ve kültürel ürünlerin de bu nedenle oldukça önemli ideolojik araçlar olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır. “Hegemonya çözümlemesi sayesinde Gramsci ideoloji kavramını ‘sistematik düşünce’ olarak tanımlanmaktan kurtarmış ve bu kavramı, toplumsal mücadele ve uyum pratikleri içindeki kolektif öznelerin kendilerini sürekli yeniden temsil etmeye çalıştıkları dinamik alanın çözümlenmesi ile ilişkilendirmiştir (Üşür, 1997: 37)”. Böylece statik bir tanımdan ayrılan ideoloji kavramının toplumda her gün çeşitli şekilde yaşanan pratiklerin, yeniden üretilen, sürekli yenilenen ve biçimlenen bir yapısı olduğuna vurgu yapılmıştır. Anlam üretimi, ideoloji, iktidar, hegemonya ve rıza kavramlarıyla sürekli bir yeniden üretim ve kültürel-siyasal insanın sinemada temsil konusuyla varlık gösterdiği bu bağlamda daha da belirginlik kazanmaktadır.

İdeoloji kavramını Marksist gelenek içerisinde Gramsci'nin de temel görüşlerinden etkilenecek ve katkıda bulunarak geliştiren bir başka isim Althusser'dir. Onun da ideolojinin yeniden üretimi konusuna vurgu yapması, iktidar ve yönetim sürecinde ideolojik aygıtları ön planda tutması, devletin baskı aygıtları ve ideolojik aygıtları kavramsallaştırmalarıyla önemli bir çerçeveyi oluşturmaktadır.

4.1.2.2. Althusser ve devletin ideolojik aygıtları

Louis Althusser 1918 yılında, Charles Althusser ve Lucienne Berger'in oğlu olarak, Cezayir'de doğmuştur. Eğitim sürecine Cezayir'de başlar, Marseilles ve Lyons'da devam eder. 1939 yılında Ecole Normale Superieure'ye kabul edilir ancak savaş nedeniyle eğitimi kesintiye uğrar. Aynı yıl askere çağrılır, 1940 yılında Almanya'nın Fransa'yı işgalinden sonra Althusser beş yılını genel olarak Scleswig'deki Stalag XA toplama kampında geçirir. 1948 yılında Komünist Partiye katılır. Bir düşünür olarak ünlenmesi, *Marx İçin ve Kapital'i Okumak* adlı çalışmalarıyla olmuştur. Böylece Batı sol düşüncesi içerisinde kendisine bir yer edinir, çalışmalarında ise çeşitli Marksist düşünürlerin genel olarak yumuşatılmış Marx yorumlarını eleştirir ve Marx'ın temel çalışmalarına yeni bir gözle ve okuma biçimiyle yaklaşır. Althusser'in ideoloji kavramı Marx'ın düşüncelerinin devamı, ilerlemiş halidir ve Althusser neo-Marksistler arasında yer alır. Althusser'in kuramsal çabası Gramsci'nin kuramına yakın görülür ve yaklaşımında kapitalist iktidar ve ideoloji arasında yakın bir bağ vardır. Bununla birlikte ideolojinin yeniden üretim sistemindeki başat rolü yine Marx ve Gramsci gibi Althusser'in de başlıca vurgularındandır. İdeoloji, Althusser için toplumsal bütünlüğü yeniden üretme işlevine sahiptir. Yeniden-üretim temelinde siyasal ve ekonomik iktidarın ideolojik bir ikna süreciyle varlığını pekiştirmesi yatar (Üşür, 1997: 41).

Althusser, ideolojiiyi toplumsal pratik içerisinde, iktidarla karmaşık bir ilişkiye sahip ve yeniden üretimle devam eden bir kavram olarak tanımlar. Yeniden üretim sürecinde ideolojik aygıtlar olarak sıraladığı birçok kurum ve aygıt başat roledir. Althusser, ideolojinin belirgin özellikleri üzerine eğilir. Bunlardan birincisi “ideolojinin bireylerin gerçek var oluş koşullarıyla kurdukları imgesel ilişkinin tasarlanması” olduğudur. Bu da ideolojinin, örneğin gündelik dilde dinsel, hukuki, siyasal ya da ahlaki ideolojinin

birer dünya görüşü olduğunun kanaatidir. Bu dünya görüşlerinin büyük ölçüde imgesel oldukları ve “gerçekliğe denk düşmedikleri” kabul edilir. “Ancak, bu “dünya görüşlerinin” gerçekliğe denk düşmediklerini, yani bir yanılsama olduklarını kabul etsek bile, gerçekliği anıttıkları ve sundukları imgesel dünya tasarımlamalarının altında bu dünyanın gerçekliğini bulmak için bunları “yorumlamanın yeterli olacağını kabul ederiz (Althusser, 2010: 89)”. Bu görüşle sonuç olarak Althusser, “insanların” (dinsel ya da daha başka) ideolojide gerçek var oluş koşullarını, gerçek dünyalarını değil her şeyden önce sözü edilen gerçek var oluş koşullarıyla olan ilişkilerini “tasarımladıklarını” öne sürer (Althusser, 2010: 91). “Demek ki, ideolojide tasarımılanan, bireylerin varoluşunu yöneten gerçek ilişkiler sistemi değil, bu bireylerin boyun eğerek yaşadıkları gerçek ilişkilerle kurdukları imgesel ilişkidir (Althusser, 2010: 92)”. Althusser’in ideoloji kavramsallaştırmasında ileri sürdüğü ikinci tez, ideolojinin maddi bir varoluşa sahip olduğudur. Burada “‘Düşüncelerin’ ya da daha başka tasarımlamaların tinsel değil de maddi bir varoluşa sahip olduğunu” ileri sürer. Ayrıca maddi pratikler bütünü ideolojide öznenin ön plana çıkarıldığı bir sistemde ortaya çıkar. “Sistem şudur: maddi bir kurallar bütünü tarafından düzenlenen maddi pratikler gerektiren maddi bir ideolojik aygıtın bağrında var olan ideoloji; söz konusu pratikler, kendi inancı uyarınca eylediğine gönülden inanan bir öznenin maddi edimlerinde var olur! (2010: 98)”. Böyle bir durum ise, Althusser’in ideoloji kuramında oldukça önemli bir başka yere, ideolojinin bireylere özne olarak seslenmesine işaret eder.

Her ideoloji ancak bir “özne aracılığı ile ve özneler için var olabilir” yani, ideoloji ancak somut (sizin gibi, benim gibi) özneler için vardır ve ideolojinin yükselişle bu adla (yani, özne adıyla) ortaya çıkan özne kategorisi hangi belirlenimde olursa olsun (bölgesel ya da sınıfsal) ve de (ideolojinin tarihi olmadığına göre) tarihsel günü ne olursa olsun her tür ideolojinin kurucu kategorisidir (2010: 99).

Althusser’in ideoloji anlayışını Eagleton (1996: 41) şöyle dile getirir: “İdeoloji, insani varlıkları birer toplumsal özne olarak kuran ve bu özneleri bir toplumdaki egemen üretim ilişkilerine bağlayan yaşanmış (lived) ilişkileri üreten anlamlandırma pratiklerini düzenlemenin belirli bir yoludur”. Bireylerin özne konumu ve özgür olduklarını zannetmeleri ideolojinin temel olarak bireyle kurduğu ilişkiyi aydınlatmaktadır. Larrain (1995: 92), bireylerin bu konumunu yorumlarken Althusser’in “‘genel ideolojiyle, ‘özel ideolojiler’ kuramı arasında bir ayrım oluşturduğunu vurgular. Genel ideolojinin işlevi

öncelikle üretim ilişkilerini yeniden üretmek ve toplumsal bütünlüğün birliğini sağlamak anlamındadır. Bunu bireylerin kendilerini mevcut düzene özgürce boyun eğdiklerini zanneden bireyler olabilmesi için yapar”. İdeolojinin bireylere özne olarak seslenmesini, özne olarak konumlandırılma sürecini Üşür (1997: 45), *çağırma/adlandırma* mekanizması olarak ifade eder. “Bu süreç ideolojik öznenin oluşum sürecidir. İdeoloji özneleri adlandırır ve çağırır; Türk, Müslüman, öğrenci, asker, kadın, genç v.b. özneler bu ritüeller içindeki pratikler aracılığıyla, adlandırma, karşılama, ibadet etme, oy verme, vatani savunma gibi eylemler ile kendi özne konumlarının farkına varırlar”. Althusser de, ideolojik olarak öznenin nasıl kurulduğunu anlatırken, “Sokaktaki birine “seslenme” basit terimleriyle aldatıcı bir şekilde tanıtılan “adlandırma” düşüncesine odaklanır. “Hey sen!” bağırsı kabul edildiği, çağrıya yanıt vermek için geri dönüldüğü, çağrılanın gerçekten “o olduğu”nun onaylandığı anda, özne hem ideolojide konumlandırılır hem de kendi kendisini tanıması onaylanır (Barrett, 2004: 144)”.

Althusser ideolojinin var olabilmesi için kendisini sürekli yeniden üretmek durumunda olduğunu da vurgular. Öznelerin bu yeniden üretimde önemli bir işlevi vardır. “Öznelerin kendilerine sunulan ideolojiyi kabul etmeleri ve her toplumsal pratik içerisinde egemen ideolojinin taşıyıcısı özneler olarak yeniden üretilmeleri gereklidir. Bu yüzden ideolojinin maddiliği somut bazı kurumlara dayanır (Batuş vd., 2011: 91)”. İktidarın egemenliğini sürdürebilmek için baskıdan çok ideolojik aygıtlardan faydalandığı görüşünü, Devletin İdeolojik Aygıtları kavramsallaştırmasıyla tanımlar. İdeolojik aygıtlar, baskı aygıtıyla işbirliği içinde çalışır, baskı aygıtının yardım ve koruması ile üretim ilişkilerinin yeniden üretilmesini sağlar. Devletin sahip olduğu aygıtların birbirinden kısmen farklı işlevlerde olduğunu dile getiren Althusser (2010: 17), başlıcasının *siyasal aygıt* olduğunu ve hükümetin bu aygıt içinde yer aldığını söyler. Siyasal aygıtın dışında çeşitli kurumlarda işlev gören bir sürü *ideolojik aygıt* vardır; kilise, haber ve okul gibi. Bunların yanında *baskı aygıtı*, gündelik baskı güçleri olan polisler ve uzmanlaşmış güçlerdir, baskı aygıtının son noktasında ise ordu yer alır. Üretim ilişkileri, ideoloji ve baskının içiçe geçmiş olduğunu “Üretimde, üretim ilişkilerinin işleyişi, ideoloji ile baskının belli bir düzenlenişi ile sağlanır; bu

düzenleniştense ideoloji egemen rol oynar” sözleriyle açıklayan Althusser (2010: 120), ideolojik aygıtlar ve baskı aygıtlarını şöyle ifade eder ve birbirinden ayırır:

DİA’lar devletin (baskı) aygıtıyla aynı şey değildirler. Marksist kuramda, devlet aygıtının şunları kapsadığını anımsatalım: Hükümet, İdare, Ordu, Polis, Mahkemeler, Hapishaneler vb., ki bunlar bundan böyle bizim devletin baskı aygıtı adını vereceğimiz şeyi oluştururlar. Baskı sözcüğü, söz konusu devlet aygıtının hiç olmazsa en uç noktada (çünkü örneğin, idari baskı fiziksel olmayan biçimlere de bürünebilir) “zor kullandığını” belirtir. Devletin İdeolojik Aygıtları dediğimizde, gözlemcinin karşısına, birbirinden ayrı ve özelleşmiş kurumlar biçiminde dolaysız olarak çıkan belirli sayıda gerçekliği belirtiyoruz. ...Dialar şunlardır: Dinsel DİA (farklı Kiliseler’in oluşturduğu sistem), Öğrenimsel DİA (farklı, gerek özel gerekse devlet okullarının oluşturduğu sistem), Aile DİA’sı, Hukuki DİA, Siyasal DİA (değişik partileri de içeren sistem), Sendikal DİA, Haberleşme DİA’sı (basın, radyo-televizyon vb.), Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.). (2010: 168-169).

Bu şekilde tanımlanan ideolojik aygıtlar baskı aygıtından farklı olarak çok sayıdadır ve bu nedenle günlük hayatın her alanını kaplamıştır. Bunlar, sayıca çokturlar ve baskı aygıtları tamamen kamusal alanda işlerken, ideolojik aygıtlar özel alanlardadır. Bu nedenle de daha etkin bir biçimde insan hayatının her alanına yayıldıkları görülür. Hayatın her alanındaki DİA’lar “egemen sınıfın” ideolojisini yansıtır ve bu ideolojinin altında daima birlik içerisindedir (2010: 171). Althusser, DİA’ların başlıca işlevinin üretim ilişkilerinin yeniden-üretimi olduğunu söyler ve yeniden üretimin baskı yoluyla değil ideolojiyle işlediğini vurgular. Ona göre, “Devletin (Baskı) Aygıtının “kalkanı” ardında üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini de büyük ölçüde sağlayanlar yine aynı Devletin İdeolojik Aygıtlarıdır. Egemen ideolojinin rolü ağırlıklı olarak burada gerçekleşir.” Tüm bu aygıtlar arasındaki uyumun da sağlanması hayati bir gerekliliktir, bu, zaman zaman gıcırdayan uyumu ise egemen ideoloji sağlar (2010: 175). Hall ve diğerleriyse Althusser’in ortaya koyduğu ideolojik aygıtların belli işlevlerini şöyle açıklar; “Belirli bir sınıf ittifakının hegemonyası altındaki bir toplumsal formasyonun “yapılandırılması ve birleştirilmesi”nde egemen ideoloji ve DİA’ların rolü büyüktür. Devletin İdeolojik Aygıtlarından bazılarının doğrudan Devlet tarafından örgütleniyor olması önemsizdir, çünkü bunların tümü ‘yönetici ideoloji altında’ işlev görmektedir” (Hall, Lumley, McLennan, 1985: 49). Örneğin eğitim sistemi devlet tarafından düzenlenen ve kurumsallaştırılan aygıtlardan biridir. Eğitim kurumu diğer ideolojik aygıtlar gibi genç yaşlardan itibaren bireyi sistem içerisine entegre eder. Althusser’e

göre, eğitim, yönetici sınıfa kapitalizmi meşrulaştıran ve makul gösteren genel bir ideoloji iletir. Bu aynı zamanda işbölümünde yer alan temel sınıfların gerekli tutum ve davranışlarını yeniden üretir. İdeoloji işçilere kendi sömürülerini kabul etmek ve buna boyun eğmeyi öğretirken, yöneticilere egemen sınıf adına egemenlik zanaatını uygulamayı öğretir. Böylece her sınıf toplumda kendi sınıfsal rolünü yerine getirmekten sorumludur (Barker, 2008: 65). Kitle iletişim aygıtlarının ideolojik görevini de *Haber aygıtının* işlevini açıklayarak tanımlar. “Haber aygıtı, tüm “yurttaşları” basın, radyo, televizyon ile günlük milliyetçilik, şovenizm, liberalizm, ahlakçılık vb. dozlarıyla besler. Kültürel aygıt da aynı şeyi yapar (şovenizm açısından en önemli rolü spor üstlenmiştir)...” (2010: 179).

Althusser’in kitle iletişiminde ve kültürel ürünlerde ideolojik yeniden üretimin nasıl yapıldığına yönelik ifadeleri ideolojik temsilleri de açıklar niteliktedir. Tamamen bu alt yapı üzerine kurulmuş temsil sistemi sinemaya dönecek olursak, özellikle popüler filmlerde tamamen şablonlar halini almış, milliyetçi, şovenist, ahlâkçı, erkek egemen vs. gibi genel bildik resimler sunmaktadır. Bu bildik şablonlar, tamamıyla popüler olmayan sanatsal ürünlerde daha yumuşak, daha dolaylı biçimlerde de olsa yine devam eder. Böylece ideolojinin, bireylere sunduğu özgür bir dünya (!) içinde yaşıyor olma hissi, çeşitli mecralardan devamlı olarak gelen benzer ileti bombardımanı ile bireye mutlu bir yaşam (!) sürmesinin kapılarını da açar gibi görünmektedir.

4.1.3. Marksist estetik

Marksist kuramda ideoloji ve temsil konusunun sanatla bağına kurarken Marksist estetiğe de değinmek gerekir. Marksist estetikte sanata bakış, sanatsal üretimin temeli, sanatsal yaratım sürecinin nasıl değerlendirildiği ve sanat-gerçeklik ilişkisinin irdelenmesi temsil, ideoloji ve gerçekliğin yeniden üretimi değerlendirmesine katkıda bulunur. Sanat yapıtına ve sanatsal üretime bir bilgi ve insani olgu olarak yaklaşan Marksist estetikte, sanatsal ürün ve gerçeklik ilişkisi sorgulanır. Koch’un ifadesiyle Marksist estetikte şuna rastlanır: “sanat, gerçekliği özel bir yansıtma biçimidir.. Bu teoriye göre gerçeklik önce gelir, onun taklidi ise onun yanı sıra, bundan sonra” (Koch: 1962’den aktaran Tunalı, 2003, s. 33). Sanatın doğrudan dünyaya ait gerçekliklerle ilgilenmesi, kaynağını doğadan alması, sanatın da bilim gibi doğaya dayandığı ve

nesnesini doğadan aldığını gösterir. Doğanın herhangi bir sanatsal ifade ve yorumlanmış biçimi bir estetik objeye, bir sanat ürününe dönüşür. Tunalı'nın söylediği gibi (2003: 35), “estetik’in obje olarak ele aldığı estetik gerçeklik, doğal gerçeklik gibi görünse de, aslında doğal gerçeklikten farklıdır. Doğal gerçeklik, insanın dışında, insandan bağımsız olarak varolan bir gerçekliktir. Buna karşılık, estetik gerçeklik insana dayalı bir gerçekliktir”. Buradan da Marksist estetik için, sanatın objesi olan gerçeklik, insanın dışında, insandan bağımsız bir varlık olmayıp, insansal ve toplumsal bir varlıktır. İnsanın elini sürdüğü ve biçimlendirdiği doğal gerçek bir estetik gerçek halini alır. Ancak tüm bu gerçeklik ilişkisi sadece sanatçı birey, sanat objesi ve ürünü ile sınırlı bir ilişki değildir. Marksist kuramda insanın tarihsel olarak belirlenmesi temelinde olduğu gibi estetikte de tarihsel ve toplumsal yapı ve koşullar önem taşımaktadır. Yani bu şekilde sanatın toplumsal bağlantısı vurgulanır.

Sanatçının doğada gördüğü ve estetik ilgi kurduğu bir obje, örneğin bir ağaç, doğal bir nesne olan bir ağaç değildir, tersine tarihsel-toplumsal tasavvur ve anlamların, beğenilerin oluşturduğu bir varlıktır, insansal-toplumsal dünyaya ait bir objedir. İşte, sanatçının bir ressamın tuval üzerinde somutlaştırdığı ağaç resmi, sanatçının estetik olarak duyumladığı insansal-toplumsal bir obje olan ağaçtır (Tunalı, 2003: 47).

Sanatın toplumsallığı ve sanata konu olan her şeyin bir toplumsal ve tarihsel bağlam içerisinde değerlendirilmesi fikri önemli bir noktadır, çünkü bu görüşle yaşamdaki hiçbir nesnenin ya da hiçbir üretimin toplumsal, tarihsel gerçeklikten, siyasal yaşamdan, üretim biçiminden ve tüm bunların bir toplamı olan insandan ayrı olmayacağını gösterir. Buradan da temsil meselesinde çokça vurgulanan yeniden üretim konusuna bir ekleme yapılabilir. Sanat yapıtı doğanın ya da yaşamın nesnelere alıp yeniden üretir, biçimlendirir ve bu gerçekliğin hem bir yansıması hem de bir insan elinin değmesiyle oluşan, insani-toplumsal bir yeniden üretimi olur. Zaten Marksist estetikte gerçekçi anlayış ön plandadır ve sanatın görevinin bu gerçekliği yansıtmak olduğu ifade edilir. Gerçeklik üzerine kurulan bu sanat anlayışında kapitalist sistem ve yaratmış olduğu temel sorunlardan biri olan “gerçekliğin yitirilmesi” de bir odak noktasıdır. Gerçeğin bu sistem içindeki kavranış biçimini Fischer şöyle açıklar:

Sanayileşen, tecimleşen bu kapitalist dünya somut ilişkilerin kolayca anlaşılmadığı bir dış dünya haline geldi. Bu dünyanın içinde yaşayan insan hem bu dünyaya, hem de kendisine yabancılaştı. Modern sanat ve edebiyattan çoğu zaman “gerçekliği yok ettiği” gerekçesiyle yakınılır. Gerçi böyle eğilimler yok değildir; ama aslına bakarsanız, gerçekliği yok eden ne

yazarlardır ne de ressamalar. Bir önceki günün gerçekliği çoktan kendinin gölgesi haline gelen bir gerçeklik, birtakım sözlerin, önyargıların, ikiyüzlülüğün katı kalıpları içinde kendini koruyarak yaşar (2005: 193).

Kapitalist toplumda “gerçekliğin” sürekli aşınması ve belirsizleşmesi üretim sürecinde maddi alt yapı-üst yapı ilişkisi, iktidarın egemen söylemlerinin devamlı olarak yeniden üretilmesiyle; yani tamamen Marksist kuramda toplumsal yaşama dair ortaya koyulmuş temel noktalarla bağlantılıdır. Böyle bir toplumsal bağlam içinde sanat da bu ekonomik ve iktidar yapılarından ayrı görülmez. Kapitalist sistemde üretim ve tüketim içerisinde sanat nesnesi, izleyici, sanatçı ve yapıtı arasında karşılıklı bir ilişki vardır. Bu ilişkiyi Marx şöyle ifade eder:

Üretim, ihtiyaca maddi bir nesne sağlamakla kalmaz, o maddi nesne için bir ihtiyaç da doğurur. Tüketim, kendi ilk doğal, kaba ve dolayumsuz halinden sıyrıldığı zaman (ki onun o durumda kalışı üretimin hâlâ ilkelce kaba oluşuna bağlıdır) bir talep biçiminde nesne yoluyla ortaya çıkar. Nesneye duyulan gereksinme, o nesnenin algılanışından doğar. Sanatın nesnesi de (herhangi bir başka ürün gibi) sanat duyusu olan ve güzellikten haz alabilen bir izleyici kitle yaratır. Onun için, üretim, özne için bir nesne üretmekle kalmaz, ama nesne için de bir özne üretir (Marx, 2006: 85).

Marksist estetikte bu şekilde sanatın da bir nevi üretim olarak görülmesi sanatsal üretimin metalaşmaya yakın durumuna vurgu yapar. Sanat ve üretim ilişkisine bir açıklama Althusser ve onun ideoloji yaklaşımından yola çıkarak da getirilebilir. Althusser’in ideoloji kuramında ideoloji maddidir, kilise, okul, aile gibi kurumlarda yeniden üretilen bir maddi pratiktir. Marksist kuramda altyapı-üst yapı ilişkisi sanatta nasıl işliyor diye bakıldığında Moran’ın açıklamasıyla, edebiyat Marksist estetikte alt yapının bir ürünü olarak değerlendirilir ve ideolojiyi yansıtır. Bu ilişki mekanik olarak da algılanabilmekte, diyalektik olarak da ele alınmaktadır; ancak esas olarak edebiyat, toplumsal yaşamdaki üretimde, sınıfsal mücadelesindeki çatışmaları ve ideolojiyi, toplumsal gerçekliği yansıtmaktadır. Buradan yola çıkarak Althusser, bir üretim olarak edebiyat ve gerçeklik bağlantısını kurarken şöyle bir yapı oluşturur: “Gerçek edebiyat ideolojiyi hammadde olarak kullanan, onu kendine özgü yollardan işleyip dönüştürerek yeni bir ürün veren pratiktir. Edebiyatı yansıtıcı bir ayna olarak görmek yanlıştır; edebiyat bir üretimdir ve ürettiği şey de ‘dönüştürölmüş’, görünürlük kazanmış ve dolayısıyla kendini ele vermiş ideolojidir (Moran, 2007: 66)”. Son olarak sanat ve üretim konusunda sanat eserinin toplum içerisinde üretilen bir şey olduğu ve sanatçının

eseri boşlukta yaratmadığı; dolayısıyla da ideolojinin dönüştürülme işleminin üretim ilişkileri içinde yer aldığı ortadadır. Sanatın üretim olarak ele alındığı bu yaklaşımda örneğin edebiyat; yazarı, dağıtıcısı, alıcısı olan bir üretim sistemi içinde görülür ve bu üretim sistemi eserin niteliğini de belirleyen ve sanatın altyapısıyla ilgili gerçeklere de imalarda bulunan bir noktadır (Moran, 2007: 70).

Marksist estetikte sanatın nasıl olduğu ya da olması gerektiği tartışmasında gerçekliğin yansıtılması ve sanatçının katkısı konuları önemli tartışma noktalarıdır. Gerçeklik ve sanatçı ilişkisini öncelikle sanatçının, doğanın kimi gerçeklerini alıp bunları biçimlendirmesine atıfta bulunulur: “Bir yanda estetik olarak duyumlayan bir sanatçı süjesi vardır, öbür yanda duyumlayan bir nesne, bir doğa parçası vardır. Bu iki varlık arasındaki ilgi, sanat yapıtı olarak somutlaşır. Ama bu ilgide önemli olan, sanatçı süje’sinin doğayı duyumlama biçimidir.” Doğanın formları, insana sunduğu tüm kaynaklar, sanatçının elindedir ve bu gerçeklik sanata temel oluşturur. “Marksizme göre, gerçekliğin insan bilincinde yalnız bilgisel bir yansıması söz konusu değildir, aynı zamanda estetik bir yansıması da söz konusudur. Böyle bir anlayışa göre sanat gerçekliği yansıttığı gibi, sanat yapıtları da gerçek olan şeyleri yansıtır (Tunalı, 2003: 46)”. Tüm bu gerçekliğin sanattaki konumlandırılışıyla ilgili açıklamaların devamında sanatçının bu gerçekliği kendi biçimlendirmesi yani, işin içine giren hayal gücüne gelinmektedir. Buna göre, “Sanat bilgisi, biçim ve düzenden yoksun olan doğaya, gerçekliğe hayal gücü aracılığıyla biçim verir, düzen sağlar”. Buradan kapitalist toplumdaki birçok uyumsuzluk, mücadele ve kavgaların içerisinde sanat ve sanatçının gerçeklik karşısında belli bir dönüştürücü rolü olduğu fikrine ulaşılmaktadır. Yani sanat yapıtı, sanatçının gerçekliği yorumlayıp, yeniden biçimlendirdiği noktada gerçeklik karşısında aşkın, yetkin ve ideal bir duruma gelir. “Marksizme göre, yalnız felsefenin görevi dünyayı, gerçekliği değiştirmek değildir, sanatın görevi de realiteyi, gerçekliği (hem doğal hem de toplumsal gerçekliği) değiştirmektir. Marksizme göre, sanat bunu yapmak için vardır” (Tunalı, 2003: 54). İnsanın sanatsal çabasında bir kendini aşma isteği olduğunu söyleyen Fischer (2005: 10), vurguyu gerçekliği değiştirmek, dönüştürmek ve bu şekilde toplumsallaşmak, toplumu da dönüştürmeye götürür. Ona göre, insan kendini aşma isteğini şöyle devam ettirmektedir: “bireysel yaşamının kopmuşluğundan kurtulmaya, bireyciliğinin bütün sınırlılığı ile onu yoksun bıraktığı,

ama onun gene de sezip özlediği, bir doluluğa, daha doğru, *daha anlamlı* bir dünyaya geçmek için çabalıyor... Sınırlı benliğini sanatta toplu yaşayışla birleştirmeyi, bireyselliğini *toplumsallaştırmayı* özlüyor”. “Marksçı felsefede sanat, yeryüzündeki yaşamı her gün daha insanileştirmeye, bunun için de dünyanın ve kendinin değiştirilmesine, yeniden yaratılmasına dönük olan insanın, yaratıcı eylemi içerisinde düşünüldüğüne göre, ‘Marksçı estetiğin temel konusu sanat yapıtı ile insani yaşam arasındaki ilişkilerin karmaşık diyalektiği’ olmaktadır (Doğan, 2003: 121)”. İnsanın hayatı anlamlandırması ve gerçeklikle ilişkisi böylece bu sanat anlayışının temelini oluşturur.

Marksist estetiğin sanat kuramları içerisinde yansıtma kuramları içerisinde olduğu ve temel konusunun gerçeklik olduğu ifade edilmişti. Moran (2007: 41), bunu vurgularken Marksist estetiğin iki döneme ayrılarak incelenmesi gereğine işaret eder. Bu da: “1934’e kadar olan birinci dönem ve toplumcu gerçekçilik kuramının kabul edildiği 1934’ten sonraki ikinci dönem”dir. Birinci dönem gerçeklik ve sanatçının bu gerçekliği yansıtması üzerine kurulu olan ve alt yapı-üst yapı kavramlarıyla Marksist kuramla birleşen noktalarıdır. Toplumcu gerçekçiliğe göre şekillenen ve Sovyet Rusya’da devletin resmi sanat anlayışının yayıldığı dönem ise ikinci dönemi oluşturur. Toplumcu gerçekçilikte de sanat yansıtmadır ancak yansıttığı gerçeğin özü önemlidir. “Toplumcu gerçekliğe göre sanatın yansıttığı gerçeklik toplumsal gerçekliktir, ama bu gerçeklik devrimci gelişme içinde görülür ve doğru olarak tarihi somutlukla, işçi sınıfının eğitimi gözetilerek yansıtılır (Moran, 2007: 53)”. Lukacs, toplumcu gerçekçiliğin Marksist sanat anlayışının temelini oluşturduğunu bildirir ve bu anlayışının Marksist kuramla bağını, uzunca bir alıntıyla verecek olursak şöyle açıklar:

Gerçekliğin doğru bir şekilde yansıtılmasına, başka hiç bir estetikte, Marksizm’de olduğu kadar önemli bir yer verilmez. Bu özellik Marksist öğretinin öbür öğeleriyle sıkı sıkıya bağlıdır. Çünkü Marksistler için toplumculuğa yönelen yol tarihin akışıyla özdeştir. Bu gelişmeyi hızlandırmada, engellemede ya da saptırmada görevi olmayan hiçbir özne ya da nesnel olay yoktur. Bunların doğru bir şekilde bilinmesi düşünen toplumcular için çok önemlidir. Öyle ki, bu durumda gerçekliğin yanlışsız herhangi bir yansıtması –yazarın özne amacı ne olursa olsun- kapitalizmin Marksist eleştirisine bir katkı, toplumculuğu kurma yolunda atılmış olumlu bir adımdır. Bu bakımdan, toplumculukla gerçekçilik arasındaki bağlaşmanın köklerinin emekçi sınıfın devrimcilik hareketine uzandığı söylenebilir (1986: 117).

Lukacs, sanatın bir yansıtma biçimi olduğu görüşündedir ve bu gerçekliği yansıtma yöntemleri olarak ‘gerçekçilik’ ve ‘doğalcılık’ ayrımı önemlidir (Moran, 2007: 55). Lukacs’ın yansıtma kuramında “olgu ile öz arasındaki ayrılmaz birliğin gösterilmesi”dir (Doğan, 2003: 122). Gerçekliğin nasıl kavranması gerektiği üzerine tartışmada, “Edebiyat nesnel gerçekliğin yansıtıldığı özgül bir yol ve yöntem formu ise, o zaman, edebiyat için realiteyi aslında nasılsa öyle kavramak ve yansıtma; yalnızca, dolayimsız olarak ve yüzeydeki görünümüyle kendini açığa vuranı yeniden-üretmekle yetinmemek, hayati bir önem taşımak durumundadır” der (Lukacs, 1985: 40). Realist edebiyat ya da sanatçının nesnel, toplumsal bağlamda, gerçekliği her yanıyla bilme gereğinin altını çizer. Gerçekliğin bir yansıması söz konusu olduğunda sanatsal ifade biçiminin de tartışıldığı görülür. Çünkü sanat bu gerçekliğin bir şekilde dönüştürülmesi işidir. Bunu Lukacs sanatta soyutlama olmadan olmayacağını söyleyerek ifade eder, ona göre; “sanatta soyutlaştırma olmadığı takdirde, herhangi bir şeyin temsil değeri kazanmasına olanak kalmaz”. Ancak soyutlamanın da belli bir tarzı, belli bir yönünün olması gerekir;

Her önemli gerçekçi sanatçı kendi yaşam-deneyimlerinden elde ettiği materyale kendince bir biçim ve üslup kazandırır ve bunu yapmak için de, diğer birçok şeyin yanı sıra, soyutlama tekniklerinden yararlanır. Fakat amacı nesnel realiteyi yöneten yasalara nüfuz edip bunların gerçeğini kavramak; dolayimsız olarak algılanabilenle yetinmeyip, derinde olanı, saklı olanı, dolayimli olarak algılanabilen toplumu oluşturan ilişkiler ağını ortaya çıkarmak ve bunu anlaşılır, görülür kılmaktır (Lukacs, 1985: 49).

Ele alınan gerçekler soyutlama ile harmanlanarak, artistik bir biçim ve görünüm verilir. Biçim ve öz tartışması buradan başlar ve bu ikisi arasında sanatsal bir diyalektikten bahsedilir. Sanatsal biçimle oluşturulan soyutlama gerçekliği artistik bir şeye dönüştürürken nasıl gerekliyse, “realiteden kopuk bir soyutlama.. hayatın yüzeydeki görünümünü yalnızca dolayimsız algılamalarla deneyimlemekle kalınırsa, bu görünüm bulanık, bölüntülere ayrılmış (fragmentary), düzensiz (chaotic) ve kavranması olanaksız bir şey olarak kalır” (Lukacs, 1985: 50). Biçim ve öz meselesi Lukacs için önemlidir ve ona göre öz biçimi belirler. İnsanın odak noktası olmadığı hiçbir öz yoktur (1986: 24). Biçimin öne çıkmasını ise eleştirir, “yenilikçi-burjuva eleştirmenlerin biçimsel ölçülere, üslup ve edebi teknik sorunlarına aşırı derecede önem veren yaklaşımıdır. Bu yaklaşım görünüşte ‘yeni’ edebiyat ‘geleneksel’ edebiyat (yani geçen yüzyılın üsluplarına bağlı kalan yazarlar) arasında kesin bir ayrım yapmaktadır. Gerçekte ise, asıl biçimsel

sorunları saptamayı başaramamakta, bunların ayrılmaz bir parçası olan diyalektiği görmezlikten gelmektedir (Lukacs, 1986: 21). Kapitalist düzende sanatın böyle bütünleştirici bir işlevi vardır. Üretim sistemi içinde doğaya, ürettiği metaya, birbirine yabancılaşan insanı bütünleştiren ve toplumsal ilişkileri ortaya çıkaran şey sanatın ta kendisidir. Fischer'in (2005: 47), gerçekçi sanata biçtiği rol de böyledir: “Sanat insanı parçalanmış bir durumdan birleşmiş bir bütüne dönüştürebilir. İnsanın gerçekleri anlamasını sağlar, onları dayanılır bir biçime sokmasında insana yardımcı olmakla kalmaz, gerçekleri daha insanca, insanlığa daha layık kılma kararlılığını arttırır. *Sanatın kendisi bir toplumsal gerçekliktir*”.

Sinema ile bağlantısı düşünüldüğünde bu bakışın bir dönem sinemada da etkili olduğu hatırlanabilir. Toplumcu gerçekçi sinema ile gerçekliğe uzanan, toplumdaki çelişkileri, eşitsizlikleri, insanın mücadelesini, iş ve günlük yaşama ilişkin sorunları ele alan birçok film yapılmıştır. Burada sinema sanatıyla hem gerçeklerin yansıtılması hem de dönüştürücü bir işlev yaratılması sözkonusudur. Çünkü ele alınan insana ve hayata ait gerçeklik yeniden-üretirken bir ideoloji içerisinde sunulur. Sinemanın temsil işi tüm bu ideoloji kuramları ve Marksist sanat anlayışıyla bir anlam kazanır. Bunların toplamı olarak sinemadaki yeniden üretim ve gerçekliğin dönüştürülmesine bakıldığında, sanatın gerçekleri ele aldığı ancak her türlü “gerçekçilik” iddiasında sanatın doğası gereği dönüştürücü ve değiştirici özelliği akla gelir. Tüm bunlar da ideolojik çerçeveye oturtulduğunda aynı zamanda karşılıklı hem ideolojiyi üreten hem de ideolojiyi yansıtan çift yönlü bir etkileşim gösterir. Bu çift yönlü etkileşimde sinemada temsil, ideolojik yeniden üretimin kuramsal alt yapısının travmatik temsillerle nasıl bağlandığı da önemlidir. Travmatik olayları temsil ederken filmlerin belli tarzda resmetme biçimleri ve bu şekilde travma anlatısı oluşturulması da ideolojik üretim içerisinde bir yeniden inşa zemini hazırlamaktadır.

4.2. Sinemada Travmatik Temsil Stratejileri

Sinemada temsil kavramı altında incelenen konular, her filmin öyküsüne, olay örgüsüne, anlatı yapısına, karakterlere, filmin ürettiği anlama, filmin ideolojisine, kültürel iletilerine kadar sınırsız biçimde çeşitlenmektedir. Filmlerde görülen

karakterlerin etnik, dini kimliğine, cinsiyetine ilişkin özellikleri, meslek gruplarına ilişkin, mekânların tanımlanışına; kente, köye, taşraya ilişkin, çocuk olmaya, yaşlı olmaya ilişkin oluşturulan figürler ve anlatı içerisinde tüm bunların belli biçimlerde yer alması, filmlerdeki temsilleri oluşturur. “Sinemada kadın temsili”, “Sinemada taşranın temsili”, “Amerikan sinemasında ırkçı temsiller”, “Doktorluk mesleğinin temsili”, “Türkiye sinemasında Gayrimüslim temsilleri”, “Kent yaşamının temsili”, “Amerikan sinemasında 11 Eylül saldırısının temsilleri”, “Erkek temsilleri, çocuk temsilleri” vb. gibi konular temsil üzerine yapılan çalışmalardan, irdelenen temsil biçimlerinden bazılarıdır.

Sinema hayatın her alanından olduğu gibi, filmler toplumu ve insanı derinden etkileyen travmatik olayları da konu almıştır. Daha geniş bir perspektiften bakıldığında sanatın bu gibi olgulara hemen bir ilgi ve tepki gösterdiği farkedilir. Travmalara birçok alanın sessiz kaldığı hatta toplumların, insanların, mağdurların sessiz kalmak konusunda dirençli olduğu zamanlarda bile çeşitli sanatlarda her zaman bir biçimde yankı bulduğu, sanatın buna sessiz kalamadığı görülmektedir. Bu durum, Rapaport’un belirttiği gibi; “sanatın toplumun geri kalanının sahip olmadığı kültürel ayrıcalıkla diğerlerinin yapamadıkları, söyleyemediklerine işaret edebilmesinden gelir. Bu, Birinci Dünya Savaşının hemen ardından Alman Dışavurumcu sanatından örneklerde ya da Picasso’nun İspanya Sivil Savaşının travmalarının acısına bir karşılık olan Guernica’sında bulunabilir” (2002: 233). Sanat akımlarının ortaya çıkışında etkili olan toplumsal, ekonomik, politik konular elbette travmatik olaylara verilen ilk tepkiler olarak değerlendirilebilir. Sinema da çeşitli temsillerle dünyada insanın yaşadığı birçok acıyı ve travmayı farklı şekillerde ele almış, sunmuş ve sunmaktadır.

Bireysel ya da toplumsal travmatik olaylar ve yaşantılar sinematografik anlatılarda ilgi çeken konulardır. Toplumsal travmalar yani tüm toplumu etkilemekle birlikte bireylerin yaşamlarında derin yaralar açan büyük olaylar birçok filmin temel anlatılarını oluşturmuştur. Travmatik olayların filmlerdeki yansıması da başka birçok toplumsal, kültürel, ekonomik ya da siyasi olayın sinema aracılığıyla yansıtılması, yeniden üretilmesi gibi önemlidir. Sinemada travmatik temsiller üzerine yapılmış Dünya sineması ve Türkiye sinemasındaki filmlerin neredeyse tümü geniş kitleleri etkilemiş ve

geçmişlerinde iz bırakmış olaylardır. II. Dünya Savaşı ve sonrasında yaşananlar, Hiroşima'da atom bombası saldırısı, çeşitli ülkelerde yaşanan darbeler, askeri rejimler, diktatörlük ve baskı dönemlerinde yaşanan işkenceler, katliamlar, Yahudi Soykırımı, 11 Eylül Saldırısı, Türkiye'de 12 Eylül darbesi ve sonrasında yaşananlar, Güneydoğu'da yaşanan büyük şiddet ve çatışma olayları örnek olarak verilebilir.

Her ülkenin, her toplumun tarihinde yaşadığı olumsuz ve yaralayıcı olaylar bolca olduğundan bu travmatik olayların temsili birçok ülke sinemasında görülür. Walker (2005), kişisel ya da kamusal dünya-yıkıcı olay veya olaylarla ilgilenen filmleri, travma sineması olarak nitelendirir. Sinemada travmatik temaların yaygın olarak ele alındığını söyler ve akla hemen gelecek Hollywood sinemasından bazı örnekler verir. Bunlar, Francis Ford Copolla'nın *Apocalypse Now* (1979), Oliver Stone'un *Platoon* (1986), Steven Spielberg'ün *Saving Private Ryan* filmleri gibi çoğunlukla Vietnam ya da II. Dünya Savaşı filmleridir. Bunlar parçalı kurgu, çok geniş kamera açıları kullanımlarıyla izleyicide savaş travması deneyimini yankılamak üzere tasarlanmıştır ve belirsizlik ve yolunu kaybetme hissi verirler. Ayrıca *JFK* (Oliver Stone, 1991) veya *Thunderheart* (Michael Apted, 1992)'deki gibi geçmişteki yıkıcı olaylar, doğrusal anlatının içerisine davetsiz olarak girip izleyiciyi rahatsız edecek biçimlerde de olabilir. *The Thin Blue Line* ve *Mr. Death* (Errol Morris, 1988, 1999) gibi belgesel filmler de geçmişin tekrar sahneye koyulabileceğini vurgular. Birçok farklı örnek akla gelebilmektedir; Alain Resnais'in hem kurgu hem de belgesel öğeler barındıran, savaşa karşı duygusal bir dolayım bulunan filmi, *Hiroshima, Mon Amour* (1959) ya da Milcho Manchevski'nin savaş sırasındaki şiddete tanık olan bir foto-muhabirin öyküsünü anlatan tarihsel kurgu filmi, *Before The Rain* (1994) (Walker, 2005: 20). Sinemada travmatik olayların temsilinde, “sanatsal ürünlerin, özellikle film ve roman gibi popüler anlatı biçimlerinin kolektif travmalara bakmada, bunların yeniden inşasında ve çözümlenmesinde önemli rol oynadıkları” vurgulanır (Igartua ve Paez, 1997: 79).

Literatüre bakıldığında travma ve sinema üzerine çeşitlenen çalışmalar bulunmaktadır. Bunlardan bazılarını değinilecek olursa, Adam Lowenstein (2005), *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*, adlı kitapta travmanın temsiline korku filmlerinden bakar. Şok eden görüntüler ve korku

türüne ait kodlarla toplumsal travmaların temsilinde, belgesel ve kurmaca filmleri ele alır ve çeşitli ülke sinemalarından örneklerle çözümlemelerde bulunur. İncelenen filmlerin konuları nazi dönemi, Yahudi soykırımı, II. Dünya savaşı gibidir. Caryl Flinn (2004), *The New German Cinema, Music, History, and The Matter of Style* adlı kitabında sinemada müzikle ilişkili olarak travmatik olayların ve konuların nasıl ele alındığına bakmaktadır. Travmatik konuların temsilinde müziğin etkisi ve işlevini inceler. Janet Walker'ın *Trauma Cinema* (2005) kitabında ise, travmatik olayların sinemada nasıl temsil edildiğine odaklanılırken televizyon filmlerinde, TV dramalarında travmanın temsilini, belgesel otobiyografilerle Yahudi Soykırımına ilişkin temsilleri ve bireysel travmalar olan ensest ve bunun çeşitli filmlerdeki temsillerine bakar. Linnie Blake (2008), *The Wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity* kitabında korku sinemasının ulusal travmalarla yüzleşmedeki eşsiz özelliklerini ortaya koyar, ulusal kimlik, ulus inşası sürecinde bireysel ve kolektif kimlikte açtığı yaralara değinir. Japon sinemasında ve Alman sinemasındaki çeşitli korku ve alttürlerden filmlerin incelemesini yapar. Bu gibi kitaplarla birlikte sinemada travmanın temsiline ilişkin Martin Mhando and Keyan G. Tomaseli'nin (2009), *Film and Trauma: Africa Speaks to Itself through Truth and Reconciliation Films* adlı makalesi Afrika'da kölelik, iç savaş, ırk ayırımını konu alan belgeselleri inceler ve bu filmlerin travmayla nasıl yüzleştiğini, nasıl bir tanıklık yapıldığını ele almaktadır. Lesley Marx (2006), *Cinema, Glamour, Atrocity: Narratives of Trauma* makalesinde; filmsel anlatı ve gerçeklik ilişkisi, filmlerde temsil edilen seslerin ne olduğu, sinemada türlerin içeriği nasıl şekillendirdiği, estetik seçimlerle etik konumlanışın özellikle mağdur ve fâil arasında nasıl bir karmaşık durum olduğu sorularını sorar. Güney Afrika'da yaşanan şiddet olaylarını araştıran belgeseller aracılığıyla failer ve mağdurların konuşmalarıyla filmlerin neler söylediğini incelemektedir.

Travma ve sinema arasındaki ilişki ve travmanın sinematografik anlatılardaki temsillerini Kaplan ve Wang, *Trauma and Cinema* (2004) isimli kitabın giriş kısmında tartışır. Öncelikle travmatik temsiller içeren anlatılara değinirler ve travmaları göstermek, temsil etmek amacını taşıyan anlatılara şüpheyle yaklaşıldığını vurgularlar. Filmler, korkunç gerçekleri gösterecek veya travmanın aslına uygun gerçeğini bulandıracak baştan çıkarıcı bir güce sahip gibi görünür (2004: 8). Ayrıca travmatik

olaylar ve yaşantılar bir kültürün anlam yapıcı mekanizmaları ve temsil modellerine zarar verebileceğinden, birçok eleştirmenin ısrar ettiği gibi temsilin ötesindedir. Travmatik olay temsillerinin korku filmi, savaş filmi, kadın otobiyografik anlatıları, Holocaust vs. gibi çeşitli türlerle ya da konularla ilgisi vardır. Kaplan ve Wang'a göre bu filmlere, filmlerin işaret ettiklerinden öte seyircilerin tarafından bakmak gerekmektedir. Travmatik temsillerle ilgili bir takım stratejilerden söz ederler. Travmatik olayların temsilleri ile filmler, seyircileri olaylar karşısında belli bir konum almaya iter ya da olayları anlama ve kavramalarına yönelik duygu yaratır. Bu dört ana sinematografik strateji; tedavi, şok, röntgencilik ve tanıklıktır.

4.2.1. Tedavi stratejisi

Tedavi stratejisi, sinemanın teknik ve temaları aracılığıyla travmanın sunulduğu ve filmin rahatlatıcı bir şifayla son bulduğu stratejidir. Kaplan ve Wang, bu tür filmlerin travmatik olayı iyileştirilebilir ve temsil edilebilir, soyut ve geçmişe ait bir olay olarak ele aldıklarını belirtirler. Genellikle ana akım melodramların böyle bir yapıya sahip olduğunu vurgulayan yazarlara göre aslında bu tarz filmler travmayı doğru biçimde temsil etmedikleri gibi o toplumun travmatik olayları unutmaya isteğine karşılık gelirler. Komedi filmleri ve melodramlar çoğunlukla bu tür bir strateji uygulayan filmlerdir. Tedavi stratejisine örnek olarak ise Hitchcock'un *Spellbound* ya da *Marnie* filmlerini verirler (2004: 9).

Film anlatısı ile izleyicinin özdeşleşerek bir şifa bulma durumu, Kaplan ve Wang'ın tedavi stratejisi olarak ele aldığı bu temsil biçimi daha genel bağlamda düşünüldüğünde, sinemanın geleneksel ve en temel temsil biçimi, geleneksel anlatının da kullandığı bir biçimdir. Geleneksel film anlatısında olay örgüsü ve film karakterleriyle özdeşleşerek, sonunda da çözülen olaylarla bir rahatlama hissine ulaşmak dram sanatının Aristoteles'ten bu yana bilindik bir özelliğidir. Katharsis kavramına bakıldığında özdeşleşme sanatının temelini açıkladığı görülür. "Seyircinin sahnede sergilenip korku ve acıma duygusu uyandıran kişi ve olaylarla özdeşleşerek korku ve acıma duygusundan arınması, toplum açısından küçümsenmeyecek bir önem taşır. Söz konusu arınma, kendine özgü ruhsal sürecin sonunda gerçekleşir ve bu süreç oyuncuların

yansılacağı kişilerle seyircinin özdeşleşmesidir (Brecht, 1997: 51)”. Klasik anlamda, Artistoteles’in katharsis kavramıyla açıklanan bu özdeşleşme, tedavi, şifa, rahatlama duygusunun izleyicide yarattığı durumdur. Travmatik anılar ve olayların temsilindeyse zor, ağır, duygu yüklü ve acı olayların perdeye yansıtılmasında derin bir eleştiri ve sorgulama ihtiyacı yerine izleyiciyi zihinsel olarak rahatlatma amacındaki sinema bu taktikleri yoğun olarak kullanır. Ana akım melodram filmlerde bu tarz temsillerin yaygın olmasından bahsederken, melodram türünün temel özellikleri ile tedavi stratejisi de birbirine bağlanabilir. Klasik anlatıdaki yapı, melodramda da aynı şekildedir. Brooks’un (1995: 93) belirttiği gibi melodram karşıtlıklara dayanır. Karşıtlıklar, anlatıda çatışmanın yaratılması için temel gerekliliktir ve bunlar; kır/kent, zengin/fakir, kadın/erkek ya da iyi/kötü şeklinde uzayıp gider. İyi/kötü karşıtlığına dayalı ahlaki olarak kutuplaşmış bir dünya sunması melodramın önemli özelliklerinden birisi olarak değerlendirilmektedir. Temel örüntülerin hep aynı olması ve benzer karakter tipleri ile duygusal yönü ağır basan anlatılarla ve özdeşleştirmeci çabasıyla, popüler sinemayı beslerken, sosyal olguları konu alsın bile gerçekçi bir yaklaşımdan çok bireysele indirgenmiş ve aşırı duygusallaştırılan temsillerdir bunlar.

Travmatik temsil biçimini melodramın ve özdeşleştirmeci anlatı özellikleriyle düşündüğümüzde ilk olarak fark edeceğimiz, travmanın da gerçekçi bir sosyal ve politik bağlamda temsil edilmeyeceği, daha çok travmatik olayın, melodramı oluşturan öge olarak bir motif olacağı tahmin edilebilir.

4.2.2. Röntgencilik stratejisi

İkinci strateji, izleyiciyi “röntgenci” konumuna yerleştiren temsil biçimidir. Bu temsil biçimine örnek olarak günlük televizyon programlarında görülen birçok şey gösterilebilir; uçak kazaları, meşhur insanların ölümü, acımasız cinayetler, linç girişimleri gibi olayları rutin bir olaymış gibi arka arkaya ve hızlıca sunan televizyon haberlerinin izleyicilerine sunduğu bir pozisyon ve temsil biçimidir. Böyle bir temsil biçiminde vaat edilen röntgencilik hazzıdır. Röntgencilik hazzına hizmet eden bu temsil biçimi travmatik olayları hızlı ve birbirinin üstüne bindirerek sunmasıyla eleştirel bir alımlamayı zorlaştırmakta ve izleyiciyi gizlice bu travmatik olaylardan yıkıcı ve

sadistçe bir zevk almaya teşvik eder. Röntgenci temsil biçimi daha genel olarak düşünüldüğünde, sinemanın bu hazza bir şekilde hizmet eden mekanik bir yapısı olduğu da hatırlanır. Büker (2000), sinemanın röntgenleme hazzını doyuruşuyla ilgili izleyicinin imgeyi röntgenlemesini ve özdeşleşmesini açıklar. Teşhir ve röntgenleme üzerinden giderken, film karakterinin, perdedeki imgenin teşhirci ve izleyenin de röntgenci pozisyonunda bulunuşu, teşhircinin kendini tanımadığından emin ve bu da röntgenlemenin hazzını izleyiciye verdiğini belirtir. Buradaki haz aynı zamanda özdeşleşmenin de yaşanmasıyla bağlantılıdır: “Kendisine sunulan öyküdeki kahramanlardan dilediğini seçiyor ve onunla özdeşleşiyor. Artık izleyici filmin içinde öykünün içinde.. Filme duygusal düzeyde katılıyor, duygusal düzeyde katıldığı için de edilgin.. öyküyü kurmuyor, yorumlamıyor... özdeşleştiği kişiyle birlikte öykünün içinde eriyip gidiyor (Büker, 2000: 16)”. Röntgenleme durumunun izleyiciye verdiği haz özdeşleşmeyle bağ kurulduğunda, travmanın temsilini izlerken, yaşanan olay, şiddet görüntüsünün dışarıdan izleyeni olmak, uzakta olmanın verdiği rahatlık ve başkasının başına gelen acı olaylardan alınan haz söz konusu olur. Böyle bir temsil ise travmanın içini boşaltan, onu pornografikleştirerek, tanıklık etme ya da sosyal bağlam oluşturmanın tam tersi yönünde bir işlev görür.

Röntgenleme kavramı, televizyon, sinema gibi görüntü üreten ve günümüz dünyasında her an her yerden gelen imajlarla izleyicinin izleme konumuyla ilgili önemli yaklaşımlar sunmaktadır. Röntgenleme tavrıyla izlenen ve bu şekilde seyirciye sunulan yani üretim sürecinden itibaren bu tür bir temsil biçimi geliştiren bir sistem vardır. Bu temsil stratejisinde Kaplan ve Bang’ın ifade ettiği gibi, şiddet, savaş, kaza vs. gibi günlük birçok olumsuz olayın çıplak bir şekilde sunuluyor olması izleyiciyi bu konuma sokar. Robins (1999), bu konuyu, ekran, izleyici ve izleyicinin bu izlediklerine duyarsızlaşmasını değerlendirir, Körfez Savaşı’nın televizyonlardaki sunumuyla ilgili örneklendirir.

Bu savaş, toplumumuzda imajların rolü hakkında bize bir şeyler gösterdi. Özellikle Batılı kültürümüzdeki vizyon ve ahlak anlayışımız arasındaki ilişkimiz hakkında biraz düşünmemizi sağladı. Yeni vizyon teknolojileri, elektronik imajın öteki tarafında bir yerlerde gerçek insanların, yaşayan ötekilerin gerçekliğini soyutlamaya imkan verdi... Gerçek dünyayla, savaşı dinlemenin, hissetmenin ve tepki vermenin gerçekliğiyle bağlantılarımız kopmuştu. İmaja çok fazla gömülmüş olduğumuz için ahlaki olarak kilitlenmiş ve nötrleşmiştik (Robins, 1999: 116).

Savaş görüntülerinin sınırsız bir biçimde sunumu, izleyicilerin tüm izlediklerine rağmen gerçeklikten de kopuk olmasını arttırmaktadır. Bunu imaj, gerçekliklerin soyutlaşması ve röntgenleme tavrıyla bağlar; “İmajın kanıtlama gücüyle savaş hakkında bir şeyler öğrendik ama bildiğimiz şey, adeta gerçekleşmemiş bir savaşmaydı. Her şeyden önce bir görme ve görmeme biçimiydi. Sanki bir imajın röntgencisi olup, gerçekliğine karşı sağır olmak mümkün gibiydi (Robins, 1999: 114)”. Bu gibi sunumların görüntülerin içini boşalttığı, bağlamsızlaştırıp, soyutlaştırarak izleyicinin de tüm bunlara aşına olmasıyla tehlikeli bir genel algı ortamı yaratılır. Robins (1999: 124), ekranın farklı özellikleri olduğunu ve bunun nasıl kullanılacağına altını çizer. Bu nokta tam da temsil stratejileriyle bağlantılıdır. Hem dünyada olup bitenlere tanıklık etmeyi sağlayabilecek bir araç, hem de olayların gerçekliğinden uzaklaştırarak “tecrit” ederek koruyan bir niteliği olduğunu belirtir. Kendi evinde güvenlik içinde savaşa ve şiddete ait görüntüleri gören insanın tüm bu görüntülerle baş edebilmesi zordur bunun için de “duyarlılıklar dondurulur”. Bu da korunaklı bir izleme sunarak, aynı zamanda izleyiciye röntgenlemenin hazzını da tattırır.

4.2.3. Şok etme stratejisi

Bir diğer dolaylı olarak travmalaştırılma pozisyonu (Cronenberg’in *The Blood* ya da *The Fly* filmleri buna örnek olabilir) potansiyel olarak negatif sonuçlar doğurabilecek izleyiciyi *şok etme stratejisidir*. Burada anlatının travmatik yaşantıları, gerçekleri sinema aracılığıyla tekrar travmalaştırıp izleyiciyi rahatsız etmesi söz konusudur. Holokost’a ilişkin yüklü şiddet içeren görüntüleri sert bir şekilde veren bir film şok etme stratejisini uygulayan filmlere örnek olarak verilebilir. Şiddet içeren görüntülerin sertliği ve fazlalığı izleyicinin travmatik olay hakkında bilgi edinmesi yerine, onu kaçırabilir; filmi yarıda bırakmasına da yol açabilir. Bu tarz bir stratejinin, böyle bir olumsuz potansiyel barındırıyor olmasına rağmen bu tür bir ikincil travma aracılığıyla (şiddet sahneleri izleyicinin kaçmasına yol açmayan bir sertlik ve dozda verildiği takdirde) izleyicinin konu hakkında daha fazla bilgi edinme isteği duymasına ve gördüğü bu travmatik olayla ilgili bir şey yapmayı istemesine yol açması da mümkün olabilir.

İzleyicinin şiddet dolu görüntülerle yaşadığı şok, travmanın bir biçimidir. Yani gördüğü görüntülerle o konuya dair bilgi sahibi olsun ya da olmasın, izlenen ile bir travma yaşar. Travma psikolojisi hatırlandığında, kişiyi bedenen ya da psikolojik olarak yaralayan şiddet, acı, ani dehşet verici olaylar sıralanır. Freud'un zedelenme nevrozu olarak bahsettiği, iki özellikten birincisi nevroza neden olan olayın beklenmedik bir olay, yani kişiye süpriz olması ve bu nedenle de dehşet verici bir özelliğe sahip olması; diğeryse yara ya da zedelenmenin nevroza neden olmasıdır. Film anlatısında şok unsuru da izleyicinin ani, beklenmedik şiddet görüntülerini gerçekmiş gibi görmesi ve bu görüntüler karşısında psikolojik olarak sarsılması söz konusudur. Ancak bilindiği gibi de, 'travmatik bellek' travmanın yol açtığı duysal imgeler ve şiddetli duyguların mekânıdır (Kaptanoğlu, 2009: 33). Bu nedenle de kimi travmatik olayların içinden dehşet, şiddet imgelerinin çıkarılması mümkün olmayabilir. Elbette bu bir temsil, sanatsal ve estetik ifade biçimiyle de alakalıdır fakat şiddetin ve travmanın resmedilmesinde önemlidir. Şok etmek bir parça izleyiciyi sarsmayı amaçladığı için aslında politik bir tarafa da sahiptir. Travma ve şiddetin temsilinin farklılaştığına Butler da (2005) değinirken eleştirel imgelerin gerekliliğini vurgular. Amerikan iktidarının şiddetinin meşrulaştırmak, örtbas etmek ya da unutturmak, neyin yasının tutulacağı neyin tutulmayacağına kadar varan politikalarından bahseder ve özdeşleşme yaratan imgenin zafer belirten imgeyle birlikte olduğunu söyler. Yani ana akımı ve temsil edilen olayları meşrulaştırmaya katkısına atıfta bulunur (Temsil stratejileri içinde tedavi stratejisinin yaptığı gibi). Eleştirel imgeyi bunun karşısına koyar ve bu tür imgenin temsil etme sürecine, temsil ederek özdeşleştirme sürecine bir karşıtlığı olduğunu ve bir gerçeklik arayışını vurgular.

Daha gerçek bir imge, daha çok imge, çekilen acının tüm dehşetini ve gerçekliğini ileten imgeler talebinin bir yeri ve önemi var. İmgelerin ve temsillerin yasaklanması yoluyla o acının silinmesi, daha genel olarak görünüm alanını, neyi görüp neyi bilebileceğimizi sınırlıyor. Fakat tek gerekenin gerçek imgeleri bulmamız olduğunu, böylece belli bir gerçekliğin iletileceğini düşünmek hata olur. Gerçeklik imge içinde temsil edilen şey tarafından değil, o gerçekliğin temsile meydan okuması tarafından iletilir (Butler, 2005: 148).

Butler'in vurgusu çok önemlidir. Şiddeti, acıyı, haksızlığı, travmayı konuşabilir olmak için, egemenin baskısı ve yasağı altından kurtarmak için farklı gerçeğe ulaşmak ve

bunun için farklı yollar denemek gerekmektedir. Butler'in eleştirel imge olarak belirttiği bu temsil yaklaşımı şok etme stratejisinin de bir parça kaygılarıyla örtüşmektedir. Bununla birlikte gerçekliğe daha sade, daha politik bir yaklaşım arayışında olan tanıklık stratejisine de uygun düşer.

4.2.4. Tanıklık stratejisi

Kaplan ve Wang'a göre bu dört temsil biçimi içindeki politik olarak en kullanışlı ve uygun olan dördüncü strateji *tanıklık stratejisidir*. Bu strateji izleyiciye travmatik olay hakkında gerçek görüntüler, fotoğraflar, tanıklar ve belgeler aracılığıyla bilgi vermeyi amaçlayan belgesellerde sıkça kullanılır. Bu stratejiye örnek olarak Resnais'in *Night and Fog*, Duras/Resnais'in *Hiroshima Mon Amour'u*, Deren'in *Meshes of An Afternoon* ya da Tracey Moffatt'nın *Night Cries'ı* verilmektedir. Tanıklık ve temsil toplumun olgusal belleğine hitap eder. Böylece geçmişte olan olayları hatırlamaya başlar. Böyle bir pozisyon/strateji, travmatik olayın film aracılığıyla yeniden travmatizasyonuna başvurulmadan izleyicinin mağdur ya da mağdurların deneyimlerini anlamalarına, deneyimlemelerine yol açan empatik bir özdeşleşme aracılığıyla sinematografik anlatıya tanıklık etmesini sağlar. Anlatı izleyiciye orada olma hissiyle duygusal olarak farkındalık ve bilişsel bir kapı açar ve bu şekilde de dönüştürücü bir özelliğe sahiptir (Kaplan & Wang, 2004: 10). Travmatik anılarla yüzleşilmesi üzerine söylenen tüm sözlerde tanıklık iyileşmek için, geçmişle arayı düzeltebilmek için en başat gereklilik olarak belirtilir. Bu nedenle filmlerde bu tür bir çaba oldukça önemlidir. Çünkü Kaptanoğlu'nun (2008) belirttiği gibi travma yaşayan kimselerin, "Tek başlarına bu travmanın etkilerinden kurtulabilmeleri mümkün değil. İyileşmeleri toplumla birlikte, toplumun tanıklığıyla olabilir".

Tanıklık travmanın ele alınışında her zaman önemli bir kavram olarak geçmektedir. Travmayla yüzleşme, geçmişle hesaplaşma konusunda, travmadan iyileşmenin mümkün olabilmesi için olay hakkında konuşmak ve özellikle toplumsal travmalarda sosyal bağlam, yani çevrenin, toplumun, mağdurların, failin ve tanığın ortak bir zeminde birleşmesi vurgulanır. Sinemada temsil edilen travmatik olayların tanıklığının politik bir değeri olması da burdan kaynaklanır. Şiddet olaylarına tanık olmak travmanın bir başka

mağduriyet biçimidir ve çoğu zaman tanık olanlar, bu tanıklıktan dolayı, yani gördüğü ancak bir müdahalede bulunamadığı, susarak çekimser kalmak durumunda kaldığı olaylar karşısında bir suçluluk duyarlar. Bu, İkinci Dünya Savaş'ında toplama kamplarında yaşamış ve kurtulabilen kişilerin yaşadığı suçluluk ve utanç duyguları açıklar. Bettelheim bu utancı şöyle anlatıyordu: “Asıl sorun... kurtulanın, düşünen bir varlık olarak, kendisinin suçlu olmadığını gayet iyi bilmesidir.(...) Kamplarda yıllarca gün be gün diğerlerinin yok edilmesini izlemeye mahkûm bırakıldı –talihli olmasına rağmen- buna dur demesi gerektiğini hissederek, çoğu kez katledilen kendisi olmadığı için duyduğu memnuniyetten ötürü suçluluk hissederek (Bettelheim, 1979'dan aktaran Kuşaksızoğlu, 2011, s. 19)”. Auschwitz'de kamplarda yaşanan olaylar ve bunlara aittir arşivler, tanıkların konuşmalarıyla, tanık olmanın ne olduğunu, gerçekten tanık olunup olunamayacağını sorgulayan Agamben (1999), tanıklığın bir boşluk içerdiğini söyler. Kurtulanın anlatımıyla bu durumu şöyle ifade eder: “Her tanıklıkta bir boşluk daha var: tanıklar, tanım gereği hayatta kalanlardır ve bu nedenle, hepsi de belli ölçüde bir ayrıcalığa sahip olmuştur... somut olarak hayatta kalması mümkün olmadığından, kimse sıradan tutsağın yazgısını anlatmamıştır...” (1999: 33). Tanıklığın mümkün olup olmadığı tartışırken, yoğun şiddet ve ölümle sonuçlanan, tanığı olmayan olaylar vardır, bu gibi durumlarda gerçek anlamda tanık olmak bir illüzyondur. Bir olaya içeriden tanıklık edilemez -çünkü hiç kimse ölüme dışarıdan tanıklık edemez ve sesin yok oluşunun sesi yoktur- ve ikinci olarak, ölüme dışarıdan da tanıklık edilemez -çünkü “dışarıdaki” tanım gereği olaydan dışlanmış (Agamben, 1999: 35). Yine de olaylarla “bağlantı” ya da bir “dialog” kurmayı sağlayan bir iletişim olarak eşik olarak düşünülebilecek bir tanıklık yapısının önemli olduğunu vurgular. Ayrıca acı ve şiddet dolu olaylara tanık olmanın zorluğu bilinmektedir. Gördükleri karşısında çaresiz kalan kişinin tek çıkış yoludur tanıklık. Bunun kampta bir tutsağı hayatta kalmaya iten tek güç olduğunu söyler. Bir tutsağın şu sözleri açıklayıcıdır: “Başıma ne gelirse gelsin, şuna kesinlikle karar verdim, kendi hayatıma kendim son vermeyecektim... Çünkü tanık olabilirdim ve bunu engellemek istemiyordum” (Aktaran, Agamben, 1999, s. 15). Utançla yaşanan bu gibi tanıklıkların, toplumsal alanda temsil edilmesi ise hem bu tanıkları arındırmaya yardım eder, hem de toplumdaki diğer olay hakkında bilgisi olan ancak hiçbir zaman sesini çıkaramayan insanların yükünü hafifletir. Dolayısıyla

filmlerde tanıklık stratejisiyle, gerçekçi bir temsil sunma çabası tam da bu tarzda bir iyileşmeye yardımcı olur.

5. Türkiye Sinemasında Temsil Edilen Travmatik Olaylar

5.1 Sinemada Ulusal Kimliğin İnşası

Toplumsal bellek ve ulusal kimlik alt başlığında Türkiye’de ulusal kimliğin inşa süreci, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu ve Kemalist projenin nasıl şekillendiği, yeni kurulan devlette çeşitli devrimler ve stratejilerle ulusal kimliğin nasıl oluştuğundan bahsedilmiştir. Yeni bir devlet ve ulusallaşma çerçevesinde ulusun kendini nasıl tanımlayacağı, eskiyi, gelenekseli, farklı etnik, kültürel ve dini grupları nasıl bir ortak kimlik çerçevesinde birleştirileceği, modernleşme projesinin nasıl gerçekleştirileceği bu süreçte belirlenmiş, devlet politikaları ve çeşitli uygulamalarla hayata geçirilmiştir. Ulusal kimlik inşasında kültürel üretim de önemli bir rol oynamıştır. Modern Türk insanının nasıl olması gerektiği, köylünün, kentlinin nasıl tasvir edileceği, yeni değerlerle geleneksel ve yerel değerlerin nasıl kaynaştırılacağı edebiyat, tiyatro ya da sinema ile karakterler ve modellerle topluma sunulmuştur.

Türkiye sinemasının bu amaca yönelik belli bir eğilimle etkili olduğu görülür. Burada en belirleyici olan ise sansürle yapılan denetlemedir. *Deep Nation: Turkish Cinema Culture* adlı makalede Robins ve Aksoy (2000), ulusal kimlik inşası, Türk ulusal kimliğinin gelişimi ve sinemanın bu süreçteki rolünü sansür mekanizmasıyla bağlantılı olarak incelerler. Türkiye’de ulusal kültürün kuruluşunda, kültürel homojenliğin normalize edilmişinden, çeşitliliğin ve değişimin bastırılmasından bahsederler. Derin ulus, bir grubun bir arada var olmasını sağlamak için çalışan mekanizmalardır. Ulusal aidiyet içerisinde ilk olarak baskının ve grup sessizliğinin korunması bir gerçektir. Grup üyelerinin kararlı bir şekilde aynı konu hakkında sessiz kalma durumundan bahsederler. Bu da savunmacı çekirdeği oluşturur ve grubu zamana karşı bir arada tutan bağı güçlendirir. Diğer bir nokta ise grubun kendini pozitif değerlendirmesidir, yani gruba ait olmanın ne kadar değerli bir şey olduğu fikri, sadık kalmaya değer bir grubun içerisinde olma düşüncesi. Bu iki prensip diğer birçok mekanizmayla birlikte ideal ulus imgesinin kurulumunda önemlidir (Robins ve Aksoy, 2000: 205-206).

Ulusal kimlik ve sinema ilişkisini sorgularken şu soruyu sorarlar: “Bir ulus kendi ulusal sineması olmaksızın bir ulus olabilir mi?” Bu soru, onları temel odak olan Türkiye’de derin ulusun sinema kültürünün gelişimi üzerinde nasıl bir etkisi olduğu noktasına götürür. Film yapımcılarının üretimlerinde karşı karşıya oldukları temel ikilemden bahsederler. Bu bir yandan modern Türkiye’nin sosyal gerçeklerine görünürlük kazandırma ihtiyacı, diğer yandan ise zorunlu olarak Kemalizmin ana prensiplerini koruma gereğidir (2000: 211). Bu ikinci durumun yarattığı koşulları da sansür mekanizmasıyla açıklarlar, yazarların bu noktada vurguladığı üzere; “Türk ulusal sinemasının sert bir sansür rejimi temelinde çakılıp kaldığını söylemek abartı olmaz”. 1939’daki düzenlemelere göre sansür yetkisi İçişleri Bakanlığı’nın eline verilmiş, polis ve askerden oluşan devlet teşkilâtı üyelerinin komisyonunda uygulanmıştır. Bu noktada Türkiye sineması ve sansür düzenlemelerine bakılırsa ahlak, milli duygular, Türkiye aleyhinde içeriğe sahip olmak gibi kesinlikle kabul görmeyen ana değerlendirme kriterleri ise şöyledir:

Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan, Herhangi bir ırk ve milleti küçük düşüren, Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden, Din propagandası yapan, Milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapan, Umumi terbiyeye ve ahlaka ve milli duygularımıza mugayir bulunan, Askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhine propaganda yapan, Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan, Cürüm işlemeğe tahrik eden, İçinde Türkiye aleyhine propaganda vasıtası olacak sahneler bulunan filmlerin çekimine müsaade edilmez (Sönmez, 2010: 31-32).

Onaran, Türkiye sinemasında sansürden bahsederken Tiyatrocular döneminin sonuna doğru, yani sinema dilinin oluşmaya, evrilmeye ve yeni ifade biçimleri kazanmaya başladığı dönemin, sansürün de başlangıç dönemi olduğunu dile getirir. Ona göre, “Tiyatrocular dönemi son bulurken devletin çok önemli bir toplumsal politika olarak gördüğü ve sonradan sinemamız için en önemli sorunlardan biri olarak algılanan filmlerin denetlenmesi düzenlemeleri ortaya çıktı” (1999: 31). Sansür ve ideal ulus imgesinin filmler aracılığıyla pekiştirilmesi konusunda toplumsal gerçekçi anlayışta yapılmış filmlerin karşılaştığı engellere ilişkin çarpıcı örnekler vardır. 1964’te Metin Erksan’ın çektiği *Susuz Yaz* filminin sansür kurulundan aldığı eleştiri şöyledir: “Film, Türkiye’de köy yaşamını acayip bir abartı ile resmetmiştir, Anadolu ancak ideal bir

ışıkta görülmelidir” ya da yine Erksan’ın ilk filmi, *Karanlık Dünya: Aşık Veysel’in Hayatı*’nda sansüre takılan nokta, Anadolu tarlalarında buğday başaklarının (verimsizlik düşündürecek şekilde) çok kısa görünmesidir. Daha başka benzer örnekler de vardır; Yavuz Özkan’ın *Maden* filminin çürüyen aile yaşamını sergileyerek, ulusal gelenekler ve ahlaka zararlı ve uyumu bozucu olduğu gerekçesi, Erden Kıral’ın filmi *Hakkari’de Bir Mevsim*’e yönelik Güneydoğu’daki yokluğun gösterilmesi, bir Kürt köyünde yalıtılmış köylülerin yaşamlarının resmedilmesinin, devlet otoritesini sarsıcı nitelik taşımasından dolayı kabul edilmemesi gibi (Robins ve Aksoy, 2000: 212-213). Bu gibi örnekler ulus imajının nasıl tasavvur edildiğini ve sinema aracılığıyla nasıl bir dayatma sürecinin yaşandığını göstermektedir. Sinemada sansür sorununu değerlendiren Gürkan (2000: 20), Türkiye sinemasında İçişleri Bakanlığı’na bağlı denetimin, sinemanın yararına işlemediğini belirtir. “Sansür vurgunu yiyen filmler ancak verilen önemli ödünlerle, örneğin kesilip kuşa çevrildikten ya da sakıncalı sayılan yazar ve senaryocuların adları yerine uydurma adlar konulduktan sonra yasaktan kurtuluyordu”. Uzun yıllar gerçekçi filmler yapan, ezilen insanın gerçeklerini anlatan yönetmenler ve filmler sansür kurulu tarafından engellenmiştir. Bu filmlerin hepsinde ulusal söylemlere karşı eleştiri, ezilen insanı gerçekçi resmetme, eşitsizlik, haksızlık gibi temalar nedeniyle sansür işlemiştir. Bir kaç örnek daha verilecek olursa, “1986 yapımı Ali Özgentürk filmi *Su da Yanar*, elliye yakın il valisi tarafından yasak kapsamına alındı. İçinde tutuklama, işkence gibi insan haklarını sarsan olaylar yer aldığı için film yasaktan kurtulamadı”, “Duygu Sağıroğlu’nun 1965’te çektiği *Bitmeyen Yol*, Anadolu köylerinden sırtında döşekleriyle İstanbul’a göç etmiş gurbetçi yoksul işçilerin yaşam savaşını anlatıyordu”, bu film de uzun süre sansür ile çatıştı. (Gürkan, 2000: 34-35). Onat Kutlar ise sansür kurulunca verilmiş belli karar maddelerinden şu örnekleri verir:

Leyla ile Handan’ın birlikte oturmaya karar verdikleri zaman söyledikleri ‘kazancımızı ortaya koyar, beraber harcarız’ sözü, bir çeşit komünizm düşüncesi telkin ettiğinden yasaklanmasına...” “Kayınpederin damadın eline sarılarak öpmek istediği sahne ile, damadın babaya ‘öpülecek bir el varsa kızınıdır. Kızının elini öp’ sözleri kayınbabalık gururunu tamamiyle kıran bir hareket olduğundan reddine...” Bunlar kendi kurullarımızın kararlarında rastlanan mizah başeserleridir (Kutlar, 2000: 64).

Türkiye sinemasında sansürün şekillendirdiği bu ulusal imaj yanında, bir de yine Türkiye sinemasının ulusal meselelere nasıl yaklaşacağını tartışıldığı bir dönem vardır. 1960’lı yıllarda Ulusal sinema tartışmaları ve devamında ortaya atılan ulusal sinemanın

nasıl olması gerektiği konusu üzerine eğilen sinemacılar ve bu dönemsel sorgulamaları Robins ve Aksoy, “ulusal sinemanın formüle edilmesine yönelik olumlu tasarılar” olarak değerlendirirler. Elbette bunun içerisinde Halit Refiğ’in başı çektiği Ulusal Sinema yaklaşımı, daha gelenekselci ve Osmanlı esintilerinin varolduğu Milli Sinema yaklaşımları, *Türk Sinematek Derneği* çevresinde yapılan Yeni Sinema tartışmaları vs. bulunmaktadır. “Ulusal sinema 1966-67 yıllarından itibaren bilinçli bir şekilde kullanılmaya başlayan bir kavramdır. Bu tabandan gelen bir hareket değil, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi rejisörler, Türk Film Arşivi gibi kurumlar tarafından teorisi yapılan bir sinema biçimidir”. Ulusal sinemayı canlandırmaktaki temel amaç, ekonomik olarak da güçlenecek bir Türkiye sinema endüstrisiyle, “Türk unsurunun hakim ve birleştirici bir rol oynadığı, Batı sinemasından ayrı, onun karşısında ayakta durabilen, müşterek bir tarihsel kültüre dayanan bir Orta Doğu sineması doğmasına yol açabilir (Refiğ, 2009: 92)”. “Refiğ, Kemal Tahir’in Osmanlı’nın gelişim yapısı ve üretim tarzının Batı’dakinden farklı olduğunu savunan toplumsal tezlerinden etkilenmiştir. Türk sinemasının Türk toplumunun değerlerine, köklü geçmişine ve geleneksel sanatlarına dayanması gerektiğini savunmuştur (Esen, 2010: 74)”. Türkiye sinemasında ulusal değerlerin, Müslüman kimliğinin de öne çıkarıldığı bir diğer yaklaşım ise Millî Sinemacıların ortaya koyduğu yaklaşımdır. “Türkçe kökenli olan ‘ulusal’ sözcüğünün Arapça söylenişi olan ‘millî’ sözcüğüyle kuramlarını açıklayan Millî Sinemacılar... Türk toplumunun dinsel yapısının göz önüne alınarak film yapılması gereğini savunmaktadırlar. Müslüman kimlik öne çıkarılarak, Müslüman anlayışın yaşamın her alanına sinema aracılığıyla da yerleşmesi” temel odak noktalarını oluşturmuştur (Esen, 2010: 74). Bu sinema görüşünü sinema ile ilgilenen ve bir kulüp içinde etkinlik gösteren gençler oluşturmuştur. “1974’te MTTB (Millî Türk Talebe Birliği)’nin Sinema Kulübünde birleşen bir takım gençler, sonradan “Akın Grup” adlı bir birliktelik kurdular ve ‘Her Türlü Yeşilçam kalıplarından uzak olarak İslâm düşünce ve yaşayış biçimini sinemada yansıtmaya çalışacaklarını’ söylediler (Onaran, 1995: 234)”. Bu yaklaşımların yanı sıra yine aynı dönemde *Türk Sinematek Derneğinin* aktif çalışan, Avrupa sinemasını takip eden, kapitalist sistem üzerine tartışmalar yapan grup ve buradaki yönetmen ve yazarların Yeni Sinema ya da Devrimci sinema yaklaşımı vardı. Politik ve toplumsal konulara gerçekçi bir bakış, kapitalist düzen eleştirisi ve devrimci görüşler ön plandaydı. Bu dönemde bu farklı yaklaşımdaki sinemacılar birbiriyle de

etkileşim içerisindedir. “Ulusal Sinemacılar, Sinematekçileri Batılı trendleri kör bir şekilde taklit etmeye, Türkiye gerçeklerine yabancı olmakla ve halkın ulusal ve manevî değerlerini yok saymakla eleştirmektedirler” (Başgüney, 2010: 100). Devrimci sinemacılar, 1965 yılında Sinematek Derneği etrafında toplanan yönetmenlerden oluşmuş, “Yeşilçam ve Hollywood’un uyuşturucu sineması yerine, toplumdaki sınıfsal çatışmaları sergileyen, ezilen sınıfların haklarını savunan, geri kalmışlığın ve yoksulluğun sorgulandığı, gelişmiş bir dil kullanan sinema önermişlerdir” (Esen, 2010: 74). Elbette bu yaklaşımla onların filmleri de çoğu zaman sansürden ve ulusal ideal imaj cenderesinden kurtulamamıştır.

Ulusal ideal imaj ve bunun sinemada en ideal biçimde gösterilmesi gibi kısıtlamalar elbette birçok konuya eğilinmemesiyle birlikte, belli yasaklarla da mücadeleye neden olmuştur. Elbette tüm kısıtlamalar, sansür ve denetlemelere rağmen yine de gerçekçi ve eleştirel filmler yapılmıştır. Bir başka açıdan bakıldığında ulusal kimliğe zararlı olduğu düşünülen her şey aynı zamanda toplumsal bellekle de yakından ilgilidir. En belirgin olarak, yaşanan travmatik olaylar, ideal ulus imajının olumsuzlanmasına yol açmış ve bu nedenle de kabul edilmek istenmeyen, yok sayılan kimi travmatik toplumsal gerçeklikler ve buna örnek olacak çeşitli olaylara uzunca bir zaman yaklaşılammıştır. Bu sıkı sansür ve denetleme mekanizmasının yıllar içinde azalmasıyla sinemada çeşitli travmalara değinebilmeye başlamıştır. Türkiye toplumunun tarihinde yaşanan belli olaylar, zaman içerisinde film anlatılarında çeşitli biçimlerde yer almıştır. Sinemada, bu çalışma örneklemini içerisinde belirlenen filmlerde anlatıyı oluşturan travmatik olaylara toplumsal ve politik açıdan kısaca bir değerlendirme bu noktada önem taşır.

5.1.1. Azınlık sorunu, 6–7 Eylül olayları, mübadele

Azınlıklar Türkiye ve Osmanlı tarihinde hep var olan ve sosyal, ekonomik ve kültürel hayatta etkin olan gruplar olmuşlardır. Osmanlı döneminde Gayr-i Müslimlerle ilgili çeşitli düzenlemeler yapılmıştır. Örneğin, “Fatih Sultan Mehmet İstanbul’u fethettikten sonra Ortodokslar’a, Ermeniler’e ve Yahudiler’e “Millet” statüsü vermiştir. F.S. Mehmet aynı zamanda, yayınladığı bir fermanla Rumlara dini serbestlik vererek bir patrik seçirmiştir. Daha sonra ise aynı hakları Ermeni ve Yahudilere tanımış, onları da

milletin bir parçası saymıştır (Akın, 2006: 20-21)”. Tanzimat Fermanı’nın ilanından sonra ise azınlıklarla ilgili sorunların artması söz konusu olmuştur. “Osmanlı Devleti’nin zayıflaması ile 19.yüzyıldan itibaren yabancı devletler ülke içindeki Gayr-i Müslimleri kendi emelleri için kullanma yoluna gittiler. Oluşturulan hoşnutsuzluk ortamı, “Milliyetçilik” akımıyla biraz daha güçlendi. Böylece Tanzimat Fermanı ile Osmanlı Tebaası için eşitlik ilkesi getirilmiş, din esasına dayalı “Millet sistemi” yerine “Osmanlılık” fikrinin oluşturulmasına zemin oluşturulmuştur (Akın, 2006: 22)”.

Ermenilerle ilgili düzenlemede, Birinci Dünya Savaşı yıllarında Rusya’nın Osmanlı Devleti içindeki Ermenileri kendi amacı için kullanmaya kalkışması ve bunların ülke içinde sorunlara yol açması, İttihat ve Terakki Hükümeti tarafından önemli bazı kararların alınmasına neden olmuştur. Bu sorunlara bir çözüm olarak, “Tehcir Kanunu” (yer değiştirme) kabul edilmiş ve 15 Eylül 1915’de yürürlüğe girmiştir. Osmanlı Devletinde çeşitli uygulamalar ve düzenlemelerle azınlıklara bir düzen verme çabalarına rağmen, azınlık problemi Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasından sonra da devam eder. Özellikle ulus devlet kurulma sürecinde milliyetçilik akımının yükselişi bu konuda biz/öteki ayrımının yerleşmesine neden olur. “Kemalistler tarafından “biz”, Tek Parti Dönemi’nin başlangıç yıllarında ‘Türk etnik kimliğine dahil olanlar’ olarak tanımlanmıştır. Bir kez bu tanım geçerlilik kazanıp kurumlaştıktan sonra, ülkede yüzyıllardır kendi dini ve etnik kimliklerini muhafaza ederek yaşamış olan gayrimüslim azınlıkların da ‘diğer/öteki’ kategorisine alındığı görülür” (Aktar, 2008: 137). Böyle bir iklimde uygulamaya konulan Varlık Vergisi (1942), azınlık karşıtı politikalardan biri olarak görülür.

Varlık Vergisi uygulaması, esas olarak, kanunun hazırlanışı; TBMM’de kabulü; o dönemin yayın organlarında desteklenmesi; kimin ne kadar vergi ödeyeceğinin tespit edilmesi, vergi mükelleflerinin isimlerinin ve vergi miktarlarının ilan edilmesi; en fazla bir ay ile sınırlandırılmış ödeme süresi, bu süre içinde vergi borcunu ödemeyenlerin mallarının haczedilerek icra yolu ile satışı ve bütün bunlara rağmen vergi borcunu ödeyemeyen mükelleflere borçlarını; “bedenen çalıştırarak ödemek” amacıyla çalışma kamplarına gönderilmeleri gibi alt süreçler içerir. Bu aşamalar bir bütünlük içinde ele alındığında, Varlık Vergisi Kanunu Tek Parti Dönemi’nde birçok kez karşımıza çıkan “azınlık karşıtı” politikalara örnek olarak gösterilebilir (Aktar, 2008: 135-136).

Azınlık politikaları her dönem önemini koruyan ve değişkenlik gösteren politikalar olarak değerlendirilebilir. Yeni kurulmuş Türkiye Cumhuriyeti azınlıklar konusunda kimi düzenlemeler yapmış ve zaman zaman farklı politikalar uygulanmıştır. Akın'ın belirttiği gibi,

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yılları, yeni rejimin kurulma ve yerleşme dönemi olup, ümmetçi bir anlayıştan laik, modern bir 'ulus-devlet'e dönüşüm devresidir. Bu devrede devlet ile azınlıklar arasındaki ilişkilerde belirginleşme görülür. O yıllar Türk kamuoyunda işgalci devletlere ve azınlıklara karşı düşmanlığın olduğu devirlerdi. Türkler kendilerini Kurtuluş Savaşında ihanete uğramış sayıp, bunun için de azınlıkları suçluyorlardı. Kentli genç aydınlar arasında genellikle aşırı bir milliyetçiliğe kayış vardı. Devleti yöneten kadrodaki 'modern bir ulus-devlet olmak arzusu', azınlıklar olmadan bunun daha kolay olacağı düşüncesindeydi (Akın, 2006: 85).

Kurtuluş Savaşı'nın ardından ülkede azınlıklara yönelik politikaların belirginleşmesinde, savaşta yaşananlar etkili olmuştur. Okutan (2009: 109), gayri-Müslimlerin savaş zamanında diğer güçlerle işbirliğinde bulunduğuna ilişkin genel görüşü nedeniyle, "savaş sonrası yeni ulus oluşumunda 'dışarıda' tutulan"lar olduğunu söyler. Rum azınlıkların ülke dışına gönderilmesi de Kurtuluş Savaşı'nın hemen ardından gerçekleşen 1923 yılı mübadelesi ile olur. "Türkiye Rumlarının büyük bir bölümü Anadolu'yu terk eder. Öncelikle Batı Anadolu ve Marmara kentlerinden, ardından da Doğu Trakya ve Karadeniz kentlerinden çok sayıda Rum Yunanistan'a göç etti. Bu göçlerle yaklaşık bir milyon Rum Türkiye topraklarından ayrılmış oldu" (Okutan, 2009: 228).

Azınlıklara yönelik kitlesel bir eylem halinde yaşanan ve toplu bir göçe yol büyük bir olay ise açan 6-7 Eylül 1955 olaylarıdır. Bu olayların Türk-Yunan ilişkilerinin gerginleşmesi ve özellikle de Kıbrıs ile ilgili kimi dernek veya örgütlerin çalışmaları nedeniyle gerçekleştiği görüşü yaygındır. Demokrat Parti döneminde gerçekleşen 6-7 Eylül olaylarının başlangıcı ve gelişimi şöyle tarif edilir:

Milli Şef dönemi sonrasında iktidara gelen DP yönetimi başlangıçta Rumlar da dâhil olmak üzere azınlıkların desteğini almıştır. Ancak Yunanistan bir taraftan Türk dostluğu için uğraşırken diğer taraftan da Kıbrıs'taki "Enosis" isteklerine destek olmaktaydı. 1955 yılına gelindiğinde durum değişecek, Rumların tedhiş hareketlerine karşı, basın ve gençlik sayesinde Türkiye'de "Rum karşıtı" bir kamuoyu oluşacaktı. 6 Eylül'de İstanbul Ekspres adlı Türk gazetesinde yayınlanan haber Atatürk'ün Selanik'teki evine bomba

konulduğu yolunda idi. Bu haberin yayınlanmasından sonra bir tepki olarak İstanbul'da düzenlenen miting daha sonra bir yağmalama ve talan hareketine dönüştü. İlk aşamada Rumları hedef alan bu hareket daha sonra diğer azınlık (Ermeni, Yahudi) vatandaşları da etkilemiştir (Akın, 197).

Akın'ın (2006: 197) belirttiği üzere olayların o dönem faaliyetini sürdüren milliyetçi "Kıbrıs Türk'tür Cemiyeti" tarafından planlanıp düzenlendiği yönünde kesin kanıtlanmamış görüşler mevcuttur. Kıbrıs konusunun bu şekilde gündeme gelerek Türk-Yunan ilişkilerinin bozulmasıyla ve 6-7 Eylül'de yaşanan olaylardan sonra, Rumlar diğer azınlıklarla birlikte Türkiye'den göç etmişlerdir. 6-7 Eylül olaylarının nasıl meydana geldiği ve nedenleri üzerine çeşitli görüşler bulunmakla beraber bu olayların bir sürecin sonucu olduğu görüşü altı çizilen bir noktadır. Akgönül'e (2007: 177) göre; "O gece meydana gelen olaylar olmasına rağmen, Türkiye siyasetinin Kıbrıs'la resmen ilgilenmeye başladığı andan, yani Haziran ayından itibaren basında çıkan bir dizi kampanya bu olaylara ortam hazırlamıştır". Uzun sürece yayılan bu ortamın Kıbrıs sorunu çerçevesinde geliştiği, konu ile ilgili yazarların ortak ifadelerindedir. O dönemin Menderes Hükümetine de bu olaylarla ilgili oldukça sert suçlamalarda bulunulurken hükümetin tavrında aslında çok net bir görünüm olmadığı ancak olayların giderek bu şekilde tırmanmasına göz yumulduğu görüşü vardır. Yine Akgönül bu durumu açıklarken, 1954 yılında başlatılan Kıbrıs karşıtı basın kampanyasının Ankara tarafından onaylanmamış olduğunun mümkün olmadığını söyler. 1954'de Nato'ya yeni üye olunduğu ve Balkan Paketi'nin imzalandığı dönemde hükümet Kıbrıs meselesini çok önemsemiyor gibi görünmüş ancak, "gazetelerdeki kışkırtıcı kampanyaların, özellikle Hürriyet gazetesinde Sedat Simavi'nin Kıbrıs sorununu milli bir dava haline getirmesi", ve Hükümetin bu durumda sessiz kalması bir ikili oyun şeklinde değerlendirilir. Ayrıca, Hükümetin Kıbrıs konusunda belli bir politika izlememesi ancak yine bu dönemde, 1948'de Ankara'da kurulan Kıbrıs Türk Kültür Derneği, 1952'de kurulan Kıbrıs Kulübü ve İstanbul'da kurulan Kıbrıs Türk'tür Cemiyeti, çeşitli cemiyetlere göz yumması da çelişkili bir tavır olarak değerlendirilir (Akgönül, 2007: 178). 6-7 Eylül olaylarının aynı zamanda planlı olaylar olduğunu, şehir dışından kamyonlarla insanların yağma için getirildiği yönünde saptamalar da vardır. Bu olaylar sırasında bir yandan da fakir insanların zengin gayrimüslimlerin varlıklarını yağmalaması da yaşanmıştır. Murat Belge, yağmalama olaylarına farklı bir açıdan bakar ve 6-7 Eylül'de yapılan saldırı ve yağmalamalarda Rumlara ait iş yerlerine

yapılan saldırıların yanı sıra tek tük Türkler'in de dükkânlarına saldırıldığını söyler. Şöyle bir değerlendirmede bulunur:

Burada yarı aç, yarı tok bir adamın servete tepkisi vardı. Tabii bu, gayri Türk unsurlara kanalize edilmişti. Bundan Ermeni, Yahudi herkes bir miktar nasibini aldı. İstanbul yerlileri alıştıklar Rumlar'la Ermenilerle yaşamaya. Amiralıs'ten, Mayer'den alışveriş eden bir İstanbullu o gün kalkıp galeyana gelip, gidip oranın vitrinini kırmazdı. Bunlar, taşradan gelen ve geldiği yerde de böyle bir geleneği olmayan insanlardı... (1992: 81).

Çeşitli kaynaklardan ve dönemin gazetelerinden yararlanan Akın, olayların 6 Eylül'de saat 17.00'de başlayıp Taksim'den bütün İstanbul'a yayıldığına işaret eder. Türk bayrağı ve Atatürk posterleri ile yürüyüş yapan ve ellerinde Rumlara ait iş yerleri ve evlerin listesi bulunan kalabalık, İstiklâl Caddesinde bir Rum dükkânını yakarak başlamış ve sonra tüm Rumların mağazalarına ve kiliselere kadar yayılmıştır. Bu hareketler Şişli, Karaköy ve Boğaziçi'ne doğru devam eder ve değişik kollardan gelenler kalabalığa katılır. Listelere göre hareket eden kalabalık ayrıca "bayrak çek" diyerek Türk olanların kendilerini belli etmesi için bir işaret veririler. İstanbul'da yayılan olayların İzmir ve Ankara'da da benzer biçimde gerçekleştiği görülür. Konak Meydanında toplanan insanlar, fuardaki Yunan pavyonunu ve Yunanistan Konsolosluğunu tamamen yakmış, limanda bulunan Yunan motorları batırılmış, evler dükkânlar da tahrip edilmiştir. Ayrıca olayların Ankara'daki ayağı da Ulus'ta 50 kişilik kalabalığın ilerleyerek 600 kişiye ulaşması ve ardından jandarma ve polis tarafından engellenmeleriyle sonuçlanmıştır (Akın, 2006: 199-120-121).

5.1.2. 12 Eylül darbesi

12 Eylül 1980 darbesinin Türk toplumunu nasıl yeniden şekillendirdiğini vurgulayan Murat Belge (1993), darbe ve sonrasındaki iktidar yapısının toplum ve birey üzerinde baskı kurmak, farklı söylemlere ve düşüncelere sahip olanları uysallaştırmak, ayrıca eğitim sistemi ve toplumdaki ideolojik kanalların yönetiminde yapılan düzenlemelerle, özgür ve özgün düşüncüyü tıkmak için yapılmış bir çalışma olarak değerlendirir. Ona göre bu dönem;

Her şeyden önce bir baskı düzeniydi: 1950'den, yani tek-parti döneminin kapanmasından bu yana, askeri müdahale aşamaları da dahil olmak üzere bu

toplumun karşılaştığı en ağır baskı dönemi idi. Bu dönemde baskıcı bir Anayasa oluşturulduğu gibi, bütün yasalar aynı doğrultuda değiştirildi veya toplumu cendereye alacak yeni yasalar çıkarıldı. Bütün bu uygulamalar, toplum üzerinde ciddi bir devlet denetimi ve güdümü yaratmaya yönelikti. 12 Eylül yöneticileri, “devleti vatandaşa karşı koruyan bir Anayasa yapıyoruz” diyerek, dönemin zaten açık olan bu yönelişini daha da açık bir hale getirmişlerdi (Belge, 1993: 9-10).

12 Eylül Askeri darbesi, dönemin Genelkurmay Başkanı Kenan Evren’in, radyo ve televizyondan yaptığı açıklamalar ile ordunun yönetime el koyduğunu duyurmasıyla başlamıştır. Yayında yaptığı konuşmasında, “General Kenan Evren, ülkenin ‘devletimizin ve milletimizin bekasını’ tehdit eden ‘tarihinin en ağır buhranına’ sürüklenmiş olduğunu vurgulamıştır (Ahmad, 2006:214)”. Darbenin ardından Silahlı Kuvvetler’in dört kuvvet komutanının başkanlığında kurulan ve cuntayı yöneten Milli Güvenlik Konseyi (MGK) Kasım 1983 genel seçimlerine kadar görev yapar. Ancak yine Ahmad’ın belirttiği gibi, “MGK, buzdağının sadece suyun üzerinde görünen ucudur, daha büyük bir etkisi olan diğer güç ise, ülkenin günlük hayatını fiilen yöneten sıkıyönetim konutanları” olmuştur (2006: 215).

Cuntanın başlıca kaygısı, ülkenin siyasal ve kurumsal olarak yeniden yapılandırılmasıydı. Cunta kendini bu göreve adadı. Bu arındırma işlemi, devrimciler, sosyal demokratlar, sendikacılar ve hatta Barış Derneği içinde örgütlenen ve Türkiye seçkinlerinin en üst tabakasının içinde yer aldığı nükleer silahsızlanma hareketinin üyeleri de dâhil olmak üzere, soldan gelebilecek her türlü muhalefet belirtisinin ezilmesini gerektiriyordu. Milliyetçi Hareket Partisi’nin temsil ettiği aşırı sağ, kendi ideolojisinin ‘Türk-İslam Sentezi’ denilen bir form içinde kabul edilmesine ve ‘Aydınlar Ocağı’ olarak bilinen bir grup tarafından savunulmasına rağmen, ezildi (Ahmad, 2006: 218).

12 Eylül öncesinde ve sonrasında askeri müdahaleler ve sıkıyönetimden bahseden Üskül, 1970’li yıllarda yaşanan terör olayları ve hükümetlerin bunlar karşısında nasıl çaresiz bir biçimde sıkıyönetime başvurduğunu dile getirir. “Cumhuriyet’in ilânından, 1923’ten 19 Temmuz 1987 tarihine kadar geçen sürede yani 63 yıl, 8 ay 20 gün içerisinde sıkıyönetime tabi olunan süre 25 yıl 9 ay 18 gündür (Üskül, 1997: 11).” Darbe öncesi de sıkıyönetim komutanlıklarının her an işler vaziyette olduğu 1978’de Ecevit Hükümetinin yaşanan olaylar karşısında sıkıyönetim ilanına mecbur kaldığını açıklaması, Üskül’ün değerlendirmesinde yer alır. Kahramanmaraş olaylarının ardından başlatılan sıkıyönetim 13 ilde uygulanmaya başlanır ve ikişer aylık dönem için ilan edilen sıkıyönetim kararları 10 kez uzatılır. Ecevit Hükümetinin ardından Demirel

Hükümeti de sıkıyönetim kararlarını devam ettirir. Ülkede yaşanan olaylar karşısında siyasi partilerin genel olarak sıkıyönetim yanlısı tavrı vardır. MHP de 1 Ekim 1978’de sıkıyönetim ilanını isterken, “Ülkenin karşı karşıya bulunduğu ‘komünizm tehlikesi’ karşısında, sıkıyönetimin coğrafi alanını yeterince geniş bulmuyordu. İzmir, Antalya, Tunceli, Diyarbakır, Mardin, Artvin gibi illerde de sıkıyönetim ilan edilmeliydi” (Üskül, 1997: 284). Uzun süre devam eden sıkıyönetime rağmen durdurulamayan terör olaylarının askeri darbe ile aniden kesilmesi üzerine dönemin başbakanları Bülent Ecevit ve Süleyman Demirel benzer görüşlere sahiptir.

Her ikisi de, sıkıyönetim döneminde önlenemeyen terörün, darbenin ardından “bıçak gibi” kesildiğini belirtiyor. Ecevit şunları söylüyor: “Fakat 12 Eylül 1980 sabahından itibaren sıkıyönetim, birden bire bütün yurttaki şiddet eylemlerini önlemek bakımından son derece etkili bir duruma geliverdi”. Demirel ise: “11 Eylül günü kan dökülüyor. 13 Eylül günü durmuş. Demek ki, güçsüzlüğünden değil. Yapılmayışında bir sebep var” (Üskül, 1997: 299).

12 Eylül’ün bir yeniden şekillendirme hareketi olduğu, toplumu, insanları ülke ekonomisi ve siyasetinin yeniden çizildiği yönündeki görüşlerden biri de şöyledir:

12 Eylül’ü yaratan iktisadi, toplumsal ve siyasal nedenler de darbenin kendi mantığı içinde bütün yapıyı ‘elden geçirerek’ restore etmeyi gerektiriyordu. Bu topyekün restorasyonun gerçekleştirilmesi devlet aygıtının, siyasal yapının ve yasal zeminin yeniden biçimlendirilmesinden geçiyordu. İlk adım olarak bu düzenlemelere uygun yasal ortam Anayasa için çalışmalara başlandı, daha sonra eski siyasal yapıların tasfiyesine girildi. Bunlarla birlikte, yeni model çerçevesinde tanımlanan güçlü iktidarı taşıyacak aygıtlar oluşturuldu ya da güçlendirildi (Altay, 1991: 314).

12 Eylül darbesinin hemen ardından ülkede yaşanan acı ve karanlık olaylar, 12 Eylül’ün 20. yılında 2010’da özellikle çokça tartışıldı ve nelerin yaşandığı, bu yaşananların bugünü nasıl etkilediği gibi birçok konuda çeşitli görüşler bildirildi. 12 Eylül’ün bilançosu da bu değerlendirmeler, ortaya o dönemde yaşanan karanlık ve acı veren olayları ortaya koyar. 12 Eylül’ün hemen ardından, ülkenin her yanında tutuklamalar başlamıştır. Zürcher yaptığı değerlendirmelerde darbenin zaten bir yıl öncesinden planlanan bir süreç olduğunu belirtir. Bu nedenle de, “‘Şüpheliler’ listesinin daha önceden belli olduğunu söyler rakamlarla ifade eder: “Darbeden sonraki ilk altı hafta içinde 11.500 kişi tutuklandı; 1980 sonunda bu sayı 30.000’e çıktı ve bir yıl sonra

yapılan tutuklama sayısı 122.600 idi” (2007: 407). Şiddetin ve terör olaylarının sonlandırılması ise, “büyük insani ve toplumsal kayıpla” olmuştur.

Yakalananlar ve tutuklananlar sadece şüpheli teröristler değildi. Saygın sendikacılar, meşru siyasetçiler, üniversite öğretim üyeleri, öğretmenler, gazeteciler ve hukukçular, kısacası, Eylül 1980 öncesinde belli belirsiz solcu (ya da kimi durumlarda İslamcı) görüşlerini dile getirmiş olanların bile başı derde girebiliyordu (Zürcher, 2007: 408).

5.1.3. Güneydoğu sorunu ve terör olayları

Doğu sorunu Cumhuriyet’in ilk dönemlerinden beri aslında varolan bir sorundur. 1939 yılında Celal Bayar’ın hazırladığı Şark Sorunu raporu o günkü Doğu Sorununu ele almaktadır. Doğu illerinde incelemeler yapan ve bu raporu İnönü ve Atatürk’e sunan Bayar şöyle bir açıklamada bulunur:

Doğu illeri bizim rejimimize gelinceye kadar kati bir tarzda hakimiyetimiz altına girmemiştir. Geçmiş hükümetler, halk üzerindeki hakimiyetlerini ağalar ve şeyhler vasıtasıyla yürütmek istemişlerdir.... Doğu illerinde hakimiyet ve idare bakımından göze çarpan açık bir hakikat vardır: Şeyh Sait ve Ağrı İsyanları’ndan sonra Türklük ve Kürtlük ihtirası karşılıklı şahlanmıştır (2006: 63-64).

Bu şekilde durum değerlendirmesini ekonomik ve çalışma koşullarıyla ilgili konularla devam ettirir ve o gün için Doğu illerinin ekonomik kalkınmasına yönelik neler yapılabileceğini, tarım, hayvancılık, madencilik gibi alanlarda bu bölgelerde ne gibi faaliyetlerin olduğunu ve geliştirilebileceğine yönelik açıklamalarda bulunur. Bu bölgede ekonomik atılımın yapılması gerektiği görüşündedir. 1920 ve 1930’lu yıllarda yaşanan çeşitli ayaklanmalar Doğuda devletin yeni politikalar üretmesi gerektiğini ortaya koymuştur. Mumcu da, Kürt Dosyası’nda Cumhuriyet’in bu ilk dönemlerindeki olayları ve ayaklanmaları ele alır, Doğudaki olaylarla mücadele için oluşturulan askeri birlikleri ve diğer faaliyetleri belirtir. Ayaklanmaların bastırılması ve müdahale için “1925 yılında yaşanan Şeyh Said Ayaklanması ardından ‘Umumi Müfettişlik’ kurulmuştur. Ayaklanmadan hemen sonra bölgedeki düzeni sağlayan ‘Üçüncü Ordu Müfettişliği’ aynı zamanda sıkıyönetim komutanlığını da üstlenmiştir” (1997: 20). Çeşitli politik kararlar ve düzenlemelerle bu soruna yönelik kimi çözüm yöntemleri uygulansa da Kürt sorunu, terör olayları 1980’lerden günümüze kadar şiddetlenerek devam eder.

1980'lerden sonra yoğunlaşan Kürt sorunu Zürcher'e göre, 1980 darbesinin sonrasında Kürt kimliğinin baskı altına alınmasının artmasıyla ortaya çıkar.

Askeri yönetimin çok sert tedbirlerine rağmen, Kasım 1978'de Abdullah Öcalan tarafından kurulmuş Partiya Karkeran Kürdistan (PKK diye bilinen Kürdistan İşçi Partisi) liderleri, ülkeden kaçmayı başarmışlardı. PKK 1970'lerde ortaya çıkan ilk Kürt siyasal örgütü değildi. 1980'e kadar öteki örgütler çok daha önemli ve ideolojik olarak çok daha gelişkindiler. PKK ise, basit bir programla ve (silahlı) eyleme büyük ağırlık vererek, toplum dışına itilmiş duygusuna kapılmış yoksul eğitimsiz köy ve kasaba gençlerini bilinçli biçimde hedeflerine alan tek örgüt idi (Zürcher, 2007: 433).

1960'lı yıllarda Marksist-Leninist örgütlenmelerin içerisinde sol düşünce içerisinde tartışma noktalarından bir de 'Kürt Sorunsalı' olmuştur. Bu dönemde bir dizi tartışma ile Kürt Solunun temelleri atılır. Bu dönemde birbirinden ayrılan sol fraksiyonları sayısınca bir de Kürt solu fraksiyonları doğar, burada ayrılan görüşler içerisinde ayrı bir devlet kurulmasını öngören ve örgütsel ayrışmaya giden bir bölüm ve Ankara Yüksek Öğrenci Derneği isimli radikal gençlik organizasyonu içerisinde faaliyet gösteren Abdullah Öcalan ve onunla birlikte bir grup PKK'nın önderliğini yapar ve eylemlerini başlatırlar (Hatipoğlu, 2008: 43).

1990'lı yıllara ait bir değerlendirme yapan Haluk Gerger, "90'ların başında hem uluslararası alanda, hem Türkiye'de etkileri kuşaklar boyu sürecek olaylar yaşandı" şeklinde bir açıklamada bulunur. Türkiye'deki genel çerçeve hakkında ise; "ekonomik bunalım, işsizlik, hayat pahalılığı, bunların toplumsal-ahlaki etkileri, 12 Eylül sonrası genel tahribata katlanarak eklendi. Kürt Sorunu, inkâr ve imha politikalarının cenderesinde korkunç bir savaşa boyutlandı" der. 1990'lı yıllarda Kürt Sorunu, etnik ayrımcılık, Güneydoğu'da ve ülkenin çeşitli yerlerinde yaşanan terör olaylarının yükselişi genel olarak gözlemlenmektedir. Özdağ (2006: 16) ise Kürt sorunu üzerine yaptığı incelemede, "Türkiye'de var olan sorunun etnik merkezli bir Kürt sorunu değil, siyasal merkezli bir Kürtçülük sorunu olduğunu" dile getirir. Bu sorundan kaynaklanan ve yıllardır yaşanan olayların, çatışmaların ülkeyi birçok açıdan etkilediği ortaya koyulur. Buna göre; "Terör örgütü, İstiklal Harbi ve sonrasındaki emperyalist müdahaleleri aşarak, milletleşme sürecinde önemli bir mesafe kaydeden Türkiye'nin milli dokusunda büyük bir sosyal, psikolojik, ekonomik, siyasal ve kültürel tahribat

yaratmıştır (Özdağ, 2006: 23)”. Yaşanan çatışmaları ise 1999 yılına kadarki zaman dilimini göz önünde bulundurarak ortaya şu biçimde koyar:

Türkiye’de 1984-1999 arasında ve sonrasında gerçekleşenleri, sadece Pkk ile Türk güvenlik güçleri arasında gerçekleşen bir Düşük Yoğunluklu Çatışma olarak görmek, meselenin gerçek doğasını gözden kaçırmak anlamına gelir. Söz konusu olan, Türkiye’ye karşı bölgesel ve bölge üstü ihtilaflardan istifade eden bir terör örgütünün Türkiye’ye karşı “vekaleten savaş” sürdürmesidir (Özdağ, 2006: 23).

Yeğen (1999: 13), Kürt sorununu en başta ele alma biçimini sorgularken, bu sorunun algılanış biçiminin çeşitlendiğini ve bu algı biçimlerinin sorunun nasıl kavrandığını belirlediğini ortaya koyar. Kürt sorununun nasıl çalışılması gerektiği sorusuna verdiği yanıt şöyledir: “Tarihin örttüğü tüllerle kaplanmış ve bastırılmış tabakalardan oluşan çok-katmanlı bir toplumsal sorun olarak Türkiye’nin Kürt Sorununu, bu tabakaların Kürt Sorununun bugünündeki ‘anımlarını’ deşifre edebilecek bütünsel bir stratejiyle çalışmak gerekir”. Kürt Sorununun son iki yüzyılın Türkiye toplumsal tarihinde var olan bir sorun olarak değerlendirildiği görülür. 1930’lu yıllara kadar giden Kürt başkaldırıları, yani Kürt Sorunu olarak adlandırılan durumun bu dönemde öne çıkmasının nedenini Yeğen, modernleşme serüveniyle ilişkilendirir:

Sonrasında millileştirici ve sekülerleştirici adımlarla desteklenecek olan merkezileştirmeci idari düzenlemelerin, on dokuzuncu yüzyılla birlikte yoğunlaşmaya başlaması ile Kürtlerin büyük ölçekli başkaldırılarının aynı dönemde sahneye çıkmasının tesadüf eseri olmadığı muhakkaktır. Anlaşılan odur ki, Kürt sorununun ortaya çıkışıyla, Türkiye’nin son iki yüz yıllık toplumsal tarihine yayılan ve merkezileşme, millileşme ve sekülerleşme gibi büyük toplumsal süreçlerden oluşan modernleşme serüveni arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur (1999: 15).

Türkiye’nin batılılaşma ve modernleşme sürecindeki resmi politikaların bir uzantısı olarak kurulan söylemin Kürt sorunuyla birebir bağlantılı olduğu Yeğen’in temel tezidir. Yeğen’in özellikle üzerinde durduğu nokta, Kürt sorununun algılanış biçimi ve devlet söyleminde nasıl ifade edildiğidir. Bu söylemin ve algı tarzının ortaya konması, bu sorunun nereden kaynaklandığını, etnik ayrımın nasıl ve nerelerden temellenerek bu duruma gelindiğini ortaya koymada ciddi bir iddiadır. Buna göre, yeni kurulan bir düzende, “geçmişin politik düzeniyle mücadele, merkezi bir devlet iktidarının kurulması, yabancı devletlerle yaşanan husumet ve ulusal bir pazar ekonomisinin yerleşikleştirilmesi gibi toplumsal süreçler” öne çıkmıştır. “Cumhuriyet dönemi devlet söyleminin böylesi bir söylemsel kuruluş içerisinde ortaya çıkmış olması, Kürt

sorununun ‘geçmişin ve geleceğin simgeleri’, ‘modernliğin ve modernlik öncesinin toplumsal biçimleri’, ‘ecnebi devletler ve yeni Türk devleti’, ‘taşra ekonomisi ve ulusal ekonomi’ karşıtlıklarının oluşturduğu gerilimler üzerinden algılanmasına yol açtı”. Bu karşıtlıkların aynı zamanda Kürtlerle ilgili olan algıların da çizilmesinde önemli bir rolü bulunmaktaydı. Bu da, Kürt sorununun ya da Kürtlerle ilgili olan sorunların devlet nezdinde belli şekillerde ortaya konması anlamına gelmekteydi ve “Kürt sorununun Kürdi mahiyetinin iptal edilmesine ve sorunun ‘saltanat ve hilafet özlemi’, ‘eşkiyâlık’, ‘aşiretlerin direnci’, ‘ecnebi kışkırtması’ ve nihayet ‘bölgesel geri kalmışlık sorunu’ olarak yeniden kurulmasına ‘imkân verdi’ (Yeğen, 1999: 266)”. Bu yaklaşım ve algı ise devletin Kürt sorununa bakışını ortaya koyarken aynı zamanda bu şekilde “etno-politik kimlik olarak kurulan Kürt kimliğini” çiziyordu. “‘İrtica’, ‘aşiret direnci’, ‘eşkiyâlık’ ve ‘bölgesel geri kalmışlık’ olarak bu sorunu yeniden kuran devlet söylemi, esasında Kürt kimliğine yönelik kapsamlı bir taribat faaliyetini hikâye etmekteydi (1999: 268)”.

Kürt sorununu Türkiye’deki etnik ayrımcılığın büyük bir bölümü olarak ele alan Kılıç, “1984’ten sonra eylemlerini yoğunlaştıran PKK’nın artık açık bir savaş halinde olduğunu” belirtir. 1990’ların başında yaptığı değerlendirmede, bu dönemde şiddetlenen olaylar nedeniyle, Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da açılan dava sayısının 316 bin 198 ile Türkiye rekoru kırdığı, yine 1984’ten sonra bölgeden kendi istekleriyle ayrılan ya da “Sansür ve Sürgün Kararnamesi” ile ayrılmak zorunda bırakılanların sayısının 37 bin” olduğu o günkü resmi verilere göre ortaya koyulur (Kılıç, 1992: 12-13).

Kürt sorununa ve buradan kaynaklanan terör olayları, çatışmalar ve ölümler 1990’lı yıllardan 2010’lu yıllara kadar dönem dönem azalıp, tekrar çözüm yollarının tıkanmasıyla yükselmektedir. 1990’ların ortasında Gerger (1995), Kürt sorunun devam ettiği, insanların öldüğü, şiddetin kesilmediği ve tarafların sert duruşu nedeniyle çözümsüzlüğün arttığını söyler. Bu ortamın en tehlikeli sonucu ise Türk-Kürt düşmanlığının tırmanması olduğunu ifade eder. 2000’li yılların başlarında çatışmalarda bir durgunluğun yaşanması, çözüm için kimi adımların atılması, Kürtlere bazı hakların verilmesiyle gerçekleşmiştir. Bu dönemde bir araştırma dizisi için çeşitli Kürt aydın, gazeteci ve politikacılarla röportajlar yapan Ruşen Çakır’ın sorularını cevaplayan ve durum değerlendirmesi yapan gazeteci Sapan; “10,12, 15 yıl öncesine dönüp

bakıldığında sorunların iyi bir noktada olduğu, insanların kendilerini daha iyi ifade edebilme şansına sahip olmaları söz konusu. Özellikle geçen yıl OHAL yasasının ve Olağanüstü Hal uygulamasının kaldırılmasıyla birlikte bu rahatlamayı görmek mümkün..” Hukukçu Batman Baro Başkanı Ataç ise özgürlükler konusunda bir rahatlama yaşandığını, önceden yasak olan Kürtçe konferansların artık düzenlenebildiğini, bunların da atmosferi yumuşattığını belirtir (Çakır, 2004: 15). Daha önce konuşulmayan hatta yasaklı olan şeylerin olağan hale gelmesi de Kürt Sorununun 2000’lerde yumuşamasına yol açmıştır. 2008 yılının sonunda TRT 6 ile Kürtçe yayına başlanması hatta daha önce yasaklı Kürt şarkıcıların bu kanalda yasaklı şarkılarının çalınması kimi alanlarda özgürleşmelerin ve açılımların göstergelerindedir. 2009 yılında AKP Hükümetinin başlattığı Demokratik Açılım planı içerisinde oldukça önemli yer tutan Kürt Açılımında da amaç Kürt sorununa çözüm arayışları olmuştur. Ancak 2011 yılında konuya yönelik bir çözüm yine de henüz üretilmemiş hatta hâlâ çatışmalar, baskınlar, ölümler ve yaralanmalar yaşanmaya devam etmektedir.

5.1.4. Türk-Yunan nüfus mübadelesi

Nüfus değişimi kendi topraklarında kendi etnik kökeninden vatandaşları bir araya getirme çabası olarak görülebilir. Bunun altında Kurtuluş Savaşı’nda yaşananlar, Avrupa’daki ulusallaşma süreciyle, ulusal kimliklerin şekillenirken homojen bir yapıya ulaşmanın istenmesi gibi nedenler yatar. Kitlesele göç ve mübadelelere itici güç olarak, Balkanlardaki ulusallaşma sürecinde, ulusal devletlerin kurulması ve bununla birlikte etnik ve din ayrımının yayılması, Türk-Müslüman kitleler üzerinde baskılar yaratmış, kitlesele göç hareketlerinde itici bir güç oluşturmuşlardı (Arı, 2010: 15). Bu durum Osmanlı’da da 19.yüzyılın sonunda yaşanan milliyetçilik akımları, etnik ayrım ve azınlıklarla ilgili izlenen politikaları doğurmuştur. Kurtuluş Savaşı süresinde Anadolu’daki farklı etnik grupların işgalci güçlere destek olduğu yönündeki inanış da yeni kurulan Türk Devleti’nde çok kültürlü, çok dilli yapılanmanın yerine homojen bir toplum anlayışı benimsenmesine yol açmış ve bu nedenle mübadele de kolayca kabul edilmiştir (Sepetçioğlu, 2007: 11).

Rum ve Türk mübadelesi, 1923-1924 yıllarında gerçekleşmiştir. Kurtuluş Savaşının hemen ardından Yunan ordusunun yenilgisiyle, Anadolu'da yaşayan Rumların kendilerini güvensiz hissetmesiyle, Yunan ordusunun çekilme sürecinde hızlı bir şekilde Batı Anadolu'ya oradan da Yunanistan'a kaçmaya başlamışlardır. Bu hızlı ve ani göç, Yunanistan'da ani nüfus yoğunlaşmasına neden olur, 1922 yılında 1.000.000'un üzerinde kişi göç etmiştir. Bu süreçte Yunanistan'da yaşamakta olan Türkler de baskı altında hissetmeye başlamıştır ve nüfus mübadelesi konusu gündeme gelir (Erkal, 2009: 265). Lozan Barış Görüşmelerinde alınan kararla, "Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi 'ne İlişkin Sözleşme ve Protokol" 30 Ocak 1923'te imzalanmıştır. Maddeleri ise şöyledir:

Madde 1: Türk topraklarında yerleşmiş Rum Ortodoks dininden Türk uyruklarıyla, Yunan topraklarında yerleşmiş Müslüman dininden Yunan uyruklarının, 1 Mayıs 1923 tarihinden başlayarak zorunlu mübadelesine girişilecektir.

Bu kimselerden hiçbiri, Türk Hükümetinin izni olmadıkça Yunanistan'a dönerek oraya yerleşmeyecektir.

Madde 2: Birinci Madde 'de öngörülen mübadele:

a) İstanbul'da oturan Rumları (İstanbul'un Rum ahalisini);

b) Batı Trakya'da oturan Müslümanları (Batı Trakya'nın Müslüman ahalisini) kapsamayacaktır (Akgönül, 2007: 48-49).

Mübadele çok çeşitli zorluklar, sorunlar da doğurmuştur. Henüz mübadele kararının alınma döneminde tartışılan göçün zorunlu mu yoksa isteğe göre mi olacağı konusu da kararın kesinleştirilmesi sürecinin dahi zorluğunu ortaya koyar. Mübadeleye kimlerin dâhil olacağı, hangi bölgelerdeki kişilerin göç edeceği, nerelere yerleştirilecekleri gibi karar ve çözümlerin yanı sıra Arı'nın belirttiği gibi, "bütün bu konuların en ilgi çeken, mübadele sözleşmesi kapsamına giren Türk ve Rum halklarının göçünün isteğe bağlı değil, zorunlu oluşuydu... Göçün zorunlu oluşu, konuyu hem teoride, hem de uygulamada ayrıntılardan ve değişik, çapraşık sorunlardan arındırıp sade ve kesin bir niteliğe soktu (Arı: 2010: 20-21)".

Nüfus değişiminde Yunanistan'ın liman kentlerinden mübadele anlaşmasının ihaleleriyle ayarlanmış vapurlarla Batı Anadolu'ya gelinmiştir (Sepetçioğlu, 2007: 54). Mübadele sürecinde hem yerini yurdunu ve mal varlığını terk eden insanların gidecekleri yerde ne yapacakları sorusu vardı hem de mübadelede yaşanan kimi hastalık gibi, beslenme kısıtlılığı gibi durumlar da vardı. Özellikle mübadelede sağlık tehlikesi ve salgın hastalık sorunları söz konusudur. "Bu aşamada, üzerinde önemle durulan

konu, göçmenlerin sağlık denetiminden geçirilişi ve başta çiçek aşısı olmak üzere, dizanteri ve veba aşılarının yapılmasıydı.” Belli cemiyetlerin destekleriyle kurulan sağlık kurullarıyla iskelelerde sürekli görev yapılmış ancak yine de sağlık sorunlarından kaçılmamıştır. (Arı, 2010: 79). Göçmenlerin Türkiye’ye geldiklerinde yerleştirilme ve istihdam edilmelerinde de birçok zorluk vardı. Özellikle bu zorlukları azaltmak için göçmenlere, daha önce hangi işle uğraştığı ve buna göre gideceği yerlerin seçilmesine ve gidilecek yörenin nüfusuna, ekonomik yapısına uygun düzenlemeler yapılmaya çalışılıyordu (Arı, 2010: 80). Girit’ten yapılan göç 1924 yılı Haziran ayı sonunda tamamlanır. 600 kişiden oluşan bir grup işleri nedeniyle, daha sonra göç etme koşuluyla adada kalırlar. Böylelikle göçü tamamlayan Giritliler, batı sahil kent ve kasabalarına ve İzmir’e yerleşir, büyük çapta üretici olarak çalışırlar. Yeni gelen mübadillerin durumu pek iyi değildir ve bunu gören eşraftan hayır sahipleri ile halkın her kademesinden birçok kişi yardımda bulunur (Erkal, 2009: 270). Sonuç olarak yeni bir ulus devletin, devlet politikalarında homojenleşmenin gerekleriyle farklı etnik ve dini kökenden vatandaşlarla, kendi ulusundan vatandaşların yerlerini değiştirmesi bir zorunlu göç süreci olarak yaşanmıştır. Bu durum elbette birçok travmatik yaşantıya da yol açmıştır, yerinden, yurdundan ayrılmak, bambaşka yerlere gitmek gibi. Sepetçioğlu mübadelede evinden ayrılış sürecinde yaşanan olayları ele alırken şu olayı örnekler:

Giritli Müslümanların da adalarından ayrılmaları hayli zor olmuştur. Zeki Adalı (Söke-Aydın) anlatımıyla Giritlilerin ayrılışı şu şekilde gerçekleşmiştir: Babam evimizi son kez kilitleyip, anahtarını cebine koymuş. Vapurda hep beraber Girit’e baka baka yol almışlar. Vapurda yolda gelirken, annem babama (At artık o anahtarı denize) demiş. Belli olmaz belki tekrar geliriz geriye diye, evimizin kilidini Türkiye’ye kadar getirmiş babam (2007: 52).

Mübadelelerin toplumsal boyutta çeşitli sonuçları olmuştur. Evlerini ve mal varlıklarını acele bir şekilde terk ederek, Anadolu’ya gelen Türkler istihdam edilirken, ev, tarla, toprak gibi mülkler devlet tarafından verilmiştir. Fakat bu süreç savaşın yeni çıkmış toplumda bir ayrışmaya neden olmuş, yerli halkın evsiz, çaresiz ve zor koşullarda oluşuyla birlikte devlet tarafından mübadillere verilen karşılıksız mülker, yerli halkın mübadillere karşı bir tutuma girmesine de neden olmuştur (Tekinsoy, 2007: 61).

6. Bulgular ve Yorum

6.1. Anlatı Yapısı ve Söylem

Anlatı konusuna odaklanmak, film çözümlemesinde temel noktaları ortaya koymak, filmin anlatı yapısı ile neler söylediğini anlamak için önemli bir adımdır. Güçhan'ın belirttiği gibi; “filmlerin dünyayı nasıl temsil ettiği sorusunun yanıtları “anlatı” üzerinde durularak ve bunu toplumsal yaşamla birlikte irdeleyerek açıklanabilir” (Güçhan, 1999: 111). Anlatı Aristoteles'in tragedyanın tanımlamasında ve özellikleri sıralamasında yaptığı açıklamalarda görülebilmektedir. Anlatı, eylemlerin taklidi olan öykülerden, olay örgüsünü oluşturan karakterlere uzanır. Öykü tragedyanın altı öğesinin en başında gelen mythos'tur. (Aristoteles, 2010: 31). Serter'in kısa bir ifadeyle söylediği gibi; yükselen bir dramatik eğriye sahip öykü taslağıdır” (Serter, 2005: 38). Sinematografik anlatılar da temel olarak aynı biçimdedir, kurmaca filmler, çeşitli biçimsel bileşenlerin biraraya geldiği, bir öykünün karakterler ve olaylar aracılığıyla anlatıldığı görselliğe dayalı anlatılardır. Kolker'in ifade ettiği üzere, anlatılar öykü yapısı, gelişimi ve anlatılış olgusuna işaret eder. Temel anlatılar yaşam içerisinde varolan ve sinemadan uzun zaman önce oluşmuş kültürel, tarihsel ve ekonomik olarak belirlenmiş yapılardır.

Onlar kültürün kolektif ideolojisinin, onun aileye, mülkiyete, sahipliğe, dine vb.'ye dair genel anlayışlarının bir parçasıdır. Temel anlatılar, kültürdeki hakim öyküler olan aşk, aile, günah ve kefaret, yaşam ve ölüm düzenin bozulması, şiddet ve çaresizlik gibi en derin korkularımıza dair en rahatlatıcı soyutlamalara hitap eden baskın kurmacalara yön verir (Kolker, 2009: 268).

Geleneksel anlatılar Abisel'in vurguladığı gibi kapalı anlatılardır. Geleneksel anlatıda öykünün başı sonu bellidir ve olaylar nedensellik içinde birbirini izler. Böylece sonuçta, atılan ilmekleri toplayıp belirli bir çözüme ulaşan kapalı anlatılar ortaya çıkar. Özellikle Türkiye sinemasının 1980'lere kadar yaygın olarak kullandığı bu kapalı anlatıda kronolojik olay örgüsü, dramanın gerilim grafiğinin aynı şekilde işlemesi, simge niteliğindeki karakterler ve kesin bir sonla öyküyü noktalama vardır (Abisel, 2005: 230).

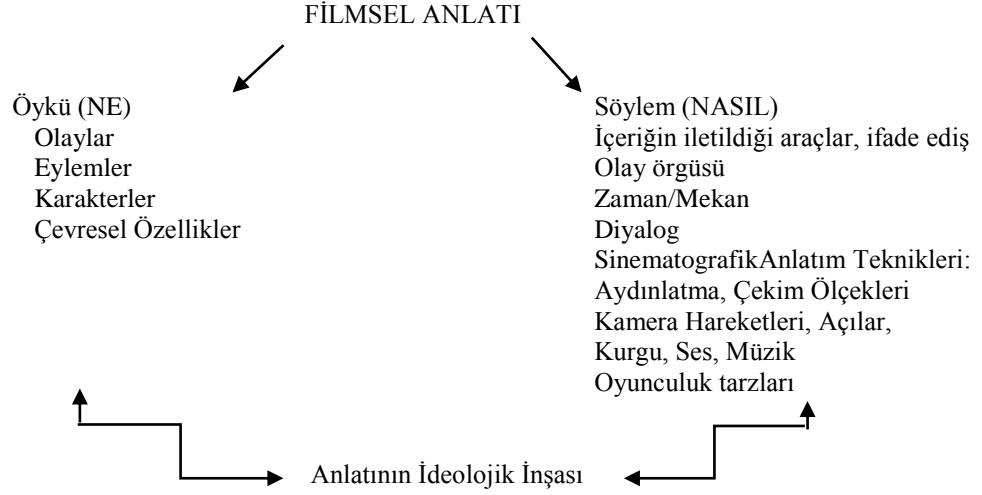
Anlatı, Corrigan'ın ifade ettiği üzere, farklı bileşenlere ayrılabilir: *Öykü*, bizlere sunulan ya da çıkarsadığımız olayların bütünüdür. *Olay örgüsü*, sözkonusu olayların belirli bir

düzen ve yapı içerisinde düzenlenmesi ya da inşa edilmesidir (2007: 60). Anlatının bir başlangıcı, ilerleme ve sonuçlanma düzeni vardır. Anlatının ilk bölümü olan sergileme; kişilikleri tanıtır ve anlatı izlencesini kahramanın bir hedefini ve bu hedefe ulaşma çabasını başlatır. Gelişmede, kahramanın istenci, engellerle karşı karşıya gelir. Bu da dramada yoğunluğun en yüksek noktasına (climax) dek gelişir. Kahramanın gelişme bölümü boyunca karşılaştığı engeller çeşitli biçimlerde olabilir; kahramanın istencinin engellerle karşılaşması söz konusudur ve bunlar doğal engeller, rakipler nedeniyle olan engeller ya da içsel engeller biçiminde olabilir. Anlatıdaki ilk çatışma ile sonunda bu çatışmanın çözümü arasında çok sayıda olay ve olgu vardır. Her anlatının son aşaması, çatışmanın çözümüdür ya da daha açık bir deyişle anlatının bitişi, sonu, tükenişi ya da sözleşmenin, güven sözleşmesinin onaylamasıyla anlatı son aşamasına gelir (Gündeş, 2003: 49). Anlatının bileşenleri olan olay örgüsü ve öykü, anlatı çözümlemesinde ele alınan kategorilerin başında gelir. Filmde olay örgüsü çatışmaları ortaya koyar ve anlatıyı çözümlemeye bu çatışmalar önemlidir. “Anlatıyı çözümlerken öne çıkan temel öğeler, fiziki ve toplumsal çevrenin özellikleri, çatışmanın niteliği, baskı direnme ve muhalefet, sorunları ele alma ve çözüm tarzıdır (Abisel, 2005: 232)”. Kolker’in belirttiği üzere, temel bir anlatı kolay anlaşılmasıyla, beklentiler oluşturmasıyla ve bunları tatmin etmesiyle, korkular oluşturması ve bunları yatıştırmasıyla ve dünyada her şeyin yolunda olduğuna bizi ikna edip sona ermesiyle bize haz veren öğeleri içerir. Temel bir anlatı kültürün duymayı istediği öykülerin bir şablonu ya da planı gibidir (Kolker, 2009: 268). Temel anlatıların sadece sinemada bu şekilde aynı özelliklerle donanmış olmadığı Propp’un çalışması *Masalın Biçimbilimi*’nde görülür. Masallarda da anlatının oldukça benzer şemalardan oluştuğunu ve bunların farklı birçok masalda tekrar edildiğini ortaya koyar. Propp, olağanüstü masallarda temel anlatı biçimlerinin öyküler ve karakterler değişse de aynı kaldığını belirtir; masallarda belli işlevler ve karakterler vardır, bunlar temel anlatıyı oluşturan ve şekillendiren öğelerdir. Sonuçta tüm masallarda birbiriyle örtüşen ve aynı olan, kişilerin eylemleri ile oluşan 31 işlevi ortaya koyar. İncelediği masalların anlatı yapısının değişmez bir şekilde aynı olduğunu söyler. “olağanüstü masal, değişik biçimleriyle belirtilen işlevlerin birbirini düzenli bir biçimde izlemesine göre oluşmuş bir anlatıdır (Propp, 1985: 104)”. Benzer bir biçimde filmde anlatının derinlemesine incelenmesinde, öykü, karakterler, olay örgüsü ve bileşenleri ele alınmaktadır. Gündeş (2003: 118), klasik kurmaca filmin anlatisallık

içerdiğini ve bir söylem biçimi olduğunu belirtir. Böylece anlatıda, “olayların doğal gelişiminde bir kişiliğin varlığıyla beklentiler, yanıltmalar, gerilimler, şaşırtılar oluşabilir. Anlatı, verilen bilgileri önceler, kimilerini de erteler. Anlatıda anlatı birimleri oluşturulurken bu bütünün tutarlı olması sağlanmaya çalışılır”. Filmin anlatı birimleri olarak da ifade edilebilecek; olay örgüsü, öykü, karakterler, çatışmalar ve çözümler, filmin izleyiciye ne söylediğine ve nasıl bir ideolojik göndermede bulunduğuna da işaret eder.

Öykü, başı, ortası ve sonu belli olan belirli bir olaylar dizisini, belirli karakterler aracılığıyla anlatır. Bir başka deyişle bu, anlatıların kurmaca dünyasında önemli olan kişilerin başlarından geçenlerdir; tüm çatışma ve çekişmeler kişisel düzeye indirgenmiştir. Bu, ideolojik açıdan gereklidir; gerçekliğin, çatışmanın toplumsal boyutunun gözden uzak tutulmasında işe yarayan en önemli araçtır. Öykü, karakterleri ve onların yaşadığı olayları kronolojik bir akış içinde, mekanların özellikleriyle birlikte gösterilir. Öykü anlatının temelde kapalı (belirli bir noktada kesin çözüme ulaşarak sonuçlanan) bir yapısı olmasından ötürü nedensellik üzerine kuruludur. Anlatının sonuçlanması öykünün temasını da netleştirir; sonucu hazırlayan gelişmeler ve tema, birlikte anlatı metninin ideolojik çerçevesini inşa eder (Güçhan, 1999: 113).

Anlatı, kendi inşa ettiği dünyaya yönelik en net tavrını temel yapısal öğelerinden biri olan “çatışmanın çözülüşü”nde ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra anlatının söylemini oluşturan diyaloglar, tipler ve mizansenleri içeren ikonografik nitelikler bu tavrın anlaşılmasında yararlı araçlardır (Abisel, 2005: 260). Filmin ideolojik söylemini ortaya çıkarmak için de anlatı ve anlatının içerisindeki öğelerin nasıl işlendiği, nasıl düzenlendiği önemlidir. Filmin söyleminin bu şekilde ele alınmasına yönelik Abisel önemli bir ipucu verir: “Anlatının, kurduğu dünya karşısında nerede durduğunu anlamının en kolay yollarından biri, neyi kimin söylediği, neyin hangi sıklıkla söylendiğidir. Yerli filmlerde bu durum çok belirgin bir şekilde şöyle ortaya konur: anlatının karşı olduğu sözün en olumsuz, doğru bulduğu sözün ise en olumlu karakterlerce dile getirilmesidir” (Abisel, 2005: 277). Güçhan’a göre, filmsel anlatı öykü ve söylemden oluşur.



Şekil 2. Filmsel Anlatı

Kaynak: Güçhan, 1999: 113.

Bu şekilde filmin ideolojik yapısının çözümlenmesinde incelenmesi gereken öğeler ayrılır. Filmsel anlatıda öykü, olay ve karakterler temel olarak filmin ne söylediğini gösteren diğer bütün biçimsel özellikler, diyaloglar ve olay örgüsü, çatışmalar ve çözüm biçimleri, zaman mekan düzenlemeleri filmin ideolojik duruşunu oluşturur. Film çözümleme yöntemlerinden biri olan ideolojik eleştiri konusunda yapılan açıklamalarda da filmin ideolojisinin sadece içerikle değil, görsel bir ifade biçimi olduğu ve biçim ile farklı anlatım tarzlarının oluşturulabileceğinden ötürü biçimsel bir analizin de gerekli olduğu ifade edilir. Bu konuda Corrigan'ın altını çizdiği nokta; ideolojik eleştirinin filmin içeriğiyle sınırlı kalmaması gerektiğidir. Nitelikli ideolojik eleştiri, karakterler ve olay örgüsü ile ilgili sorunları, anlatının yapısıyla ya da çekim ölçekleri gibi konularla ilişkilendirmelidir. Biçemin, çekim ölçeklerinin kullanımının nasıl bir söylem yaratacağını şöyle bir soruyla örnekler: “Düşmanın yalnızca geniş gruplar halinde görüldüğü ya da kameranın bu düşmanları birbirine benzer gösterdiği bir savaş filminin ideolojik konumu nedir?” (Corrigan, 2007: 124). İdeolojik çözümleme ve biçimle ilgili olarak Abisel, montajın film söyleminde nasıl farklı ifadeler oluşturabileceğini dile getirir.

Montaj, filmsel söylemin temel öğelerinden biri olduğundan, anlatının ele aldığı olgu ve olaylara yönelik tavrını belirtmesinde de önemli bir işlev yüklenebilir. Örneğin, beğendiği dünyayı görsel olarak da belirtmek isteyen anlatılardan bazılarında rastlanan ve birbirine zıt iki görüntü arasında kesme yapılarak sağlanan bir montaj tekniğini sergiler; havası tümüyle farklı iki

sahne birbirini izler. Birinde yoksul mahallenin sıcak kucaklayışıyla hazırlanıveren sofrada aynı kaptan pilav yiyenlerden, varsıl ailenin şarap kadehleriyle süslü, hizmetçinin hizmet ettiği masasını gösteren çekime kesme yapılır (Abisel, 2005: 289).

Özden'e göre ideolojik eleştiride temel sorular ve ele alınan temel sorunlar şöyledir:

Kültürel pratikler ve kültürel ürünler olarak sinema filmleri sinema seyircilerini nasıl bir ideolojik konumlandırma içine yerleştirmektedirler? İçinde buldukları tarihsel dönem içindeki sınıfsal ilişkiler bağlamında çeşitli kültürel düşünceler ve değerler, toplumsal konumlar, ideolojik yansımalar filmlerde nasıl yeniden üretilmektedirler? Filmlerin kültürel birer metin olarak okunmaları aracılığıyla derinde yatan ideolojik koşullandırmalar ve imalar nasıl ortaya çıkarabilirler? Filmler egemen ideolojinin yeniden üretilmesinde nasıl bir işlev görmektedir? Filmler gerçek yaşamı yansıtmaktan çok kendi gerçeklik anlayışlarını sinema seyircisine nasıl kabul ettirmektedirler?

Bu gibi sorular çerçevesinde, ideolojik eleştiri, filmin endüstriyel üretim koşullarındaki konumunu ve kapitalist üretim içerisindeki ilişkilerini de ele alır. Ayrıca ideolojik eleştiri, bu çerçevede sinemanın bir anlatı sistemi olarak, var olan toplumsal ilişkileri destekleme ve yeniden üretme bağlamında nasıl bir işlev gördüğünü açıklama uğraşı içindedir (Özden, 2000: 142). Dünyanın nasıl temsil edildiğinin ideolojik eleştiri ile ortaya konulabileceğini vurgulayan Corrigan (2007: 122), “her kültürel ürün ya da yaratının, örtük ya da aşikar biçimde, dünyanın nasıl ele alındığı ya da alınması gerektiği, bu dünyanın içerisinde kadın ve erkeklerin birbirlerini nasıl görmesi gerektiğine dair görüşler içerir”. Toplumsal ilişkilerin belirgin bir biçimde görüldüğü, günlük yaşama, kültüre ve birçok toplumsal olguya işaret eden filmlerin ideolojik eleştirisinde, filmin dünya hakkında ne gibi mesajlar ürettiği temel sorudur. Corrigan bunu, filmin sunduğu dünya hakkında ürettiği mesajlara bakarak ideolojik film incelemesine başlanacağını dile getirir. Bu mesajların “aşikâr olarak ne ifade ettiğine, örtük olarak ne ifade ettiğine” bakılmalıdır. İletilen mesajlar aslında insana ve topluma dair belli söylemlerde bu şekilde bulunur. Örtük ya da aşikar mesajlar derken de filmlerin insan ilişkileri ve bu ilişkilerin nasıl kurulması gerektiği konusundaki önerilerinin ne olduğu, bireyselliğin ya da ailenin konumlandırılmasının nasıl olduğu önemlidir. Filmin sergilediği değerler konusundaki yaklaşımı da filmin söyleminde önemli bir nokta olarak yer alır, bu noktada da, değerlerin ‘doğal’ olarak mı yansıtıldığı ve eğer öyleyse bunun nedeni de söylemini açığa çıkarmak için sorulması gereken

sorulardandır. Ayrıca, filmin izleyicisinin değerlerini sarsıp sarsmadığı yada destekleyip, desteklemediği ve bunların nedenleri de ideolojik eleştirinin temelinde yatmaktadır (Corrigan, 2007: 124-125). Tüm bu temel sorulara aranan yanıtlar toplumsal düzene ilişkin somut durumları ortaya çıkarmada etkilidir. Özden de (2000: 143)toplumsal düzene ilişkin olguların kodlanmış olduğu filmlerin temsil ve yeniden üretimde söylemi yeniden ürettiğini vurgular. İdeolojik eleştiri ile ortaya çıkarılan “filmsel söylem, toplumsal düzene ait bilgiyi, toplumsal temsilleri yeniden üretmek üzere somut görünümler içinde sunmakta ve sinema seyircisine iletmek üzere kodlamaktadır. Söylemin egemen kodlar ve iktidarı da açığa vurduğuna ilişkin Abisel şöyle der: “Film nerede geçiyor olursa olsun insan ilişkilerinin hiyerarşik bir düzen içinde örgütlendiğini gösterir. İktidar çoğu zaman güçlü olanın elinde toplanır ve ataerkil düzenin bir görüntüsü oluşur (Abisel, 2005: 238).

Sinemada analiz yöntemlerine bakıldığında Marksist Eleştiri olarak yerleşmiş yaklaşımın da filmin ideolojisini ve söylemini çözümlenmeye yönelik benzer bir işleve sahip olduğu görülüyor. Gürata'nın vurguladığı gibi, “Özellikle Louis Althusser'in Marksist kurama getirdiği katkılar çerçevesinde sinema alanına bakan kuramcılar, sinemada ideoloji ve toplumsal değer konusuna eğilirler. Filmlerin hiçbir zaman dünyayı saf bir biçimde değerlendirmediklerini belirten bu kuramcılar, toplumsal ve kişisel değerleri çözümlenerek filmlere başka bir açıdan yaklaşmayı denerler. İdeolojik eleştirinin gelişmiş örnekleri, kendisini filmin içeriğiyle sınırlandırmaz, filmin anlatı yapısını sinema sanayi ve teknolojik gelişmeler gibi konularla ilişkilendirir” (Gürata, 2008: 63). Burada da filmlerdeki anlatı yapısıyla, ne söylediği ve nasıl söylediğiyle ilgili analizlerde ortaya koydukları söylemler travmanın temsilinin nasıl yapıldığını keşfetmeye yöneliktir.

Comolli ve Narboni sinema ve ideoloji üzerine yazdıkları makalede, sinemanın aynı zamanda ideolojik sistemin bir parçası olduğunu belirtirler. Egemen ideoloji içerisinde üretilen ve dağıtılan filmler için sorulması gereken soru şudur: “Hangi filmler, dergiler ve kitaplar ideolojiye özgür, açık bir geçit sağlar, onu yeniden besler ve kendisini yansıtır, yolunu keser durdurur, mekanizmalarını açığa çıkartarak bloke eder?” (2008: 101). Yine filmlerin ideoloji ile ilişkisinin çözümlenmesiyle ilgili olarak şöyle der: “Bir

film yapımında, en başta, şeyleri gerçekte oldukları gibi değil, ideoloji tarafından kırılmış olarak yeniden üretme zorunluluğundayız. Üretim sürecinin her aşaması buna dahildir: Nesnelere, 'stiller', biçimler, anlamlar, öyküleme geleneği; hepsi genel ideolojik söylemin altını çizer" (2008: 104)

Sinema ve ideoloji çözümlemesi ve eleştirel bir yaklaşımla ilgili ne yapıyor olduğumuzu ve ne yapabileceğimizi ortaya koymak ve varolan durumu çözümlerken filmlerin ideolojik olarak belli konumlarda olduğunu ve bu şekilde ideoloji ile ilişkilerinin saptanabileceğini öne sürer ve bir dizi kategoriden bahsederler, (2008: 105-110) :

- a) Egemen ideolojinin en saf biçimiyle belirlenmiş filmlerdir. Bu filmler kendilerini üreten ideolojinin bilinçsiz taşıyıcılarıdır. Tüm filmler maldır ve bu yüzden ticaretin nesnesidirler, bunlara politik söylemi kullanan filmler de dahildir. İzleyicinin talebi ve ekonomik tepkinin bir ve aynı şeye indirgenmesi gerçeği, ideoloji ve filmin kaynaşmasını daha ilk elde ortaya koyar. İdeolojik pratik, politik pratikle dolaysız süreklilik içinde sosyal gereksinmeyi yeniden formüle eder ve bunu söylemle destekler.
- b) İdeolojik asimilasyona iki cepheden saldıran filmler vardır. İlk olarak 'anlamlayan' düzeyinde doğrudan politik eylemdir ki, bu filmler bir konuyu tartışmak, tekrarlamak ya da vurgulamakla kalmaz, onu ideolojiye saldırmak için kullanırlar. Bu eylem ancak gerçekliğin geleneksel resmediliş yöntemleri aşırsa politik olarak etkili olabilir. Varolan ideolojiye karşı bir eylem, ancak iki cephede birden, 'anlamlayan' ve 'anamlanan' düzeyinde ortaya konduğunda umutla bakılabileceğini vurgulamak gerekir.
- c) Bu ikili eylemin uygulandığı bir başka kategori ise, içeriği açıkça politik olmayan ama biçimiyle bir eleştirelliğin uygulandığı filmler. *Mediterranee, The Belboy, Persona...* bu kategori içinde sayılabilir. Ve bu filmler sinemanın aslı anlamına gelir.
- d) Dördüncü kategori: Açık politik içeriğine karşın dilini ve imajlarını sorgusuz sualsiz aynen uyarladığı ideolojik sisteme etkili bir eleştiri getirmeyen filmler.

Bu yüzden bu filmlerde yapılması amaçlanan politik eleştirinin ne kadar etkili olduğunu sınamak eleştirmen için önemli bir noktadır.

- e) İlk bakışta ideolojiye kuvvetle bağlı ve onun hükmünde görünen, ama bunu belirsiz bir şekilde yapan filmler. Yatıştırıcı ve ılımlı bir eleştireliliğe sahip, ancak ilerici olmayan bir kalkış noktasından hareket ederler. Bu birçok Hollywood filmi için geçerlidir; Sisteme ve ideolojiye tamamıyla entegreyken bir yandan sistemi içinden parçalara ayırmak. Bir film yapımcısının ideolojiyi onu kendi filminin ifadeleriyle yeniden sunarak aşındırmasını mümkün kılan şeyler söz konusudur.
- f) Live cinema ve 'cinema direct' filmlerinin konumları. Bunlar politik (ya da daha net söylemek gerekirse sosyal olaylar ve tepkilerden kalkan) filmler. Ancak kendisiyle politik olmayan sinema arasına bir ayırım koymuyor, çünkü sinemanın geleneksel, ideolojik olarak koşullanmış resmetme yöntemine meydan okumuyor. Bu filmleri yapanlar eğer anlatısal geleneklerin ideolojik filtresini kırarlarsa gerçekliğin kendisini, kendi doğru biçimi içinde ortaya koyacağı şeklinde temel bir yanılsamayla maluldürler.
- g) 'Live cinema'nın diğer biçimi burada yönetmen 'görünümler ile görme' fikrinden tatmin olmaz, ama resmediliş sorununa filmin somut maddesine aktif rol vererek saldırır. O zaman malzemesi anlamın üreticisi olur, onun dışında (ideolojide) üretilen anlamların pasif havuzu değil.

Tüm bu kategoriler, filmlerin ideolojik yapılanmasına bakışı açısından önemli ip uçları sunmaktadır. Özellikle filmlerin anlatı yapısının çözümlenmesi ve yorumlanmasında, doğrudan egemen ideolojinin taşıyıcı mı oldukları ya da çeşitli biçimsel seçimlerle bu ideolojiyi eleştirmeye mi yönelik tutum aldıkları ortaya çıkmaktadır.

6.2.Film Analizleri

6.2.1. Gelecek Uzun Sürer

6.2.1.1. *Filmsel anlatı*

Sumru'ya tren yolculuğunda erkek arkadaşı Harun bir mektup verir, sonra okunması gereken bu mektupta, Harun'un gitmek zorunda olduğu yazar. Sumru, bir süre sonra ağıtlarla ilgili tez çalışması için Diyarbakır'a gelir. Burada Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenler Derneğiyle bağlantı kurarak, oraya gelen kişilerle görüşmeler yapar. Görüşülenler, bu bölgede yaşanan çatışmalar, olaylar ve baskınlarda kaybettikleri yakınlarıyla ilgili hikâyelerini anlatır, ağıt söyler. Sumru, yaşanan olaylarla ilgili çekilmiş videolar olduğunu öğrenir ve bunları hazırlayan Ahmet'le tanışır. Ahmet, onu kütüphanedeki Toplumsal Hafıza Merkezine götürür; burada ses kayıtları, video görüntüleri, gazete kupürleri, duvarlarda fotoğraflarla, Güneydoğuda yaşanan birçok olayın belgeleri bulunmaktadır. Bir yandan insanlarla görüşüp, bir yandan şehirde gezen, sesler ve ağıtlar kaydeden Sumru, Hafıza Merkezindeki arşivleri araştırırken, kayıtlardan birinden Harun'un bir çatışmada öldürüldüğü ve cesedinden bir fotoğraf çıktığını öğrenir. Harun'un mezarını bulmak için Hakkâri'ye yolculuğa çıkar, Ahmet ona eşlik eder, yol üzerinde durakladıkları bir köyde muhtardan, köylerin basılıp hayvanların öldürülmesi olayını dinlerler. Sonunda bir dağ mezarlığına ulaşır, Harun'un mezarını bulur, eşarbını taşa bağlar ve Siyasümbül Gölü'nün kenarında yürür, gider.

6.2.1.2. *Karakterler*

Sumru: Genç, güzel, kolay iletişim kuran ve çok fazla konuşmayan bir kadındır. Hemşinlidir; İstanbul'da okumuş ve müzikoloji alanında ağıtlar üzerine bir tez hazırlamaktadır. Diyarbakır'da uzun bir zaman geçiren Sumru'nun araştırmasında karşılaştığı şeyler onu etkiler, bu sebeple mutsuzlaşır ve adaletle ilgili sorgulamaları artar. Zorunlu olarak onu bırakıp gitmiş olan sevgilisinin peşine düşerek, belki ona ait bir iz bulma çabasıyla, kendi acısını, travmasını başkalarının acılarıyla bütünleştirir.

Ahmet: Felsefe okumuş, okulu bittikten sonra bir süre İstanbul'da, sonra ailesinin yanında zaman geçirmiş, ancak tutunamayıp Diyarbakır'a gelmiştir. Üniversite

yıllarında sinemaya ilgi duymuştur. Diyarbakır'da film satmakta, "CinAhmed" ismiyle gösterimler düzenlemektedir. Okuyan, düşünen, esmer, genç bir Kürttür, şiveli konuşur. Yaşanan politik ve toplumsal olaylarla ilgilidir, belgelerin, ses kayıtlarının arşivinin hazırlanmasında çalışmış ve görüntüler çekmiştir. Babası o küçükken sokakta vurularak öldürülmüş faili meçhul cinayetlerden biridir.

Harun: Aktif olarak politikayla ilgilenen, solcu, okuyan, birikimli bir gençtir. Hakkâri'nin bir köyündendir, Sumru'nun sevgilisidir, ancak onu zorunlu olarak bırakıp gitmiştir. Gelecek için güzel hayaller kurmak ve "daha güzel bir gelecekte Sumru'yla tekrar birlikte olmak" ister. Kaçtıktan sonra dağa çıkmış ve bir çatışmada vurularak ölmüştür.

Tanık karakterler: Yakınlarını kaybetmiş ve yaşanan travmaların birinci dereceden mağdurlarıdır. Kendi hikâyelerini anlatarak filmsel anlatı içerisinde önemli destekleyici anlatılar oluşturmakta ve filmin temel meselesine katkıda bulunmaktadır. Bu karakterlerin çoğu kadındır, sadece bir erkek vardır ve kadınların hepsi ailelerinden erkeklerin alınıp götürülmesine tanık olmuş, onlardan bir daha haber alamamış, arayışlarına sonuç bulamamış, öldüklerini bildikleri yakınlarının cesetlerine dahi ulaşamamış ve yaslarını tutamamışlardır. Adaletle inançları kalmamış, hayatları parçalanmış, üzüntü ve acı içinde yaşamaktadırlar. Hikâyelerini ağlayarak, çaresizce dile getirirler ve ağıtlarla yaslarını tutarlar.

6.2.1.3. Çevre ve temel mekânlar

Filmde görülen başlıca mekânlar; Diyarbakır'ın kenar ve iç mahalleleri, surlar, eski han, yıkıntıya dönüşmüş Ermeni Kilisesi, Sumru'nun kiraladığı eski ev, Ahmet'in yaşadığı tek odalı ev, kentin surlardan görülen silüeti, sokaklar, Hakkâri yolu, köyler, Siyasümbül Dağı ve mezarlığıdır. Çoğunlukla kentin eski dokusu, tarihi çarşıları ve eski yerleşim yerleri görülmektedir. Sumru bu çevreden bir ev kiralar ve arkadaşı ona "biz oralardan kaçıp yeni yerlere gelmeye çalışıyoruz, sen gidip eski yerleri seçiyorsun" der. Sumru'nun burayı tercih etmesi yaşamışlık, tarih, geçmiş ve anıların böyle yerlerde birikmesidir. Sumru'nun kaldığı yer yüksek tavanlı, koyu maviyle yeşil tonlarında duvar renkli, geniş bir oda ve büyük pencerelerin aydınlattığı bir mekândır. Bu büyükçe odada Sumru araştırdıkları, öğrendikleri ve gördükleriyle bir olur, mekân Sumru'nun

ruhuyla bütünleşir. Diyarbakır, filmin sadece geçtiği şehir değildir, aynı zamanda filmin önemli bir karakteri gibidir. Yaşanan birçok olay, acılarını dinledikleri insanlar, ölümler, kayıplar, kent ve silüetiyle bütünleşir; kent travmatik yaşantıların dekoru haline gelmiştir. Önemli mekânlardan biri Ermeni Antranik Amca'nın yaşadığı yıkıntıya dönüşmüş, terkedilmiş Ermeni Kilisesidir. Kilisenin içindeki evde yaşayan adam terkedilmiş mekânı korumaktadır. Bu mekân Ermeni techirinin hafızasını da korumaktadır. Antranik annesinin sesiyle kaydedilmiş 1915'den kalma ağıtı Sumru'ya avluda dinleterek, bu coğrafyadaki başka bir etnik topluluğun travmasını hatırlatır. Boş kilisede yüksek sütunlar, balkonlar, kilisenin sunak yerleri terkedilmiş ve harap görünüm ölümü, tükenmişliği simgelerken hem Antranik'in yalnızlığına vurgu yapar hem de Ahmet ve Sumru'nun geçmişle ilgili yıkık dökük anıları ve arayışlarını kucaklar. Hafıza Merkezi, filmdeki belgesel tavrı ve tanıklık arayışını pekiştirir; olaylar ve yaşananlara tanıklık eden birçok belge, fotoğraf, gazete kupürü, ses kaydı olan kaset, bant ve dinleme cihazı bulunur. Burası tam anlamıyla bir bellek-arşiv yeridir.

Hakkâri'ye giderken uğranan köy yine travmatik olaylarla özdeşleşir. Kerpiç, çatısız tek tük evlerden oluşan bir köyde muhtarın anlattıklarıyla köy özdeşleşir. Askerin bastığı bir avluda toplanan atların vurularak öldürüldüğü, köylülerin çaresizce durumu izlemek zorunda kaldıkları bir yerdir köy. Bu köy gibi diğer karakterlerin de anlattıkları köyler birbiriyle örtüşmektedir. Köysel mekân tasvirinde basılan köyler, avluda toplanan insanlar ya da hayvanlar, boşaltılıp yakılan evler vardır.

6.2.1.4. Sinematografik anlatım teknikleri

6.2.1.4.1. Çekim ölçekleri ve çerçeveleme

Filmde Sumru'nun kentte gezip ses topladığı sahnelerde çoğunlukla orta ve genel çekim ölçekleriyle kent dokusu ve yaşayan insanlar resmedilir. Sumru, kaldığı odada çalışırken yakın plan düşünüp kenti dinlerken, orta plan ve genel planda görülür. Genel planlar daha çok Sumru'nun tanık olduğu acılar nedeniyle karanlık içinde çaresiz, acı dolu halini ve kaybolmuşluk durumunu vurgular. Yakın planlarda baş ve omuz çekimleriyle karakterin duyguları, iç dünyası öne çıkar.

Yapılan görüşmelerde belli bir tarz vardır. Hikâyelerini anlatan mağdur ve tanıklar kayıp insanlara ait vesikalık resimlerle kaplı duvarın önünde konuşurlar. Burada konuşan kişiler siyah beyaz fotoğrafların önünde, göğüs çekimde çerçevelenmiş, kameraya ve karşılarındaki Sumru'ya bakarak konuşurlar. Bu çerçevelemeyle ve konuşanlara müdahalesiz bir tavırla film belgesele yaklaşır. Gerçek tanıklıklar ve belleğin dışavurumu bu görüşmelerle ortaya koyulur. Eski Ermeni kilisesinde uzunca vakit geçiren Sumru ve Ahmet iç sorgulamalar yaparlar, duydukları hikâyeler ve olaylar hakkındaki düşünceleri, kendi travmaları ve kafalarındaki birçok şeyle meşguldürler. Kilisedeki bu iç araştırmalarını, orta plan ve genel planla yapılan çekimlerde yıkıntılar arasında bir zamanlar canlı olan; ama şimdi bomboş kalmış, ölümü çağrıştıran terk edilmişlik duygusuyla yaparlar.

6.2.1.4.2. Kamera hareketleri ve açıları

Filmde genel olarak yoğun kamera hareketleri kullanılmamaktadır. Kaldığı odada çalışırken ya da düşünürken görüntülenen Sumru, tek başına karanlığın içinde üst açıdan gösterilir. Yine üst açı eski kilisedeki sahnede kullanılmıştır. Büyük bir yapının içinde insanların küçülen varlıklarına, iç dünyalarına atıfta bulunan, aynı zamanda toplumsal bellekle ilişki kurulduğunda yaşanan travmalar nedeniyle çaresiz ve küçücük kalma durumu vurgulanmaktadır. Bununla birlikte bu sahnede karakterlerin tanrısal bir bakışla, üst açıdan alınması, büyük bir mekânda aşağı pozisyonda, küçücük kalmaları, güçsüzlükleri ve yazgılarına boyun eğme zorunlulukları hissedilir.

Filmin sonunda Harun'un mezarından ayrılmış olan Sumru, Siyasümbül Gölü'nün yanından yürür. Bu sahne genel bir ölçekte üst açıdan alınmıştır, kamera sabittir, Sumru çerçevenin sağ köşesinden gelip, gölün öbür tarafına doğru ilerler. Bu uzun plan, sonsuz beyaz içerisinde umutların yıkıldığı, hayallerin gerçekleşmediği bir dünyaya işaret etmektedir. Karakterlerin yazgısına boyun eğişini, çaresizliği, çatışma ortamı sürdükçe acıların bitmeyeceğini gösterir.

6.2.1.4.3. Işık, renk, ses, müzik ve kurgu

Işık ve renk düzenlemesi, karakter dönüşümü ve film anlatısının gittikçe kararar, acıtan yönüyle bütünleşmiştir. Sumru'nun yaşadığı evde neredeyse hiç ışık yoktur, gün içinde

pencerelerden gelen ışık temel aydınlatmayı oluşturur, akşam ve gece saatlerinde ise az bir ışık ve Sumru'nun çalışması sırasında bilgisayarının ışığı vardır. Filmin başında büyük pencereler sonuna kadar açıktır ve içeriye akan yoğun ışık vardır. Ancak film süresince karakterin yaşadığı değişimle, dinlediği hikâyeler, öğrendiği şeyler, kendi travması ve acılarla değişen ruh hali evin içindeki ışığın daha da azalmasıyla pekiştirilir. Renkler de benzer anlam taşır iç mekânlar mavi ve yeşil tonlarda soğuk atmosfere sahiptir. Evler sıcak yuvalar değildir. Evler kişinin bir nevi sığınağı fakat soğuk ve donuk, duvarlar arasında daha da sıkışılan bir yerdir. Travma mağdurları ve tanıkların röportaj çekimlerinde genel bir gri ton hâkimdir. Arka planda siyah-beyaz kayıp insanlara ait fotoğraflardan oluşan duvar ve bu fonun önünde konuşan insanlar siyah-beyaz tonlarındadır ve sahne az ışıklıdır.

Ses travmanın irdelediği önemli unsurlardandır. Sumru ağıt çalışmasıyla, toplumsal travmaları ve tanıklıkları, acı dolu sesleri ve yası aramaktır. Hafıza merkezindeki ses kayıtları, okunan ağıtlar, kentin sesi, yaşamın sesi ve karanlığın sesiyle ve boşluklarda yani sessizlikler zamanlarıyla film tanık olmakta ve anlatı oluşturmaktadır. Ağıt başlı başına bir acı anlatısıdır; yasin, kayıpların, ölümün ve ölen kişinin anısının bir dışavurumudur. Bütün konuşmalar ve sesler yoğunluklu olarak yaşanmış ve halâ yaşanmakta olan acılara işaret ederken, sessizlik de sesler kadar anlamlıdır. Sözün bittiği, söylenecek bir şeyin kalmadığı sahnelerde karakterler en ağır acıları sessizce sırtlarlar. Arşiv taraması sırasında Sumru'nun Harun'un ölümüne ilişkin duyduğu ses kaydı, Ahmet'in faili meçhul cinayet kayıtlarından kendi babasının ölümüne gitmesi, kendi travmalarıyla yüzleşmeleridir. Bu sahnede hiç konuşmazlar, biri dışarı, bahçeye çıkar ve orada nefes almaya çalışır; diğeri kütüphanede sessizce dolaşır, arşiv odasındaki resimlere bakar. Acı ve kayıpların hepsi böylece bir bütün olur. Ne ana karakterlerin bireysel acıları, ne de tanıkların tek tek travmaları ayrı değildir. Hepsi bir bütünün parçasıdır. Filmde travmatik anlatıyı destekleyici kurgu biçemi kullanılmamıştır.

6.2.1.5. Travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirme

Film tam anlamıyla toplumsal bellekte bastırılmış, yıllarca yok sayılmış yaraları açığa çıkarmayı amaçlayan bir tanıklık filmidir. Travmaya neden olan olay ve şiddet

görüntülerini kullanmadan, arka plan, sosyal bağlam ve doğrudan mağdurlara söz vererek tanık olur. Kaplan ve Bang'ın, tanıklık stratejisinde izleyiciyi şiddetin görüntüleriyle şok etmek, rahatsız ederek bilinçlendirmek yerine olaylar, şeyler hakkında sade anlatılar kullanmak söz konusudur. Filmde, travmanın sözel ifadelerine ağırlık verilir; sesler, gerçek kişilerin anlatıları ve kayıtlar kullanılmıştır. Bu tercih, filmin tanıklık etme stratejisini pekiştirir ve farklılaştırır. Son otuz yılın Türkiye'sinde, Güneydoğu'daki şiddet ve çatışma ortamı nedeniyle yaşanan birçok olayın sonucu büyük travmalardır. Travmatik bellek, hatırlama, unutma, yüzleşme ve iyileşme evrelerine göre bakıldığında film, bir anlamda sağaltıcı bir işlev de görmektedir. Çünkü Türkiye'de devlet tarafından uygulanan politikalar, toplumda ötekileştirilen gruplara yönelik, Güneydoğu'da yerel halkın, etnik kökeninden dolayı, resmi güçlerce sistematik bir şiddet ve baskı görmesidir. Kürtler, ulusal kimlikte "öteki" olarak konumlandırıldığı için yaşadıkları tüm travmatik olaylar resmi olarak yok sayılmış ve bu da kolektif bellekte derin yaralar açmıştır.

Travma izlerinin iyileşebilmesi için mağdurun yaşadıklarına inanılması, çevre tarafından acının paylaşılması, acısının yasını tutması ve anlatı oluşturması en temel gerekliliktir. Ancak Kürt Sorununun bir tabu olması, travmayla yüzleşmeyi zorlaştırmakta, mağdurların acılarının ve kayıplarının yasını bile tutmaları mümkün olamamaktadır. Daha önce belirtildiği gibi bir olayın yası tutulmadan iyileşme sağlanamaz ve filmdeki tanık karakterler tam da bu konumdadır. Yitirdikleri yakınları devlet tarafından; asker, jandarma gibi kuvvetler tarafından öldürülmüş ya da kaybedilmiş, ölülerin cesetleri dahi yakınlarına verilmemiştir. Tanık karakterlerin travma anlatılarının tümü bu ortak tabanda birleşir, tek istenilen ölüleri için bir mezardır, yani yas tutabilmektir. Bunun bile engellenmesi ya da göz ardı edilmesi travmayı ağırlaştırır. Filmin stratejisi ise mağdurların acılarını paylaşmak için onların anlatı oluşturmasına zemin hazırlamak, bu insanların yaşadıklarına hem tanıklık etmek hem de geniş bir bağlamda acıyı paylaşmaktır. Ağıt da tam bu noktada önemlidir; çünkü ağıt Doğu'ya özgü bir yas tutma biçimidir ve Sumru Güneydoğu'da yaşanmış, acısı bastırılmış tüm acıların yasını tutmak üzere gezmekte, insanlarla görüşmektedir. Kürt kadınlarının ağıtları ile bu topraklarda yaşanan, yıllarca kabuk bağlamış tüm acıların yası tutulmaktadır. Harun'un yitirilişi, Ahmet'in faili meçhul babasının hatırası ve hatta

1915'teki Ermeni tehcirinin de yası hep birlikte tutulur. Birçok travmatik olayın film aracılığıyla dile getirilmesine tanıklık etmekle birlikte ayrıca toplumsal travmalarla hesaplaşma sürecinde kilit öneme sahip işlev görmektedir. Daha önce belirtildiği gibi toplumsal travma, mağdurun tek başına içinden çıkacağı bir rahatsızlık değildir. Kolektif bellekteki yaraların temizlenebilmesi için belli adımlar gerekir; demokratik bir paylaşım, sosyal bağlamın oluşturulması, mağdurun öyküsünü anlatması ve tanıklarla hatta faillele uzlaşma gerektirir. Mağdur, tanıklara olayları anlatırken, filmin kendisi bu temsille tanık olur ve film izleyen herkesi tanık konumuna getirerek sosyal bağlam kurar.

Mağdura söz veren film, anlatı oluşturmasını ve ağıtlarla birlikte yas tutmaya izin verir. Bu noktada temsil ve ideoloji ilişkisinde önemli bir durum vardır. Filmin söz verdiği, temsil ettiği taraf; mağdurlar, travmatik olaylar yaşamış, birinci derece şahıslardır. Bu kişiler kendi anlatılarında, hiçbir yetkilinin, resmi kurumun, devletin, Adalet Bakanlığı'nın, askerinin onları dinlemediklerini, arayışlarına cevap vermediklerini belirtirler. Travmanın büyük bir kısmını bu “duyulmamak-görülmemek-tanınmamak” oluşturur. Devletin tanımadığı, ezdiği, ulusal kimliğin dışladığı ötekiler, mağdurlar, Spivak'ın sesinin çıkmadığı, resmi ve egemen olanın diliyle temsil edilerek daha da sessizleştirildiklerini söylediği “madunlar”dırlar. Ana akım medya tarafından her gün haberleri yapılan Güneydoğu'daki olaylar, ölenler ve onların yakınları, resmi ideolojinin düşman olarak konumlandığı kişiler asla sesleri duyulmayan kişilerdir, onlara ilişkin haber ve temsiller ana akımın süzgecinden geçerek ve egemenin diline çevrilerek verilmektedir. Yönetmen ise yaşanan olayları sadece film anlatısı içerisinde vermemiş, madunun konuşmasına olanak tanımıştır. Resmi ideoloji söylemleri içinde erimiş ve baskılanmış madunları direkt olarak konuşturmak ve bunun karşısında egemen söylemlerin hiçbirine yer vermemek hatta uygulanan şiddete ilişkin sahne kullanmamak bile bir anlamda bu konuda egemen söylemi, resmi ideolojiyi yerle bir etmektir. Bu açıdan bakıldığında da farklı bir temsil biçimi ile mağdurun yanında, onların sesi ve acısını ortaya koyan, bunu geniş bir çerçevede ele alan; konuyu, kayıpları bireyselle indirmeyen bir yapı kurmaktadır. Foucault'nun söylem ve güç ilişkisi hatırlandığında, bilgiye sahip kişi ya da kurumların gerçeği ve söylemi temsil gücüne sahip olduğu hatırlandığında ana akım medyanın ya da popüler anlatıların resmi ideolojinin yeniden

üretimine bulunduğu katkı akla gelir. Bu film ise bu ilişkiyi tersine çevirir. Resmi ideolojinin, resmi tarihin görmezden geldiği bu gerçeklikler, ulusal kimlik ve tarihin yeniden inşasında, ulusal kimliğin gereklerine uygun bir geçmiş çizme amacıyla, uygulanan şiddetin üzerinin kapatılması ve ölülerinin faili meçhul kalması ya da cesetlerin verilmemesi, yok edilmesi de bir resmi uygulamadır. Böylece yok sayma daha kolay olur. Bu aynı zamanda belleğin kurgulanması, kanıt bırakmamak ve resmi olarak olayları görmezden gelmek, bir süre sonra her şeyin unutulmasını kolaylaştıracak bir davranıştır. Film Türkiye'deki kökleşmiş travmaları temsil ederken, bu kolektif yaraların, Althusser'in kavramlarıyla bakacak olursak, devletin baskı aygıtlarıyla uyguladığı baskı ve şiddetin, yıllarca meşrulaştırılma ve ideolojik aygıtlarla yeniden üretilme durumunu da eleştirir. Resmi söylemin kendi uygulamalarını haklı çıkarmak adına inşa ettiği gerçekliği yapı bozumuna uğratarak, bir etnik kimliğin yıllarca benzer acıları yaşayarak travmanın nasıl nesilden nesile aktarılan ve kat kat çoğalarak devam ettiğine odaklanır. İdeolojik aygıtlarla, ana akım medya, iktidarın söylemleri, gündelik yaşama işlemiş inanç ve söylemlerin mağduru yok saymasının altı çizilir ve tek sarılacak gerçeğin, yüzleşmek için kabul edilmesi gereken kanıtların bulunduğu Hafıza Merkezinin önemi vurgulanır. Buradaki belgeler, her türlü kanıtı silinmiş ve yok sayılmakta olan birçok olayın tek kaydı ve arşividir. Sumru ve Ahmet'in diyaloglarında geçtiği gibi, belleksiz bir toplum yaratmak amacıyla olan iktidar ve devletin yıllar sonra gerçek anlamda bir travmayla yüzleşmeye girişeceği vakit bu belgeler gerekecektir. Tüm totaliter rejimlerin uyguladığı bilinçli unutturma politikalarının toplum içerisinde yayılsa bile travma yaşamış kişilerin belleğini boşaltamayacağı da açıkça sergilenir. Hakikati Araştırma ve Uzlaşma komisyonlarının belki yıllar sonra kurulacağı umudunu dile getiren karakterler, Güney Amerika örneğine de atıfta bulunurken, gerçek anlamda toplumsal travmayla yüzleşmenin temel gereklerinin de altını çizmiş olurlar.

Travmanın baskıcı, benliği zapt eden, insanı derin bir kaybolmuşluk içine sokan ve toplum tarafından yok sayıldıkça, tanıkların mağdurları yalnız bıraktıkça daha da belirginleşen çaresizlik, umutsuzluk ve anlamsızlık biçimsel olarak da temsil edilir. Mağdurların içinde bulunduğu ruh hali ve travmatik belleğin yapısı grinin tonlarıyla ve siyah-beyaz verilir. Filmin karakterlerine de yansıyan bir değişim vardır; acıları yüklenmeye başladıkça, insanları dinledikçe, hafıza kayıtlarını gördükçe yüzleri

bulutlanır; gittikçe daha karanlık, siyah ve mavi tonlarına gömülürler. Sumru'nun iç dünyasını yansıtan yaşadığı eski ev de onun bu dönüşümüyle birlikte kararır, cansızlaşır. Karanlık, soğuk ve gri renk tonları toplumsal alanın karanlığına ve griliğine vurgu yapar. Evin bir yuva olma özelliği, yaşam alanının sıcaklığı, rahatlığı tamamen yok olmuş, özel alan bile özgürlük tanımayan, huzur vermeyen bir hale gelmiştir. Aynı şekilde Diyarbakır ve Hakkâri kentleri de acılarla ve kötü anılarla özdeşleşmiştir. İnsanın bildikleri, gördükleri ve öğrendikleriyle, paylaşmaya başladığı acılarla ve tanık olduklarını değiştirebilecek güce sahip olamadığı vurgulanır. Üst açıdan tanrısal bir bakışla resmedilen karakterlerin, küçüklüğü, çaresizliği öne çıkar. Güneydoğu'daki halkın çaresizliği, bastırılmışlığı ve sıkışmışlığı ayrıca metaforik anlatımla da bir atın vurulması, kaçması, kaçamaması ile simgelenmiştir. Eski yıkık kilise belleğin yıkık döküklüğünü simgelerken, burada bir başka travmaya, Ermenilerin yaşadığı travmalara atıfta bulunulur. Sessizlik ve suskunluk filmin sesi ve sözü kullanmadaki özeni de travma anlatısına hizmet eder ve hem söylenecek sözün kalmadığını anlatır hem de birçok olay karşısında bulunulan toplumsal ruh halini çağırır. Karakterlerin gereksiz konuşmalarına yer vermez, uzun uzun konuşulmadan geçen süreler filmde izleyici için bir alan bırakır, izleyenin gördüğü ve duyduklarını kendi bilincinde tamamlaması, aktif katılımı için boşluklar izleyiciye özgür bir alan açar.

Temsil-gerçeklik izlenimi-ideoloji bağlamında da biçimsel olarak anlatı desteklenmektedir. Giriş-gelişme-sonuç şeklinde ilerleyip, belli çatışmaların öne atılıp sonra da çözümlenmemesi, film anlatısını geleneksel anlatının dışına çıkarır. Başı sonu belli, sebep-sonuç ilişkisiyle açıklanan bir dünya kurulmaması, toplumsal travmalarla dolu bir geçmişin de anlamlı kılınamayacağına işaret eder. Ayrıca kurmaca içerisinde belgesele özgü biçimin röportajlarla iç içe geçmesi temsilde ideolojinin bir nevi kendini yeniden inşa etmesine yardım eden “gerçeklik izlenimini” de kırar. Film ne tam bir kurmaca hikâyeye odaklanır ne de belgeseldir. Resmi ideolojinin karşısında konumlanan, travmalara tanıklık yapan anlatı böylece insana, bellek yitimine karşı duruşuyla topluma dair gerçekliği, insanları bütünleştirecek bir şekilde kurar. Son sahnede kendi yasını tutarak yürüyüp giden karakter hiçbir olayı çözmemiştir. Hâlâ devam eden acılar, yasını tutamamış mağdurlar ve yüzleşilmemiş travmalarla filmin ucu açık kalır.

Filmin genel söylemi Marksist estetiğin sanata yüklediği işlevle örtüşmektedir. Sanatın bütünleştirici işlevini anlatı aracılığıyla meydana getirir. Fisher'in belirttiği, sanatın parçalanmış bir durumdaki insanı bir bütüne dönüştürme, gerçekleri anlamasını sağlama ve bunlara dayanma gücü vermesi işlevine film anlatısının tümünde rastlanır. Travmalarla, acılar ve baskılarla parçalanmış insanı bir bütün haline dönüştürmek için çabalar ve gerçekleri, bu parçalanmış insana acı veren travmalara tanıklık ederek, mağdurun yanında onun anlatısını destekleyerek temsil etmeye çalışır. Çatışma ortamının anlamsızlığı ve ölen birçok insana ilişkin toplumsal bir sorgulama alanı açan film bu bakışı; Pavese'nin, "Savaştan sonra kendimize sormamız gereken, bunca insanın ne için öldüğü" sözüyle de netleştirir.

6.2.2. Press

6.2.2.1. *Filmsel anlatı*

Filmde, 1990'lı yılların başında Özgür Gündem'in Diyarbakır bürosunda çalışmakta olan bir grup gazetecinin basın özgürlüğü olmayan bir yerde haber yapma çabaları anlatılmaktadır. Gazetecilerden Kadir, polis tarafından kaçırılıp, şehir dışında dövülür ve tehdit edilir. Faysal, Yüksekova çetesi ile ilgili adam kaçırmaya, cinayet ve uyuşturucu trafiğini ortaya çıkardığı haber nedeniyle tehdit telefonları alır, konunun üzerine gitmeye devam eder ve sokakta vurularak öldürülür. Ardından polis büroya baskın düzenler ve ellerindeki belgeleri ararlar. Yoğun baskı altında haber yapmaya devam ederler, gazetenin diğer muhabiri Kadir'e tehdit telefonu gelir, gazete içindeki anlaşmazlık da eklenince Kadir işi bırakır. Gazetenin Diyarbakır'da işlememesi için önce film bastırılan fotoğrafçı tehdit edilir ve gazetenin işini yapmamaya başlar. İstanbul'a haber ve fotoğraf göndermeleri engellenir, gazete satışı yapan bayiler korkutulur ve yakılıp yıkılır. Yine de "yurtsever" şehir halkı ve çocukların desteğiyle yayılan gazete, şehirde tamamen yasaklanır, gazetenin şehre girmesi engellenir. Yakın şehirlerden gazete getirtilip kendi olanaklarıyla gazeteyi şehirde gizlice dağıtırlar. Gazetenin çaycısı ve çırağı olan Fırat, Faysal'ın ölümü ve Kadir'in işi bırakması ardından haber yapmaya başlar. Gazetede önemli dosyaları saklama, evrakları gönderme gibi kilit işleri vardır. Polis baskınında Hasan gözaltına alınır, gazeteye baskılar yoğunlaşır. Geriye kalan

Alişan, Lokman, Fırat ve Songül gazeteden dışarı çıkmadan orada yatıp kalkarak, faksla haber alıp gönderirler.

Bir süre sonra Hasan salıverilir, Diyarbakır'a tekrar gazete girmeye başlar. Çete haberi yapan Alişan örgütün kendi içinde bölündüğünü, bir milletvekili ile yaptığı görüşmede öğrenir. Çetede devletin, Hizbullah'ın, asker ve polisin rolleri de açığa çıkaracakken çeteden biri tarafından öldürülür. Fırat, ölen gazetecinin fotoğrafını çeker; gazetede tek başına kalan Fırat, haberi yazar, fotoğrafı basar ve İstanbul'a ulaştırır, ertesi gün haber manşetten yayınlanır.

6.2.2.2. Karakterler

Fırat: 17 yaşındaki Fırat'ın bir kardeşi çobanlık yaparken terörist zannedilerek öldürülmüştür, bir röportaj için evlerine gelen Faysal'ın dikkatini çeker. Ailesinin de göç etmek durumunda olmasıyla Fırat gazeteye girer. Çaycı ve çırak olarak çalışır, elinden her iş gelen becerikli, pratik biridir. Gazeteciliğe meraklıdır, herkes gittikten sonra çalışır, yazıları okur, daktiloda yazı yazar. Gazetede diğer çoğu kişiden farklı olarak Faysal gibi kendilerini koruyabilmek için silaha ihtiyaçları olduğunu düşünür ve ondan kalan silahı yanında taşır. Saf ve naif bir yanı vardır, gazetede arşiv yapmakla ilgilenir, fotoğrafları ve önemli belgeleri sağlam yerlere saklar, baskı ve şiddetin arttığı süreçte özel yöntemler geliştirir, gazetenin gizlice şehirde dağıtılmasını organize eder.

Hasan: Özgür Gündem Diyarbakır Bürosu'nun yöneticisidir. Tüm zorluklara rağmen ayakta durma, iş arkadaşlarını koruma, kimsenin hayatını tehlikeye atmama ve haberleri yapıp, İstanbul'a ulaştırmayı, bölgede yaşanan ve gizlenen sorunları, gerçekleri aktarmayı amaçlar. Sakin, sorumluluğunun bilincinde, diğer gazetecileri de yer yer yumuşatan, akılcı davranmak için çabalayan sabırlı ve inançlı bir karakterdir.

Alişan: Arkadaşları gibi bölgede yaşanan çatışma ortamından rahatsız, anaakım medyanın olanları görmezden gelmesinden sıkıntılı, kendi elinden gelen her şeyi yaparak, burada yaşananları, acıları ve haksızlıkları duyurmak için çabalayan bir gazetecidir. Korkusuzdur, büyük ve tehlikeli haberlerin özellikle peşini bırakmaz. Bu davaya hizmet eden ya da etmeyen halkına saygı duymakta, onlara anlayış göstermek gereğini savunmaktadır. Silah ile kendilerini korumanın karşısındadır ve silahın

getireceği çözüme güvenmemektedir. Peşini bırakmadığı çete haberi yüzünden öldürülerek faili meçhullerden biri olarak kalır.

Faysal: Gözü kara, korkusuz bir muhabirdir. Otuzlu yaşlarda zeki bir adamdır, çete haberini ilk o ortaya çıkarır. Tehdit telefonları alır ancak bunlar onu yıldırılmaz. Hasan'ın bir süre bu habere ara vermesini söylemesine karşı gelerek “Birkaç tehditten mi korkacağız?” der ve işine devam eder. Silahla gezer ve diğer çoğu arkadaşından farklı düşünür; karşı tarafın kullandığı güç araçlarını kullanmaları gerektiğine inanır. Silahını Fırat'a teslim ettiği gün, sokakta vurularak öldürülür.

Kadir: Genç bir muhabirdir. Polisler tarafından kaçırılıp dayak yer, tehdit edilir, polislerin söylediklerine göre, “Kadir diğer gazeteciler gibi yurtseverlerden değildir. Ailesinde bu işlere bulaşmış kimse yoktur, bu nedenle bu gazetede olmaması gerekmektedir”. Polisin ölüm tehdidine rağmen Kadir gazetede çalışmaya devam eder. Kadir diğer gazeteciler kadar bağlı ve korkusuz değildir. Gazetede Alişan'ın sert davranışları ve ayrı düşen bakış açısı nedeniyle ve tehdidin de artmasıyla gazeteden ayrılır.

Lokman: Gazetede Songül'le sıkça takışan, belli konularda “kendine göre yöntemler geliştiren” ve bu şekilde bir anlamda komedi unsuru yaratan karakterdir. O da diğer arkadaşları gibi hayatından ve her şeyden fedakârlık yaparak haber yapmaya, gerçekleri duyurmaya çalışır.

Songül: Gazetede tek kadındır, sekreterlik görevindedir. Çıkışlarıyla, asabi halleriyle ve özellikle Lokman'la olan takışmalarıyla öne çıkar, o da gazete için her türlü fedakârlığı yapar.

Dino Dayı: Halkı temsil eden gazeteye destek olan tek yetişkin karakterdir. Küçük bir büfe sahibi, yurtsever, sol görüşlüdür ve Gündem gazetesinin satışı ve dağıtımına destek olur.

6.2.2.3. Çevre ve temel mekânlar

Filmin başlıca mekânı Özgür Gündem gazetesi Diyarbakır Bürosu'dur. Burası düzenlenerek ofis haline getirilmiş bir apartman dairesi; hem bir kaledir burası hem de korunmasız bir barınaktır. Gazetecilerin baskı altındaki hali tek mekânda sıkışmışlıkla sunulur. Tehlike ve baskı arttığı süreçte neredeyse hiç dışarı çıkmadan büroda

yaşamaları da mekânın önemini vurgular. Zaman zaman kapıya dayananlar içeri zorla girmeye çalışırlar ya da baskın düzenleyen polisler olur. Dış kapıya takılan demir, koruma ve güvenliği sağlayamaz çünkü polis ya da başkaları istediği zaman içeri girebilmektedir.

Film Diyarbakır'da geçtiğinden şehre ait görüntüler de vardır. Şehir merkezi, otogar, surlar, sokaklar, çarşı görüntüleriyle günlük yaşamda kentin çeşitli bölgeleri sunulur. Gazete bayinin bulunduğu yol kenarı, çarşıda bir ara sokakta gizlice dağıtım yapılan depo, çocukların peşlerindeki polislerden kaçarken girdiği sokaklar, gazetecilerin takip edildikleri caddeler şehre ait dış görüntülerdir. Birkaç kez karakterler haber için yakın çevredeki illere gider, bu kentlerin hiçbirinin birbirinden farkı yoktur. Tüm mekânlarda tehlike ve tekinsizlik vardır; çete üyeleri ya da polis gazetecilerin peşine düşer; gazeteciler kaçmak, saklanmak, dar sokaklar, boş binalar ya da tanıdık evlere sığınmak durumunda kalırlar. Şehir ve bölge; polis veya çete üyelerinin baskı altında tuttuğu, büfelerin yakıldığı, insanların takip edildiği, şiddetin kol gezdiği ve başkaldıran, direnenler için tehlikeyle özdeş bir yerdir. Mekân ve zaman, insanın içerisinde kendini var ettiği, özgürce hareket edebiliyorsa var olacağı, kendine mekânda bir yer açabilirse mücadele edebileceği alandır. İktidarın ve gücün simgeleştiği, kendini ortaya koyduğu yerdir mekân. Mekânda yersizleştirme, mekânsızlaştırma ise baskının bir çeşididir. Güce sahip resmi kurumların, iktidarın ya da yine bir şekilde güç kazanmış çete gibi örgütlerin kişiyi sınırlama ve hareket edemez hale getirmesi kamusal ya da özel alandaki etkinlikleriyle gerçekleşmektedir. Filmde sadece büro iç mekân olarak gazetecilere bir yer sağlaması (bu bile özgürleşebildikleri bir yer değildir), bunun dışında dış mekân, kamusal alanlar onlar için yasaklı ve tehlikelidir. Tam da ideolojinin, iktidarın mekân üzerinde nasıl bir hegemonya sağladığı, tüm bölge genelinde bu tarz bir temsille ortaya konulmuştur.

6.2.2.4. Sinematografik Anlatım Teknikleri

6.2.2.4.1. Çekim ölçekleri ve çerçeveleme

Ağırlıklı olarak iç mekânda geçen filmde gazeteciler; hayatın diğer alanlarında hatta kendi evlerinde aileleriyle bile çerçevenmezler. Bu, filmin kısıtlanmışlık vurgusunu

desteklerken, çoğu sahne ve planda büroda çalışan, tartışan; kahvaltıda, toplantıda, karakterler orta plan çekim ölçekleriyle verilmektedir. Dış mekân çekimlerinde de gazeteciler ya peşlerinde onları kovalayanlardan kaçmakta ya da her an bir şey olacağı korkusuyla tedirgin hareket etmektedirler. Bu durum da yine darlığı, sıkışık hissini veren dar açılı çekimler; boy, orta plan ve yakın plan gibi çekim ölçeklerle yansıtılmaktadır. Polis baskınları ve büroyu dağıtmaları, gazetecilerin tartaklanması ise büro içinde genel çekim ölçekleri ile kalabalık polis grubu ve sıkıştırılan gazeteci grubu gösterir.

6.2.2.4.2. Kamera hareketleri ve açıları

Büroda birkaç sahne ve dış mekânda bir-iki sahne dışında kamera sabittir. Bürodaki hareketli kamera ise, temponun düştüğü, gazetecilerin bürodan dışarıya çıkamaz hâle geldikleri bölümde atmosfer değişimi, zamansal geçişler için kullanılmıştır. Polis baskını olduğu sırada geniş ve üst açılı çekimlerle bürodaki olaylar gösterilir. Burada kamera bir dış göz, bir güvenlik kamerası gibi genel planda sabit olarak olanları zapt etmektedir. Yaşananları bu şekilde resmetme amacındaki bu sahneler izleyiciye tanıklık pozisyonu sağlamaktadır. Kadir'in gözleri bağlı olarak polis tarafından dövüldüğü sahnede, polis ayakta ve onun bakış açısından yerde iki büküm, dizleri üzerinde duran Kadir çerçevenmiştir. Burada da güç, baskı ve şiddetin bir arada oluşu ve karakterin çaresizliği öne çıkmaktadır.

6.2.2.4.3. Işık, renk, ses, müzik ve kurgu

Işık ve renk filmde ana anlatıyı destekler niteliktedir. Tek güvenli mekân olan büro zaman zaman baskınlarla yıkılmasına rağmen, yine de gazetecilerin “kalesi” ve bir süre için evleridir de. Burada homojen ve yoğun bir aydınlatma vardır. Burada yaşam vardır. Çaba, mücadele, dayanışma, tartışma, gülüşme yani, gazetecilerin tüm insani özelliklerinin görüldüğü, “yaşadıkları” yerdir. Ancak dışarı, haberlerden sonra gazeteye ya da evlerine dönmeye çalışan gazeteciler için ne gece ne de gündüz tekin değildir. Bu durum, daha çok, dış çekimlerin gece yapılmasıyla tehlikenin, karanlıkla bağdaşarak güçlenmesine yardım etmiştir. Dar sokaklar gölgeli, az ışıklı ve gecenin mavi tonlarıyla soğuktur. Sesler doğal seslerdir, özel efektler ya da farklı düzenlemeler yoktur; tek müzik Fırat'ın sabah saat alarmına kurduğu düzenekle çalmaya başlayan

Civan Haco'ya ait bir parçadır. Müzik genellikle olumlu atmosfere sahip sahnelerde, ilk başta büronun gündelik işe başlamasını gösteren sahnede ve artık dışarı hiç çıkmayıp büroda kalmaya başladıkları sahnenin sabahında duyulur. Burada birlik olma ve zorluklarla mücadele etme ve her şeye rağmen dayanma gücü öne çıkar.

Filmde kurgu yoluyla farklı bir anlam ve söylem oluşturma çabası yoktur. Zaman geçişlerinde kurguda kesme yapmadan, kamera hareketinin devamıyla sahnenin değişmesi söz konusudur. Arşivlenme çabası, deste halinde üst üste yığılan gazeteler ve aynı planda kesme olmaksızın birden boşalan arşiv rafı geçen zamanda sürekli tekrar eden olayı gösterir. Bu planda kurguda sabit çerçeve ve değişen manşetlerle yine zamansal bir veri sunulur. Üretimin ve dağıtımın engellenmesi bir süre biriktikten sonra tekrar boşalan raflarla temsil edilir. Karakterlerin boşa çıkan çabaları bu şekilde biçimsel bir simgeleştirmeye de öne çıkar.

6.2.2.5. *Travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirme*

1990'lı yıllar Türkiye'nin Kürt Sorunu, Güneydoğu'daki çatışmaları çok yoğun geçirdiği bir dönemdir ve çeşitli açılardan birçok travmatik duruma neden olmuştur. Film, bu süreçte ifade özgürlüğü ve muhalif basına yönelik baskıları anlatmaktadır. Dönemin en etkin muhalif gazetesi Özgür Gündem'in Diyarbakır bürosunda gazetecilerin çalışma şartları, yönetmenin verdiği röportajda, filmin bu dönemde bölgede gazetecilik yapmış, olaylara tanık olmuş, gazeteci Bayram Balcı'nın 1990'larda yaşadıklarına dayanarak filmin senaryosunu oluşturduğunu bildirmesi, filmin gerçekçi yaklaşımını gösterir (Yenifilm, (22) 2011: 19). Bu sadece Güneydoğu'da değil Türkiye'nin bu dönemde her yerde yaşadığı sansür ve baskı politikalarına da işaret eder. Filmde Diyarbakır ve Güneydoğu'daki çatışma ortamı, polisin, askerinin, Hizbullah'ın ve çetelerin ve hatta OHAL yönetiminin birlikte yürüttükleri antidemokratik faaliyetler görülür. Travmatik olaylar çok çeşitlidir; asker tarafından sivillerin öldürülmesi (dağda çobanlık yapan oğulun terörist diye vurulması), Fırat'ın babasının Faysal'a verdiği röportajla, ordu içindeki şiddet; bir muhabirin getirdiği askerlerin kulak kesmesi haberiyle, ana akım medyanın görmezden geldiği olaylar yine bu haberin yayınlanmamasıyla, polisin gazetecilere uyguladığı şiddet; kaçırılıp dövülen ve kafasına

silah dayanarak tehdit edilen Kadir'le, faili meçhul gazeteci ölümleri Faysal'la, Alişan'la, günlük yaşamda halk üzerinde kurulan baskı Dino Dayı'ya yönelik girişimlerle sergilenmektedir.

Ulusal kimliğin temize çıkarılmasında, tarihin resmi kurgusunda travmatik olayların dışlanması söz konusudur. Bir paradoks ise, travmaları yaratan temel meselelerin ulusal kimlik inşasında, dışarıda bırakılan, tek ve bir ideal ulus, farklılıkları olmayan, etnik olarak ayrılmayan bir bütün ulus tablosunun resmi olarak çizilmiş olması ve burada Kürt halkının öteki olarak konumlanması, devletin “ötekiyi” baskılayarak, yoksayarak ve gerektiğinde Olağanüstü Hal (OHAL) ile ayrı bir yönetim ve denetim uygulayarak travmaları arttırması en temel sorundur. Bu süreçte OHAL valiliğince alınan kararlar, sıkıyönetim ve çeşitli uygulamalar, buranın kurtarılmış bölge olmasına ve her şeyin hatta hukukun bile üzerinde olan bu güç travmatik belleğin derinleşmesine damgasını vurmuştur. İktidar, güç, kolluk kuvvetlerinin bu sınırsız yetkisi tamamen Althusser'in baskı aygıtlarının çalışma prensiplerine uygundur. Bununla birlikte baskı uygulayan resmi güç, bu baskıyı ideolojik olarak da pekiştirir. Medya, Althusser'in sözleriyle Haber DİA'sı; “yurttaşları günlük milliyetçilik, şovenizm, liberalizm ve ahlakçılık dozlarıyla besleyen” en önemli ideolojik aygıtlardan biridir. Özgür Gündem ise ana akımın belli bir dozla beslediği damarı, muhalif kimliğiyle kesme eğiliminde olduğu için tehlikelidir. Medya devletin resmi politikalarının resmi söylemin yayıldığı ve ideolojik olarak halkın beslendiği önemli bir araçtır. Ana akım gazetelerin bu işlevi filmde “holding gazeteleri” nitelemesiyle ve bu gazetelerin Güneydoğu'da yaşanan önemli olayların hepsine kulak tıkaması ile vurgulanır.

Muhalif gazetenin resmi ideoloji karşıtı duruşuyla olayları duyurmaya çalışması ideal ulusal kimliğin de tahribatına katkıda bulunur. Egemen güçlerin muhalifliği engellemeleri ve toplumsal belleğin inşa süreci görülür. Burada aynı zamanda ulusal kimliğin birleştirici ögesi olan ortak ve temiz geçmişin meşru hale getirilmesi çabası vardır. Wallerstein'in geçmişlik kavramını tam da burada hatırlayabiliriz; Ortak geçmiş, insanların belli biçimlerde davranmasına neden olur. Geçmişlik toplumsal meşruiyetin oluşturulması, grup dayanışmasının korunmasında merkezi ögedir. Devlet tüm ideolojik ve baskı aygıtlarıyla bu ortak geçmişi, travmatik gerçekleri saklayarak kurma ve inşa

etme eğilimindedir. Travma mağduru gruplar ise kendi olumsuz ve travmalarla yoğrulmuş geçmişini yaşamakta ve bunu ortaya çıkarma, anlatma, tanınma ve kendi iyileşmesi için hatırlatma ve bununla yüzleşme çabasındadır. Filmdeki muhalif gazetecilerle, resmi güçlerin bitmek bilmeyen mücadelesi bu temel üzerine kuruludur. Gramsci'nin hegemonya ve ideoloji kavramları da aynı noktaya açıklık getirebilir. Yönetici sınıfın alt sınıflar üzerinde ve gündelik pratikler içine işleyen ideoloji aracılığıyla egemenliği ve kurulu düzene kitlelerin rıza göstermesi söz konusudur. Muhalif seslerin tamamen yok edilmesi yöneten kesimin hegemonyayı sağlamlaştırma kullandığı en temel stratejilerdendir ve filmde açıkça görülür.

Toplumsal travmalar ve bilinç yönetimi iktidar sahibinin emirler, kararlar ve iradenin uygulanmasında sosyal düzenin sağlanması için kuvvete başvurması ve bu süreçte belleğin patlaması söz konusudur. Çünkü film travmatik olayların yaşandığı ve bastırıldığı zamanı temsil eder. Yıllardır biriken ve üst üste yığılan travmaların her geçen gün biraz daha ağırlaşarak artmasını gösterir. Bu noktada toplumsal belleğin canlı tutulması, bu olayların unutulmaması için girişilen çaba resmedilir. Toplumsal travmanın temsili noktasında filmde iki tür travmaya ait temsil çabası olduğu görülür. Birincisi gazetecilerin yaşadıkları tüm sorunlardır (baskı, şiddet, engellenme), ikincisi ise bu durumun temel nedenidir yani tüm bu baskının ve engellemelerin yaşanan olayların yok sayılması ile toplumsal belleğin tahribatı. Bu süreçte yaşanan tüm gerçekleri, olumsuz travmatik olayları kaydeden en önemli araçlardan biri gazetelerdir ve gazetelerin baskı altında tutulmasıyla, bu travmatik gerçeklikler kayda geçmez ya da belgelenmez ise kısa süre içinde silinecek, unutulacak ve ileride bunlarla tekrar karşılaşılmayacaktır. Tam da gazetecilerin mücadelesi bunu kırmak içindir, o günlerde bu haberlerin yapılması kendi değişleriyle belki o günkü koşulları değiştirmeyebilir; ancak gelecek için önemli belgeler sağlayacaktır. Toplumsal belleğin bilinçli silinmesi ile ilgili Connerton'un, totaliter rejimlerde sistemli unutturma çalışması hatırlanabilir. Böyle dönemlerde dönemin yazarlarının, tarihçilerinin susturulması, tanıklar ve tanıklıkların, arşivlerin yok edilmesi ve gazetecilerin işlerini yapamaz hale getirilmesi tam da filmdeki temel anlatı ve toplumsal bellek ilişkisini, genel perspektifte bir ülkedeki sistematik unutturma çalışmalarını ortaya koyar. Film, bu anlatı aracılığıyla,

bellek, iktidar, güç, ideoloji kavramlarını da sorgulayarak yüzleşmeye kapı açar ve hafızanın toplumsal olarak hatırlamanın önemine işaret eder.

Film karakterler aracılığıyla da belli bir söylem üretir. Gazetecilerin tümü naif karakterlerdir, hiçbir olumsuz özelliğe sahip olmayan karakterler, sadece haber yapmaktadırlar. Polisin ya da diğer resmi güçlerin onları terörist olarak gördüğü vurgulanır. Onlar ise “yurtseverdir” yani kendi kimlikleri için, Kürt halkı için düşünen, savaştan ve bu bölgede yaşanan olayları yansıtmaya çalışan kimselerdir. Bu vurguyla da Türkiye’de Kürtlerin ötekileştirilmesi, terörist olarak yaftalanarak, ötekiliğin artmasının uzun sürece yayılmış bir travma oluşu dile gelmektedir. Film, izleyiciyi kendine hak verme ve yanında olmaya davet eder. Yine filmin temel söylemine göre, resmi kurumlar, polis, asker hiç birinin güvenilecek bir yanı kalmamıştır. Bu söylemini polis ve resmi gücü temsil eden karakterlerin olumsuz özellikleriyle sunar. Resmi kurumların, OHAL Bölgesinde, baskı, zulüm ve şiddet aracı olduğu gösterilir. Bu temsil, hem anlatı içinde, karakter tasviriyle, diyaloglarla hem de biçimsel olarak pekiştirilir. Gazetenin kapısında sürekli nöbet tutan sivil polisler arkadan ya da araba içinde, alt açıyla, sadece bacaklarının gösterilmesiyle kişiliksizleştirilmekte, robotik, nesneleşmiş araçlar gibi resmedilmektedir.

Film anlatısı mekâna yüklediği anlamlarla da travmatik durumu vurgular. Büro zaten onların kısıtlılık hallerini resmederken dış mekânlar, kent sokakları, yakın iller de aynı baskı, kısıtlılık, tekinsizlik, tehlikeyle eşdeğerdir. Kendilerini hiçbir açık alanda güvende hissetmemeleri sağlanan gazeteciler, enselerine sürekli başka gözlerin olduğunu bilerek bir korku çemberinde tutulmaktadır. Sadece gazetecilerin değil, yerel halkın, yurtseverlerin, gazeteyi okuyan, dağıtan, destek olanların da baskılanması ve özgürlüklerinin kısıtlanması söz konusudur. Bu durum her mekânın, her alanın bu insanlar için bir hapisaneyeye dönüştüğünü gösterir. Başlı başına bir mücadele olan mekân, mekân içerisinde hak iddia ederek, mekânda varlık göstererek ulaşılabilecek bir özgürleşme ve iktidar söz konusu değildir.

Sinemada travmatik temsil biçimlerine göre bakıldığında filmde şok etme ve tanıklık stratejisinin bir arada olduğu görülmektedir. Rahatsız edici şiddet görüntüleri,

öldürülme, polis tarafından dövülme sahneleri vardır. Bu sahnelerde kan ve şiddet yakın plan gösterilmektedir. Faysal'ın vurulma sahnesi yakın plan ve yavaşlatılmış görüntülerle verilir. Kan akışı, adamın yere düşüşü uzun bir planda ve ağırlaştırılmış çekimle öznel kamera açısıyla gösterilir. Gazeteye yapılan baskında gazetecilerin dövülmeleri, yaralanmaları diğer şiddet sahneleriyle birlikte izleyiciyi rahatsız edici bir tavidir. Kaplan ve Wang'ın belirttiği gibi bu şekilde izleyici sert bir darbe almakta, yaşadığı bu deneyim onda derin etkiler yaratabilmektedir. Bununla birlikte birçok olaya tanıklık edilmektedir. Zaten filmin yapım sürecine bakıldığı zaman, bu sessiz kalınmış sürece tanıklık etme amacı, dönemi yaşamış bir gazetecinin tanıklıklarıyla yola çıkılmasından da görülmektedir. Travmalarla yüzleşmenin bir yandan da zorluğuna işaret etmektedir film. Olaylar, ilişkiler, kişiler öylesine iç içe geçmiş, her şey öylesine karışmıştır ki, travma anlatısının oluşması dahi çok zordur. Bu, olaylar basın aracılığıyla temsil edilme boyutunda engellenmektedir ve travmatik yaşantıların paylaşılması, kabul edilmesinde sosyal bağlamın oluşması mümkün değildir. Bu büyük bir çaresizliktir. Sancar'ın toplumsal bellek ve bilinç yönetimi ile ilgili 'Unutturmayı, hatta belli konularda "hatırlama yasağı" nı "bir idare tekniği" olarak kullanan rejimlerin faaliyetlerini de buradaki anlatı ile bağdaştırmak mümkündür. Temiz bir geçmiş ve ideal tarih yapılandırılmasında bu gibi büyük travmatik yaşantıların yok sayılması, filmde ana akım basının, olaylar karşısında sessizliğini, iktidar lehinde kullanması ise, Pennebaker ve Banasik'in, unutturmaya yönelik baskıya ilişkin toplumsal hafızada "sessiz olaylar" şeklindeki açıklamasıyla örtüşmektedir. Sessiz olaylar, insanların aktif olarak büyük, paylaşılan, çalkantılı ve karışık bir olay hakkında konuşmaktan kaçınmasıdır. Buradaki kaçınma baskı nedeniyle oluşan genel atmosferi etkileyen bir susma durumudur.

Büyük toplumsal travmaların baskı ve sansür dönemlerinde kültürel ve sanatsal ürünler aracılığıyla temsil edilmesinde Alexander'in vurgusu hatırlandığında, Kaplan ve Bang'ın tanıklık stratejisiyle de bir bağ kurulur. Alexander, temsilin kültürel travmada önemli bir yeri olduğunu ve travmatik olayların aslında temsiller aracılığıyla oluşturulan bir travma anlatısı ile var olduğunu belirtir. Kültürel travmaların, çeşitli sanat ürünleri ile temsil edilmesi olay ve temsil arasındaki boşluğu doldurur. Press de tanıklık stratejisiyle, iki noktada önemlidir; birincisi gazetenin tanıklık rolünü vurgulamasıyla,

bu çatlağı doldurmaya çalışan gazetenin engellenmesini ortaya koyar; ikincisiyse filmin, filmsel anlatı ile çatlağı doldurmasıdır. Unutulanları ya da temsil edilmeyerek, anlatılmayarak görmezden gelinenleri gerçekçi bir tavırla ortaya koyarak film travmaya tanıklık ederek, çok geniş bir mağdur topluluk için de bir bağlam oluşturur.

6.2.3. Salkım Hanımın Taneleri

6.2.3.1. Filmsel anlatı

Film 1943 yılında, askerleri araçlarla Haydarpaşa İstasyonu'na götürülen adamların trenlere bindirilmesiyle başlar. Bundan bir yıl öncesinde Durmuş eşiyle Niğde'den İstanbul'a gelmiştir. Halit Bey'in konağında çalışan hemşehrisi Bekir onlara kalacak yer ve Durmuş'a iş ayarlar. Bir süre sonra Durmuş çalıştıkları handa çantası para dolu bir muhtemeti öldürüp parayı çalar, kendi dükkânlarını açmak için Bekir'i ve karısını ikna eder. Ülkede savaş nedeniyle maddi zorluklar yaşanmaktadır, gayrimüslimlere ilişkin yeni düzenlemeler yapılır ve Varlık Vergisi (1942) yasası çıkar. Halit Bey'in eşi Nora Hanım'ın hastalığı ilerlemesiyle Nora bakım evine yerleştirilir. Nora'nın erkek kardeşi Levon ve yakın çevrelerinden Artin, vergi borçlarını sattıkları mallarıyla ödeyemeyerek Aşkale'ye sürgüne, çalışma kampına gönderilir. Tüm gayrimüslimlerin hızla ellerinden mallarını çıkarmasını Durmuş fırsata dönüştürür, servetini artırır. Kendi borcunu ödediği halde Halit Bey'in aslen gayrimüslim olduğu ihbar edilmiş ve yüklü miktarda ikinci bir borç gelmiştir. Konağını ve tüm varlıklarını satıp, kalan borca karşılık Aşkale'ye gider. Sürgünde Nora'ya olan özlemi ve koşullar onu zorlar. Nora'nın travmatik durumunun ciddileştiği haberi gelir. Nora'nın intihar ettiği gece Halit Bey'de kaldıkları yataktan kaçır, Levon onu karların içinde bulduğunda ölmek üzeredir. Ölen adamın cebinden çıkan mektubu Levon alır. Bir süre sonra af çıkar ve sürgünler geri gönderilir. Levon'u Bekir ve Durmuş'un eski karısı Nimet karşılar, Levon olanları anlatır ve mektubu gösterir. Mektupta Halit Bey'i ihbar edenin Durmuş ve Gani Bey olduğu yazmaktadır. Bekir sinirle, Durmuş'un yaşadığı Halit Bey'in eski konağına gider, Durmuş'a saldırır, bağırır, onu boğmaya çalışır ancak vazgeçer, arkasını dönüp giderken kalkıp doğrulan Durmuş tabancasıyla Bekir'i vurur.

6.2.3.2. *Karakterler*

Halit Bey: Varlıklı, saygın ve üst düzey ilişkilere sahip bir adamdır. Sert görünümlü fakat iyi niyetli, yumuşak kalpli, yardımsever biridir. Mardin’de doğmuş büyümüştür; ancak dede tarafından gayrimüslim olduğu ortaya çıkar. Hasta karısı ve geçmişte yaşadıkları nedeniyle hüznü ve üzgündür.

Nora Hanım: Oldukça güzel bir kadındır. Gayrimüslimdir ve Halit Bey’in eşidir. Kocasının kısır olması ve Nora’nın aileye bir torun vermemesi nedeniyle, Halit Bey’in babası onu hamile bırakmış, doğurduğu erkek çocuk ise yaşamamıştır. Bu ağır travma nedeniyle ruh sağlığını tamamen yitirmiştir, kimseyi tanımamaktadır. Sürekli olarak geçmiş olumsuz anıları hatırlamakta ve yaşamaktadır.

Levon: Nora’nın erkek kardeşi, handa kumaş dükkânı sahibidir. Orta yaşlı, sakin, okuyan, birikim sahibi, saygılı ve ince bir adamdır. Üç kuşakta ailesi Harran’dan Aydın’a ve sonra İstanbul’a göçmüştür, gayrimüslimdir. Kız kardeşinin hastalığı onu üzmektedir.

Nimet: Niğde’den göçüp, eşi Durmuş’la İstanbul’a gelmiştir, Kocasını sevmez ve ona güvenmemektedir. Aile baskısından kurtulmak için evlenmiş olduğu Durmuş’la kendisini hiç bağdaştıramaz ve onunla mutlu olmayan kadın, Levon’la tanıştığı andan itibaren ondan hoşlanmaya başlar. Bilgili, okuyan, etrafiyla ilgili, düşünceli ve zeki bir kadındır.

Bekir: Durmuş ve Nimet’in hemşerisi, Niğdeli, uzun süre önce İstanbul’a gelmiş ve tutunmuş, iyi iş sahibi olmuş, yanında çalıştığı Halit Bey’in sevgisini ve güvenini kazanmıştır. Dürüst, saygılı ve sevgi dolu, çevresinde tanınan, para tutkusu ve hırslı olmayan bir karakterdir. Halit Bey her şeyini satıp sürgüne giderken, onu yalnız bırakmaz, Levon sürgünden döndüğünde onu karşılamak için gara gider.

Durmuş: Niğde’den İstanbul’a adım attığında “İstanbul’da hayat bulacağım” sözleriyle hırsını ortaya koyar. Zengin olmak ve yükselmek için yapamayacağı hiçbir şey olmayan, cinayet işleyip para çalarak, yalan söyleyerek iş kuran, yanında çalıştığı adamı ihbar ederek onun varlığına ve metresine konan, dürüst olmayan biridir. Gözü paradan ve itibardan başka bir şey görmeyen uyanık karakterin felsefesi “elini uzatacaksın ve istediğini alacaksın”dır. En yakın dostunu bile sırtından vuracak kadar kalpsiz, acımasız, sevgisiz ve duyarsızdır.

Nefise: Zengin adamlara metreslik yapan kadın, önce Halit Bey’le birlikteyken, onun maddi sıkıntıya girmesiyle, yeni zengin Durmuş’a metres olur. Para, mücevher ve giysiye düşkün kadının bu tutkudan ve hırstan başka bir özelliği yoktur.

6.2.3.3. *Çevre ve temel mekânlar*

Film mekânları Halit Bey’in konağı, içindeki birkaç dükkâna sahip olduğu han, bu handaki dükkânlar, Levon’un dükkânı, Bekir’in evi, Nimet’in evi ve Aşkale’ye sürgüne gidilen yerlerdir. Çoğunlukla görülen mekânlar gayrimüslimlere aittir. Sürgüne gidilen yerde çevre koşulları oldukça kötüdür, izole bir askeri birlikte, demiryolu yapımında çalışan sürgünler, yatakhane kalır; olumsuz şartlar, soğuk hava ve karın yoğunlukta olduğu koşullar sergilenir. Filmde en çok görülen iç mekân olan Halit Bey’in konağı, oldukça lüktür: pahalı mobilyalar, avizeler, halılar, kadife perdeler ve zenginliği belli eden eşyalarla döşenmiştir. Han ise, birçok dükkânın olduğu işlek yerdir. Burada iş yapan kimseler çoğunlukla gayrimüslimdir, ticari yaşamda bu insanların etkin olduğu görülür.

6.2.3.4. *Sinematografik anlatım teknikleri*

6.2.3.4.1. *Çekim ölçekleri ve çerçeveleme*

Filmin açılış sekansında Haydarpaşa Tren Garı’na araçlarla getirilip, sürgüne yollanan kişiler kalabalık, karmaşa, asker tarafından gözaltındaki sürgünler geniş planda verilir. Umutsuzluk, etrafa çaresiz ve donuk bakan kişilerin yakın plan çekimiyle vurgulanır. Onları uğurlamaya gelen kadınlar, adamlara ulaşmak için askerleri aşar; sarılmalar, kucaklaşmalar ve yüz ifadeleri duygu yoğunluğunu belirtir şekilde yakın planda gösterilir.

Aşkale’deki sürgün sırasında, zor koşullar, kış ve soğuk resmedilir. Çalışan adamlar bir-iki ya da daha kalabalık halde çerçevesizdir. Bu planlarda alan derinliği de yoktur. Dış mekânda sonsuz beyaz karın fon oluşturduğu çerçevelerde sürgünlerin, zorluk içindeki durumları öne çıkmakta, dar alan derinliğiyle de dışarıda, arazide, sonsuz coğrafyada sıkışmışlık durumu hissedilir. Sürgünlerin kaldığı yatakhane geniş ölçekte gösterilir,

burası hapisane gibidir. Birbirine yakın demir ranzalar, sıkışık biçimde dizilmiştir ve yatak dışında hiçbir yaşam alanı olmayan karakterler, yataklarında dar açılı, göğüs ya da bel çekim ölçüğünde sunulur.

Filmin, etnik ve dini ayrımcılığa ve sürgünün anlamsızlığına yönelik söylemsel eleştirisi, sürgündeki gayrimüslimlerin bir askerle birlikte Sarı Gelin türküsünü söylemeleriyle temsil edilir. Müzisyen Artin yatakhane kavalla türküyü çalıyor bir bölümünü Ermenice söyler ve ardından dışarıdan, Türkçe türküyü söyleyen bir ses duyulur. Artin dışarı çıkar, bir asker duvara dayanmış ve yere çömelmiş vaziyette, bel çekimde gösterilir. Avluya çıkıp asker gibi çömelmiş Artin, aynı ölçekte verilir ve kesmelerle birinden diğerine geçilir. Artin kavalla türküyü çalarken asker Türkçe olarak söyler. Bu sahne, sürgünleri ve onların başında nöbette olan askerleri birleştirici bir öğedir. Tüm sürgünler dışarı çıkar ve etrafta dizilip dinlerler, kimisi yere çömelir kimi ayakta durur, kamera geniş planda binayı ve avluda birikmiş, aynı hisleri paylaşan, duygu yoğunluğu yaşayan, gözleri dolan bu topluluğu, hem genel hem de tekli ya da ikili üçlü şekilde çerçeveleyerek gösterir.

6.2.3.4.2. Kamera hareketleri ve açıları

Kamera açıları ve hareketlerle ilgili belirgin farklılıklar yoktur. Travmaya ya da azınlık ve gayrimüslim ötekileştirilmesine dair görsel söylemin farklılaştığı noktalar bulunmamaktadır.

6.2.3.4.3. Işık, renk, ses, müzik ve kurgu

Filmde iki çeşit travma olduğu görülür, biri Nora Hanım'ın yaşadığı derin sarsıntı ve bunun etkileriyle ruhsal durumundaki bozukluktur. Bireysel bir travmatik süreç söz konusudur. Nora'nın gittikçe kötüleşen durumu, onun sürekli travmatik anıyı tekrar tekrar hatırlamasından kaynaklanır. Bu olumsuz geçmişe ait anılar zapt edilemez bir bilinç patlaması şeklinde resmedilir. Geçmiş yaşantıya ait hatıralar, bol ışıklı, parlak bir biçimdedir. Renkler daha baskın, sesler daha kuvvetlidir. Şiddetli travmatik anıların bir bellekte süzülmesi ışık, renk ve sesin yoğunluğuyla resmedilir. Müzik konusunda da dramatik atmosferi arttırmaya yönelik müziklerin kullanıldığı, yer yer hüznü ve dramatik sahnelerde dış müzik ile anlatının desteklendiği görülmektedir. Filmde öne

çıkan ve müzik yoluyla oluşturulan bir söylemden bahsedilebilir. Bu, kampta gerçekleşen türkü söyleme sahnesinde öne çıkar. “Sarı Gelin” türküsünü Ermenice ve Türkçe söylemeleri, ortak bir kültür, geçmiş olduğu, iki tarafı birleştiren bu türküyle ortak bağlar vurgulanır.

Nora Hanım’ın 14 yıldır süren, geçmişte yaşadığı travmalardan kaynaklanan ruhsal hastalığı filmin yan anlatısıdır ve geniş biçimde yer verilmektedir. Bu travmaya ilişkin hatırlamalar kurguda geriye dönüşlerle verilir. Sürekli olarak geçmişte yaşadığı görülen kadın, travmatik anılarını tekrar hatırlar.

6.2.3.5. *Travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirme*

Varlık Vergisi örneği üzerinden Türkiye’de resmi politikalar ve toplumsal bir ötekileştirilme ile gayrimüslimlerin yaşadıkları acılar anlatılmaktadır. Olaylar gelişirken Varlık Vergisinin ilanı ve sonrasında yaşananların karakterler üzerindeki etkileri ile birlikte Nora ve eşi Halit Bey’in kendi travmaları da film anlatısında yoğunluklu yer kaplar. Bireysel bir travmanın kişinin, tüm sağlık sistemini nasıl çökerttiği, travmanın psikolojik süreçte nasıl silinmez bir biçimde daha da ağırlaşarak ilerlediği bu örnekle açığa vurulur. Nora’nın sürekli geriye dönüşlerle travmaya neden olan olayı hatırlaması, tekrar tekrar yaşaması, geçmişten kopamaması, travmatik anıların işgalci yapısını ortaya koyar. Hatırlamanın, Bergsoncu anlamda irade dışı niteliği, travmatik yaşantılarda daha da karmaşık ve rahatsız edici bir biçimde gerçekleşir. Kişinin her adımında bilinçsiz bir şekilde o anının içinde yok olması ve belleğin zapt edilemez, durdurulamaz hareketi, filmde Nora’nın kendini öldürmesiyle son bulur. İyileşmenin mümkün olmadığı, anlatılamayan ve kabullenilemeyen geçmiş yaşantılar, travmanın her geçen gün ağırlaşmasına, yaranın derinleşmesine, travmanın bedenselleşmesine neden olur. Bastırılmaya çalışılmış, belki uzun süre yok sayılmış bu geçmiş yaşantının bellek patlaması şeklinde kendini dışavurmasıyla Nora’nın bedensel ve psikolojik olarak çöküşü görülür. Ayrıca suskunluk metaforuyla da travmanın anlatılamayan, konuşulmayan ve saklanan yapısına işaret edilir. Bir taraftan farklı etnik kökenden olan, gayrimüslim insanların, Türkiye’de yıllardır yaşamakta olduğu travmalar ve bir yandan

da travmanın ağır etkileri tek bir karakter üzerinde simgelenmektedir. Bu yönüyle de film travmayı geniş bir biçimde sunmaktadır.

Türkiye toplumunun en temel travmalarından biri olan ve ulusal kimliğin inşasında, Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte resmi politikalarla ilerleyen homojenleştirme sürecinde öteki olarak konumlandırılmak ve farklı etnik kökene sahip ya da gayrimüslim olduğu için ulusal kimliğin dışında bırakılmaktır. Bu resmi görüşün ve politikaların hayata geçirilme biçimlerinden bir Varlık Vergisi uygulamasıdır; gayrimüslimlerin askere gitmemeleri, Türklerden daha varlıklı olmaları, ticaret yaşamında ön planda olmaları genel olarak Türklerin hoşnut olmadıkları bir durumdur. Resmi söylemin Varlık Vergisi'ni açıklamada kullandığı dil de bu insanların devlet tarafından "öteki" olarak görüldüğünü belirtir. Ajansta yayınlanan dönemin başbakanı Saraçoğlu'nun sesinden, gayrimüslimlerin, zaten hep bir misafir konumunda oldukları, vakti geldiğinde görevlerini bu şekilde yerine getirmeleri gerektiğini söyler. "Türk'üz, Türkçüyüz" söylemi de dini ve etnik kimliklerin tek bir potada eriyerek bir olması; ancak bu şekilde hep beraber, birlik ve beraberliğin mümkün olabileceği dile getirilir. Bu travma tek bir etnik kimliğin değil, Türkiye'deki tüm etnik farklılığa sahip grupların yaşadığı bir travma olmuştur. Filmde anlatı içerisinde gelişen olaylarsa, vergi borcunu ödeyemeyenlerin korku, telaş içinde ve umutsuzca tüm mal varlıklarını satma çabaları sunulmaktadır. Devletin gücü ve baskısı altında bu karakterlerin hepsi, güçsüz, küçük ve boyun eğen konumda temsil edilir. Çalışma kamplarına sağlık durumu ve koşulları uygun olmayan insanların bile gitmek zorunda kalmasıysa, devletin baskı ve zor kullanma aygıtını sonuna kadar kullandığını gösterir. Ayrıca ulusal kimlik, etnik ayrımcılık, ötekileştirilme ve buradan kaynaklanan travmaların ortak bir kültüre ve geçmişe yapılan bir göndermeyle eleştirilmesi söz konusudur. Bir anlamda Türkiye Cumhuriyeti'nden dahi önce yüzyıllardır bir arada yaşamış bu farklı kökenden gelen insanların, suni bir ayrımla ayrıldığına işaret eder. Bu ifade ise kampta yatakhane de Ermenice söylenen Sarı Gelin türküsüne, dışarıdaki askerin Türkçe eşlik etmesi ve tüm kamptaki asker ve sürgünleri ruhani bir şekilde birleştiren, bütünleştiren bir türkü söyleme olayıyla temsil edilir. Filmin temel söylemi ve eleştirisi de buradan çıkar. Aslında devletin yaptığı politik ayırım, ulusal kimlik inşasıyla ötekileştirilen ve birbirine

düşman hale getirilen insanlar, her zaman birlikte yaşamış, ortak geçmiş ve kültüre sahiptirler ve bu ayrım yanlıştır.

Türk ulusal kimliğinin inşası sürecine bakıldığında ne kadar Türkiye Cumhuriyeti, ulusal kimlik inşasında sekülerleşmeyle dini geri planda bırakmak istemişse de İslami kimlik, Müslümanlığın kültürel mirası ve milliyetçilik bu kimliğin ayrılmayan parçaları olmuştur. Bu durumda da gayrimüslimlerin azınlık olarak yaşamakta oldukları ülkenin resmi söyleminde de dışlanır durumda olmaları, bu topraklarda çektikleri çile olarak filmde temsil edilir. Azınlık olmanın Türkiye coğrafyasında uzun yıllardır süren bir dışlanma olduğu, Levon'un "gayrimüslimlere ait çoğu hikâyenin, iyi hikâyeler olmadığını" söylemesi, yaşanmış acıların geçmişten bu yana devam ettiğiyle vurgulanır. Bir uyarılma olan filmde gayrimüslim kimliğinin ötekileştirilmesi, bastırılması, eritilmesi süreci aslında bu insanların ne kadar çaresiz, iyi, olumlu özelliklerle sahip olduğunu göstererek ve onların karşısında tek olumsuz özelliğe sahip Türk karakterle, bu travmatik geçmişi ve anıları bir nevi iyileştirme çabası olarak da görülebilir.

Filmin anlatı yapısına bakıldığında klasik bir anlatı olduğu görülebilmektedir. Temel öykü Nora ve Halit Bey'in mi, Durmuş'un mu, yoksa Varlık Vergisi uygulamasıyla mağdur olan, hayatları değişen insanların mı diye bakıldığında hepsinin bir arada olduğu görülür. Toplumsal açıdan bakıldığında bu dönemde yaşanan sosyo-politik olaylara dayanan ve azınlık konusuna eğilen bir film, dönemin genel siyasal görünümünü kısır bir şekilde sunar. Bir politik sürecin getirdiği Varlık Vergisi'nin, toplumsal ve siyasal arka planına filmde fazla bir açıklık getirilmemiştir. Üst düzey şahıslar birkaç cümle içinde düşüncelerini ortaya koyar fakat bu kişilerin kim olduğu; politikacı mı, tüccar mı, bürokrat mı, kim oldukları belli olmaz. Bu da, tarihsel arka planın belirsizliğine neden olur. Bununla birlikte film anlatısının popüler eğilimi de oldukça ön plandadır. Nora'yı canlandıran Hülya Avşar'ın yaşadığı travma, kayınpederiyle zorla cinsel ilişkiye girmesi ve bu travmatik anının, uzunca ve pornografik sunumu, izleyici kitlesini farklı bir açıdan filme çekme eğiliminden başka bir şey değildir. Bu durum da yine filmin eleştirel-politik düzlemde basit bir zeminde kalmasına neden olur. Resmi ideolojiyi eleştirmek, toplumsal travmayı gerçekçi bir biçimde resmederek toplumsal gerçekçi bir anlayış olmadığı görülür. Tarihsel ve

toplumsal gerçeğin yüzeysel ve popülerleştirilen anlatımı, tarihsel ve toplumsal anlam üretiminde yalnızca bir düz eleştiri yapar ve ideolojik bir dönüşüme kapı açmaz ve dolayısıyla travmatik yaralara da iyileştirici, iyi tanıklık eden ya da yüzleşmeye kapı açan bir yapısı yoktur. Gerçekçi bir anlatı sunmaması filmde travmatik temsil stratejilerinde **tedavi stratejisinin** kullanımıyla da ilişkilendirilebilir. Toplumsal gerçekçi bir film olarak değerlendirilememesi, Kaplan ve Bang'ın bu stratejiye ilişkin söyledikleri; “travmatik olayı iyileştirilebilir ve temsil edilebilir, soyut ve geçmişe ait bir olay olarak ele alma” biçimine karşılık gelir. Burada soyut bir ele alış, tarihsel-politik arka planın boşlukta kalmasıyla ilgilidir. Geçmişte yaşanan kötü olaylar olarak geçen giden bir anlam oluşturan film, yoğun dramatik unsurları kullanarak melodram türüyle benzer bir şekilde travmayı ele alır. Yaşanan acılar, olayların sonuçları dramatik bir biçimde bireysel hikâyelerle ve kahramanların dramı şeklinde sunulmaktadır. Tarihsel ve toplumsal arka planın kısır olmasına rağmen tam olarak bağlamsızlaştırılmasa da geçmiş ve geçmişte yaşananlar, kötü yanları ağır basan nostaljik bir çerçevede sunulmuştur. Bu temsil biçimiyle popüler anlatının temel özellikleriyle, travmatik anlatı birbirine bağlanmıştır. Filmin biçimiyle de farklılaşmaması, tarihin ilgi çekici özelliklerini kullanarak, bir çeşit kolektif çarpıtma dinamiklerinden Shudson'un geçmişin ilginçleştirilerek öyküleştirilmesi tanımıyla örtüşür.

Gayrimüslim-Türk ikilemini belirginleştiren karakter temsili etnik kökene ilişkin söylemle, anlamlandırma pratiği olarak temsilin gücünü de ortaya çıkarır. Popüler Türkiye sinemasında, gayrimüslim temsillerinde, resmi ideolojinin bir uzantısı olan biçim söz konusu olmuştur. Filmlerde ana karakter olarak yer almamaları, komik, eğlenceli ya da sadece belli meslekler içerisinde görülen Ermeni, Yahudi karakter tiplerleri, uzun yıllar sinemada yaygın bir şekilde devam etmiştir. Filmde bu kişilerin öykülerinin anlatılması, onların anlatıda ağırlıklı yere sahip olmasını sağlarken, Türk karakterin olumsuz temsili ise ana akım temsillerini kırmıştır. Filmdeki karakterlere bakıldığında Gayrimüslim karakterler; Levon, Nora, Artin ve dönme olduğu öğrenilen Halit Bey, olumlu özelliklere sahiptir. En belirgin örnek Levon'un sakin, ılımlı, iyi niyetli, yardımsever, saygılı, özverili, kendisine kötü söz edildiğinde bile sesini çıkarmayan, hoşgörülü bir adam olmasıdır. Halit Bey, oldukça varlıklı olmasına rağmen

alçak gönüllü, çalışanlarına yakın ve samimi davranan, destekleyen, iş kurarlarken maddi olarak ve öğütleriyle katkıda bulunan iyi bir adamdır. Filmdeki diğer karakterlerin hayatlarını etkileyen eylemlerde bulunan filmdeki en olumsuz özelliklere sahip kişiyse Durmuş; Niğdeli bir Türk'tür. Para hırsı, gözünün doymak bilmemesi, İstanbul'a geldiklerinde onlara her türlü destekte bulunmuş olan Bekir'i öldürmeye kadar varır. Vergi borcunu ödeyemeyenlerin mallarını yok pahasına alıp varlığını artırır, iş çevirip Halit Bey'i ihbar eder, konağını alır ve onun sürgüne gitmesine neden olur. Gayrimüslimlerin yoğun olarak ticaretle uğraşan, birikimli ve varlıklı kişiler olmaları nedeniyle Yahudi, Ermeni tüccarlara ilişkin toplumdaki yerleşik düşünce, parayı seven, cimri, uyanık, her yerde bir kazanç bulan, iş çevirme ve para kazanma hırsının yoğun olduğudur ki bu genel kanı Yeşilçam filmleriyle de stereotipleştirilmiştir. Film anlatısı, gayrimüslimlere ilişkin genel algılama biçimini (stereotipleri) tersine çevirerek, temsil ile anlamlandırma ilişkisinin nasıl olduğunu fark etmeye yardımcı olur.

6.2.4. Yazı Tura

6.2.4.1. *Filmsel anlatı*

Askerliğini yapmakta olan Rıdvan ve Cevher, Güneydoğu'da militanlarla bir çatışmaya girer. Çatışmada ölenlerin birinin üzerinden çıkan fotoğraf, Rıdvan'ı şoka uğratır. Öldürülenlerden biri lisedeki aşkı Elif ve onu vuran Rıdvan'dır. Yaşadığı şokla havaya ateş ederek koşarken mayına basar. Patlamada Rıdvan bir bacağını, Cevher ise sağ kulağının işitme yeteneğini yitirir. Bu olaydan sonra evlerine eski yaşamlarına geri dönerler, Rıdvan ayağını kaybetmesiyle ilgili köyde farklı söylentiler olduğunu duyar. Sözlüsü onunla evlenmeyeceğini söyler. Etrafındaki insanlara hakaret ettiği, bağırıp küfür ettiği ve dengesiz davranışlar sergilediği için çevresindekiler ondan uzaklaşır. Sevdiği kız yakın arkadaşı Sencer ile kaçır, bunu gören Rıdvan kendisini vurur ve ölür. Cevher İstanbul'da yaşamını sürdürürken 17 Ağustos depremi olur, amcası ölür, babasını enkaz altından çıkarır. Depremin haberi üzerine Yunanistan'dan 6-7 Eylül olaylarında Türkiye'yi terk etmek zorunda kalmış olan Cevher'in babasının ilk eşi ve oğlu Teoman (Cevher'in üvey Ağabeyi) ziyarete gelir. Yunanistan'dan gelen Teoman uzlaşma isteğindedir. Cevher bu beklenmedik misafirleri ve özellikle eşcinsel ağabeyi kabullenmez. Birlikte bir barda konuştuktan sonra Cevher ayrılır. Teoman ise sokakta

adamlarla kavga eder, saldırıya uğrar, sesleri duyan Cevher koşup yetişir ve adamlardan birini öldürüp Teoman'ı kurtarır. Polis tarafından yakalanır ve kelepçelenip götürülür.

6.2.4.2. *Karakterler*

Rıdvan: Nevşehir'in Göreme ilçesindedir. Genç, orta sınıf, annesiyle yaşayan, zayıf, kısa boylu zeki bakışlı bir adamdır. İyi bir futbolcudur ve askerden dönüşte kariyerine yönelik planları vardır. En büyük hayali daha sonra Fenerbahçe'ye transfer olmaktır. Mayın patlamasında ayağının birini kaybetmesiyle futbol hayatı biter. Hayallerinin yok olması sevdiği kızın onu reddetmesi ve eski sevgilisini öldürmüş olmak onda derin bir iz bırakır ve olumsuzluğa doğru gider. Psikolojisi her geçen gün bozulur, sürekli Elif'in hayalini görür, travma şiddetlendikçe insanlarla ilişkileri bozulur, hırçınlaşır ve sonunda intihar eder.

Cevher: İri yapılı, genç, sert duruşlu bir adamdır. Askerden döndükten sonrası için hayali bir çiçekçi dükkânı açmaktır. Bu sayede, "Her yer mis gibi kokacak"tır. Ancak askerde yaşadığı olaydan sonra, dönünce kirli işlere girer, mafya bağlantısıyla tahsilat yapar, uyuşturucu kullanır, başının dikine giden, sert ve şiddet kullanan bir insan olmuştur. Askerde yaşadığı olayı hatırlar, kalabalıkta, strese girdiğinde, sinirlendiğinde ve üzüldüğünde travmatik yaşantı yoğunlaşır, kulak ağrısı çeker, asabileşir. Ayrıca "delikanlı" tanımına uyan tüm özelliklere sahiptir, eşcinselliğe ve eşcinsellere duyduğu nefret, hoşnutsuzluk, korku ve ayrımcılıkla tam bir homofobiktir. Teoman'ın homoseksüel oluşu onu çok rahatsız eder, ona benzetilmek hoşuna gitmez ve ondan uzak durur.

Teoman: Yunan anne ve Türk babanın oğlu Teoman, 6-7 Eylül olayları yaşandığında Yunanistan'a gitmek zorunda kalmıştır. Orada babasız büyümüş, komşusu tarafından taciz edilmesi nedeniyle eşcinsel olmuştur. Türkiye'ye ziyarete geldiğinde, tanıdığı herkesle sıcak diyalog kurar, çocukluk arkadaşları, komşular, babası ve çocukluk evini özlemle kucaklar. Ancak Cevher'in onu kabullenmemesi, özellikle eşcinsel olduğu için dışlaması onu rahatsız eder ve kendini ona anlatabilmek için sürekli olarak diyalog kurmaya ve konuşmaya çalışır.

6.2.4.3. Çevre ve temel mekânlar

Askerlerin çatışmaya girdiği arazide yaşanan olay ve bunun sonucu olan travmalar filmin temel düğümünü oluşturur. Bu nedenle, mekân film boyunca karakterlerin hatırladığı ve geri dönüşlerle izleyiciye pek çok kez hatırlatılan yerdir. Rıdvan Göreme’de yaşamaktadır. Bölgenin coğrafi özelliğinden dolayı mağaralar, kayaların içine oyulmuş evler, atölyeler, iş yerleri vardır. Rıdvan’ın travma sonrası stres bozukluğu; öldürdüğü kızın hayalini görmesi, sesler duymasıyla resmedilirken, travmatik hatırlama bu mekânda daha ürkütücü bir görünüm alır. Sıkışmışlık duygusu, baskı ve bilinci yitirmeye varan sanrılar ve anılar, mekânın özelliğiyle şiddetlenir. Cevher ise İstanbul’da yaşamaktadır. Yanında tahsilat işleri yaptığı, çeşit çeşit insanın gelip gittiği bir kuafördür burası. Depremden sonra ise enkaz görüntüleriyle başka travmalar birleşir. Cevher’in zaten içinde bulunduğu kaos ortamı tüm İstanbul’u sarmıştır. Ağlayan, çaresiz kalmış insanlar, enkaz görüntüleri, İstanbul’un kirli gece hayatı, arka sokaklar, meyhaneler, kulüpler Cevher’in zihnindeki kaos ile birleşmektedir. Cevher’in homofobikliğine inat, Teoman onu bir gay bara çağırır. Buradaki boğucu atmosferde Cevher’in asabiyeti, tahammülsüzlüğü daha da belirginleşir. Cevher ve çevredeki kişiler deprem nedeniyle geceyi dışarıda geçirmek zorunda kalırlar. Mekânsızlık, evsizlik vurgusu, sarsıntılarla paramparça olmuş hayatlara, korunmasız ve açıkta, ortada kalmışlığa işaret eder. Ev kişinin sığınacağı, kapısını kapatıp birçok şeyden kaçabileceği bir yapıyken Cevher ve çevresindeki insanların evlerine sınırlı şekilde girmeleri ve dışarıda kalmaları sığınacak yerin de olmadığını söyler.

6.2.4.4. Sinematografik anlatım teknikleri

6.2.4.4.1. Çekim ölçekleri ve çerçeveleme

Travmatik yaşantı ve karakterin iç özelliklerini, duygularını vurgulayacak şekilde yakın plan ağırlıklı kullanılır. Rıdvan, Elif’in sesini duyduğu ve hayalini gördüğü sahnelerde genellikle yakın planda çerçevlenir. Bu gibi sekansların dışında, arkadaşıyla, sevdiği kızla görüştüğü ya da sokakta olduğu zamanlarda az sayıda orta plan çekim ölçekleri tercih edilmiştir. İki karakterin konuştuğu sahnelerde bile yakın plan kullanımı vardır.

Cevher'in öyküsünde de yakın planlar ağırlıktadır. Çevresinde insanlar olduğunda genel planlar kullanılır ancak kısa süren bir genel plan ardından karakterlerin konuşmaları, birbirleriyle olan ilişkileri yakın planda görülür. Bu çekim ölçeği karakterleri birbirlerinden ve çevreden soyutlamaktadır. Geniş ölçekli planlar ve alan derinliğine izin veren çerçeveler filmde pek mevcut değildir. Bu biçimsel tavır, Rıdvan ve Cevher'i çevrelerinden, diğer kişilerden soyutlamakta kendi ruhsal durumları, travmatik halleri ve yalnızlıkları vurgulanmaktadır. Kimi yerlerde netsizlik, flulaşan görüntüler hatta görüntü kalitesinin düşüklüğü, grenli, pikselli çerçevelerle, travma ve günlük yaşantının iç içe geçmişliği öne çıkar. Bu biçimsel tercihle bilincin bulanması, sanrılarla, seslerle travmatik anıların bellekteki hareketi öne çıkar. Yakın çekimlerin fazlalığı, genel planların azlığı, yaşanan travmatik olayların toplumsal bağlarını kurmaya izin vermez, bu daha çok travmayı yaşayanların, çevreden ve yaşamdan kopmalarıyla kişisel dünyalarındaki travma sonuçlarının sergilenmesidir.

6.2.4.4.2. Kamera hareketleri ve açıları

Kamera filmde hiçbir planda sabit değildir. Sinematografik tilt, pan, vinç, kaydırma hareketleri yerine aktüel kamera kullanımı söz konusudur. Daha çok habercilikte, olayların takibinde kullanılan bu tarz sinemada ise belgesel sinemacıların, müdahalesiz sinemacıların ya da dogmacılar gibi alternatif sinematografik yaklaşıma sahip olanların yaygınlıkla kullandığı bir biçimdir. Filmde yakın planda görülen karakterleri kamera hızlı hareketlerle takip eder, sallantıyla sağa sola dönerek bazen düşecekmiş gibi ani hareketlerle çerçeveleme yapar. Açılar da bu tarzla uyumludur, genellikle yamuk kadrajlar vardır. Örneğin üst açı ya da alt açığı kullanır, ev içinde kalabalık sahnelerde genel tanımlayıcı bir açı olarak üst açı ve geniş açı kullanılır; ancak yine de temiz çerçeveler değildir bunlar. Kameranın önünde ekranın büyük kısmını kaplayan bir duvar vardır ya da alt açıda odada sehpanın alt kısmı, koltukların bir bölümü kişilere göre daha fazla yer kaplamaktadır. Benzer olarak Rıdvan'ın yakın plan görüldüğü kimi sahnelerde bir karyola demirinin arasından yüzü görünür, pencerenin arkasından yapılan çekimle karakterin görüntüsünün üzerine başka materyaller bindirilmiştir. Kalabalık ortamlarda karakterlerin önünden birileri geçer ve görüntü kısa süreli olarak kesilir. Kameranın aktüel kullanımında en önemli özellik üçüncü bir göz izlenimi verir, aktüel kamera öznel bir bakış açısı sunar ve izleyicinin özdeşleşmesini artırır.

6.2.4.4.3. *Işık, renk, ses, müzik ve kurgu*

Işık ve renk düzenlemesi de travmatik anlatı desteklenir. Rıdvan'ın sanrıları loş, az ışıklı ve sıcak renk kullanımıyla verilir. Karakterin iç sıkıntısını ve gerilimi izleyicinin daha yoğun hissetmesini sağlayan bu biçem, Cevher'in travmatik anılarının su yüzüne çıktığı anlarda da benzerdir. Örneğin banliyö treninde yolculuk esnasında ışığın yoğunlaşması, insan yüzlerinin aşırı aydınlık ve parlak görüntüsü, ışığın ve renklerin rahatsız edici boyutuyla Cevher'in öznel bakış açısıyla, sallantılı çerçevelerle patlama sesleri ve gürültü bir aradadır. Filmin karakteristik renklerine bakıldığında, askerlik döneminde mevsimin kış olması ve yaşanan olumsuz olayı simgeler biçimde soğuk renkler ön plandadır. Sonrasında, kendi kasabasına dönmüş Rıdvan'ın olduğu sahnelerde ise hem sıcak renkler hem soğuk renkler bir arada kullanılmaktadır. Geceleri içki içip sarhoşluğu da arttıkça sanrılar çoğalır ve mavi tonları karanlıkla birleşir. Ancak hayal gördüğü sahneler zıt bir biçimde sıcak renklerle verilir. Kızın kırmızı kabanı, ışıklı yüzü ve onun görüldüğü yerde ışığın yüksek olması gerçeklik-hayal çatışmasında, canlılık ve ölmüslük karşıtlığını ortaya koyar. Hatta bu renk ve ışıkla birlikte gülümseyen kız öyle canlı bir görünümde ki Rıdvan onu öldürdüğüne bile inanamayabilir. Cevher'in de travmatik sıkıntıları, kulağının ağrması, sesler işitmesi benzer şekilde sıcak renklerle görüntülenir. Travmatik anının işgalci yanı bu biçemle vurgulanır. Hatta belleğin irade-dışılığı, bir bilinç patlaması şeklinde bugünde ve şimdiyle birleşen anıların görselleştirilmesi gibidir. Bastırılmak ve unutulmak istenen negatif bellek, capcanlı, parlak ve renkli olarak karakterlerin her anda yanlarındadır.

Filmde sesler de travmatik hatırlamayla bağlantılı olarak öne çıkmaktadır. Rıdvan'ın sesler duyması, öldürdüğü kızın kısık bir sesle onu çağırması, nefes sesi onu kendinden geçirir ve korkutur. Cevher'in sese karşı duyarlılığı çok daha fazladır. Kulağının işitmemesi nedeniyle zaman zaman boğuk, karışık sesler kafasının içinde çınlar ve travmatik yaşantıyı bu sesler şiddetlendirir.

Kurguda geri dönüşlerle karakterlerin yaşadığı travma, çatışma ve askerlikte yaşananlar tekrar tekrar hatırlatılır. Bu kurgu, travmatik yeniden canlanmayı ve karakterlerin

içinden çıkamadığı gerçeği vurgulamaktadır. Karakterlerden birinin öyküsü filmin birinci yarısında diğer karakterin öyküsü ise ikinci yarıda anlatılır. Karakterlerin yaşamlarının parçalanmışlığı, travmatik olayın bıraktığı izler ve travma sonrası stres bozukluğu olarak bilinen rahatsızlıkları kurguda travmanın sıklıkla gösterilmesiyle öne çıkar. Geri dönüşlerle istemsiz biçimde kişiler olayın yaşandığı zamana döner. Çünkü bu gibi travmalarda unutmak, bastırmak pek kolay değildir ve bellek insanın zararına çalışır. Olmadık bir zamanda istemsiz bir şekilde hatırlanan olayları filmde, ani kesmeler ve geçmişe ait anlamlı ya da anlamsız görüntüler ve sesler birleştirmektedir.

6.2.4.5. *Travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirme*

Sinemada travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirildiğinde filmdeki travma temsilinin **tanıklık stratejisine** karşılık geldiği söylenebilir. Bang ve Kaplan'ın belirttiği üzere bu strateji izleyicinin; mağdurların deneyimlerini anlamalarına, deneyimlemelerine yol açan empatik bir özdeşleşme aracılığıyla sinematik anlatıya tanıklık etmesini sağlar. Anlatı izleyiciye orada olma hissiyle duygusal olarak farkındalık ve bilişsel bir kapı açar. Travmanın birey üzerindeki etkileriyle birlikte nasıl bir psikolojik süreç olduğu hem anlatıyla, olay örgüsüyle hem de biçimsel tercihlerle sunulur. Filmde karakterle empatik bir özdeşleme söz konusudur. Travmanın gerçekliği, karakterin bunu nasıl yaşadığı film boyunca neredeyse her karede izleyiciye iletilir ve böylece izleyici tüm bu travmalara tanıklık etmiş, hatırlamış olur. Film biçimi travmatik yaşantıyı vurgulayan sinematografiyle; kullanılan aktüel kamera görüntüsü, yamuk kadrajlar, sarsıntılı çerçevelerle sabit ve “normal” bir dünyanın olmadığına işaret ederken, hem izleyiciyi rahatsız eder hem de karakterlerin ruh halini yakından verir. Yoğunlukla yakın plan çekimlerle, karakterlerin ifadeleri, yaşadıkları sarsıntılar, travmanın her an yeniden yaşanması; günlük yaşamdaki gergin, güvensiz ve parçalanmış karakter yapıları, mekânlarla öne çıkmaktadır. Güneydoğu'da yaşanan çatışma ortamı, bir iç savaşın sessizce devam edişi, bu çatışmalara katılan askerlerin kişisel travmalarını oluştururken, daha geniş planda toplumsal travmanın da nasıl bir bastırılma sürecinde olduğunu gösterir. Bu nokta Rıdvan'ın ayağını çatışmada kaybetmediği söylentileriyle, gerçek olayı anlattığı yakınındaki kişilerin bile ona inanmayışıyla ve Cevher'in çevresinde hiçbir kişinin bu olayı sorgulamamasıyla

verilmektedir. Hatta mağdur kişiler bile yaşanan bu olayın temel nedenini sorgulamamakta, olayı kendi başlarına gelen talihsizlik şeklinde yaşamaktadırlar. Toplumsal travmaların en belirgin yanı, grup bilincini ve normlarını zedeleyen olayları görmezden gelmek, konu hakkında sessiz kalmaktır. Hatta buna Pennebaker ve Banasik'in sessiz olaylar tanımı tam anlamıyla uymaktadır. Bir karşıt söylem, askerlik, iç savaş ortamına, bunun asıl nedenlerine eğilebilme cesareti film karakterlerinde de film anlatısı içinde de yoktur. Ulusal kimliğin olumlu tasavvuru, milliyetçilik öyle bir etkiye sahiptir ki, ideolojinin Gramsci'yi hatırlatan sıva-harç niteliği görülür. Resmi ideoloji, askerlik kurumunun sarsılmaz, eleştirilmez, namusla, vatan borcuyla özdeşleşen söylemleri bir harç gibi kişileri, düşünce biçimlerini birbirine bağlamıştır. Kulağını yitiren Cevher filmin sonunda "Bu vatan için kulağımı verdim ben" sözleri onun ideoloji içinde eriyişinin bir göstergesidir. Buradan ideolojinin Marx'a ait tanımıyla da bağ kurulabilir: "toplumsal çelişkileri gizleyen bir çarpık bilinç" olarak görülen ideoloji, filmde karakterlerin ve tüm sosyal çevrenin içselleştirdiği, inançlar, düşünceler ve yargılarla öne çıkar. Bu durumda da travma anlatısının oluşturulması, paylaşılması, iyileşmeye yönelik bir sosyal bağlamın bu yaygın resmi ideoloji ve toplumsal koşullarda mümkün olmadığı söylenebilir. Zaten her iki karakter de hikâyelerinin sonunda en dibe düşerler. Sosyal bağlamın oluşmaması, ulusal kimlik, resmi politikalar, kazanılması gereken Kürtlere karşı yürütülen bir savaş durumu ve bunun milliyetçi görüşlerle yayılmış olması, travmanın yasının tutulmasını da imkânsız kılar. Çünkü Kürt Sorunu olarak kabuk bağlamış bir gerçeklik, toplumsal alanda bilinç dışına itilmekte, bu bağlamda sıradan mağdurlar da bu konuda kısır döngü içerisinde kendi acılarını yaşamaktadırlar. Mağdurlar kendi acılarını sorgulayamaz, ya da "teröristlere" katılmış eski sevgilisini öldürmüş olmanın acısı bile yaşanamaz.

Toplumsal travmalarla ilgili, travmanın temelde, yaşanan olaylar ve bunun temsili arasındaki boşluktan kaynaklandığı Alexander'in vurguladığı bir noktadır. Filmde de tam olarak bu görülmektedir. Tek tek kişilerin yaşadığı travmalar vardır, bunlar bir sistemin, geniş ölçekli bir politik sorunun neden olduğu travmalardır; ancak olayın temsili yoktur. Politik ve toplumsal sorunun doğru ve eleştirel bir temsili olmaması ise temel travmadır yani bu aradaki boşluk ki karakterlerin hiçbir sorgulama yapmaması, toplumsal olarak böyle bir zeminin olmayışından da kaynaklanır. Askerlikte yaşanan

olayın kabullenilmesi, anlamlandırılması bu boşluğun bir biçimidir. Bu boşluksa resmi söylemde yerleşmiş milliyetçi ve militarist duygularla doldurulur. Yaşadığı olayın acısını bastıran (tam anlamıyla bastırmasa da sosyal çevrede temsil ettiği anlamlar sayesinde hafifleten) tek şey millî duygular, vatan borcu ve bunlara göre şekillenmiş kimliklerdir. Diyaloglarla karakterler, bunu bir kaç kez dile getirir. “Gazi olmak”, “Vatana ayağını vermek”, “Kulağını vermek”, “Vatan borcunu ödemek” gibi söylemler, bu tarz acıların hafifletilmesi ve sindirilmesine yönelik karakterlerin tek sığınabilecekleri durumdur. Bu söylemlere sığınmak önemli bir duruma işaret eder. “Her Türk asker doğar” ideolojik söylemi bu şekilde paylaşılır. Yaşadığı travmaya neden olan çatışma, Kürt Sorunu, resmi ideoloji tarafından pekiştirilen ve karakterin de içselleştirdiği biçimde var olur. Özellikle askerlikle ilgili ön kabuller bellidir, bu da buradan kaynaklanan travmalarla nasıl ilişki kurulacağını belirler. Türkiye Cumhuriyeti’nde askerliğe ilişkin, antimilitarist ya da güç, şiddet ve iktidarla bağlantılı eleştirel bir söylem yoktur (vicdani ret yasağı). Tarihin inşasında, ulusal kimlikte ve resmi ideolojide Güneydoğu’da çarpışmak ve çarpışmalarda yara almak, gazilik ya da şehitlik bir onurlanma, şeref olarak görülür. Travmatik anılarla toplumsal olarak yüzleşebilmenin en temel gereği olan sosyal bağlam askerliğin kutsallığı, vatan borcu, iktidar, ideoloji ve hegemonyanın sınıksız bağlanmışlığı nedeniyle kurulamaz. Film anlatısında da bu kısır döngü görülür, karakterlerin sıkışıp kalmışlıkları, boğucu travmatik yeniden hatırlamalarla sürüp gider.

Karakterlerin sürekli tekrar eden hatırlamaları ve bunun fiziksel ve psikolojik bir süreç olarak temsiliye çok başarılıdır. Psikoloji dilinde travma sonrası stres bozukluğu olarak ifade edilen semptomlar; karakterlerin psikolojik rahatsızlıkları, yaşadıkları sürekli endişe, kaygı, korku ve parçalanmışlık hissi sinematografiyle ifade edilmektedir. Filmi özel kılan, klasik anlatı kodlarını kullanmakla beraber, biçimsel olarak travma anlatısını görselleştirmede başarılı bir tarz kullanmasıdır. Karakterin acısıyla özdeşleşen ve bunu öne çıkaran bir biçemdir. Bununla birlikte mekânlar, karakterlerin mekân içindeki durumları da travmatik durumu dışavurmaktadır. Göreme’de “hayaletler” olduğunu söylediği mağaralar Rıdvan’ı sıkıştırırken, İstanbul’da deprem ve sonrasındaki hem karmaşa ortamı hem evsizlik Cevher’i şiddete yöneltirken hem de sığınacak hiçbir tarafın kalmadığına işaret eder. Travmatik belleğin tıpkı Bergson’un belirttiği istemsiz

bellek gibi çalıştığı ortadadır. Bilinçli hatırlama ya da unutmanın söz konusu olmaması, irade dışı bir bilinç patlaması şeklinde tüm unutulmak istenen şeylerin su yüzüne çıkışı görülür.

Toplumsal travma belli bir uyum içerisinde olan bir grup insanı derinden etkileyen, dramatik bir anlam ve kimlik yitimi, sosyal dokuda bir yarılma yaratan olaylardır, film de birden çok yarılmaya işaret eder. Güneydoğu'da yaşanan olaylar, Kürt Sorunu, çatışmalarda yaralanan insanların travmalarından başka, binlerce kişinin öldüğü 17 Ağustos Depremi ve onun travmatik etkileri, 6-7 Eylül olaylarıyla evini, eşini, yurdunu terk etme travması ve toplumsal cinsiyet bağlamında eşcinsellik karşısındaki nefretin ortaya getirdiği travmalar anlatı içerisine serpiştirilmiştir. Özellikle eşcinsellik karşısında homofobi, baskın erkeklik imgesi, filmdeki bu eleştirilmesi mümkün olmayan ana akım söylemlerin bir parçası olarak önemlidir. Askerliğin kutsallığı, milliyetçilik, ataerkillik bir arada giden ve birbirini pekiştiren söylemlerdir; bu ideoloji içerisinde var olmuş Cevher'in eşcinsel Teoman'a olan nefreti de bir anlamda bu tarz bir toplumsal travmanın yansımasıdır.

Sonuç olarak film Türkiye'ye ait çeşitli toplumsal travmaları bireysel uyumsuzluk, aidiyet duygusunda kırılmalar, travma sonrası karakterlerin stres bozukluklarını sergilemektedir. İktidar, ulus, devlet, millet, ulusal kimlik kavramlarını anlamlı kılan söylemler bir ülkede yaşanan olumsuz ve negatif olayların görmezden gelinmesine neden olabilir. Travmaya tanıklık sunmakla birlikte, toplumsal travmayı derinlemesine irdeleyen bir temsil oluşturmamaktadır. Toplumsal travmaya tanıklık etse de filmin egemen ideolojinin eleştirel bir sorgulamasını yapmayarak, kısır kalır. Bu da temsil ve anlamlandırmanın ideolojik bir süreç olduğunu, sinemada, çeşitli olgu ve olaylara yönelik temsil biçimlerinde indirgemeci bir yaklaşım olduğunda aslında inşa edilen gerçekliğin egemen ideolojiye hizmet etmeye devam ettiğini gösterir. Film resmi ideolojinin direkt olarak sözcülüğünü yapmasa da bulanık ve bağlamını tam olarak belirleyemediği ya da belli noktalarda resmi ideolojinin çıkmazlarında takılması nedeniyle gerçek bir eleştirelilik ve sorgulamaya ulaşamamasına neden olur.

6.2.5. Dedemin İnsanları

6.2.5.1. *Filmsel anlatı*

Ozan, dedesi Mehmet Bey, annesi, babası ve anneanesiyle küçük bir Ege kasabasında yaşamaktadır. Okulun tatil olmasıyla bağ evine giderler, dedesi Ozan'ı yaz boyunca yarım gün kendi mefruşatçı dükkânına çırak olarak alır. Ozan sürekli arkadaşlarıyla ve çevresiyle sorun yaşar ve kavga eder. Etrafindaki çocukların ona “gâvur” demeleri ve dedesinin Girit göçmeni olması, denizden karşı kıyıya şişe içinde mektuplar göndermesi onu hırçınlaştırır. Sürekli “biz Türk'üz” vurgusunu yapan ve göçmenlerle çatışan çocuğa dedesi Girit'ten geliş hikâyesini, mübadele ile gelirken çektikleri sıkıntıları ve ailesinin dramını anlatır. Ozan sürekli dedesini izler ve zamanla anlamaya başlar. Dedesinin tek isteği Girit'e, çocukluk evine bir daha gitmektir. Yaz sonunda biletler alınıp hazırlıklar yapılır, hep beraber Girit'e gidecekken 12 Eylül Darbesi yaşanır, sokağa çıkma yasağı ve birçok yasakla her şey iptal olur. Belediye Başkan yardımcılığı yapmakta olan Ozan'ın babası, İbrahim darbe sonrasında, savunduğu düşünceler nedeniyle ve yeni atanan belediye başkanıyla yaşadığı tartışma yüzünden işten atılır ve hakkında dava açılır. Bu olanlar karşısında Mehmet Dede, damadını savunmak ve davanın düşürülmesini istemek üzere başkanın yanına gider. Başkan aşağılayıcı bir dille konuşur, kaba davranır; dede sinirle bağırır ve orada kalp krizi geçirir, fenalaşır. İyileşip evine gelir, ertesi sabah erkenden kalkıp, bağ evine gider, orada bir şişeye yine mektup yazar ve şişeye birlikte kendini sulara bırakır. Dedenin cenazesinde bütün kasaba bir araya gelir, herkes ona olan sevgisini gösterir, kalabalık belediye binasının önünden geçerken binayı taşlar. Dedenin ölümünden sonra yazmış olduğu bir mektuba cevap gelir. Girit'te eski yaşadığı evde oturan Elenor Hanım'a ulaşan mektubun üzerine, kadın onları davet etmektedir. Yıllar geçer, Ozan büyür ve büyüdüğünde dedesinin isteğini yerine getirir. Girit'e gider, orada karşılaştığı tüm insanlar ona sevgiyle yaklaşır, Elenor'un evini bulur, kadın hazırlıklar yapmış, yemekler hazırlamıştır, ıslak gözlerle birbirlerini sevdiklerini anlatırlar, kadın evde bulmuş olduğu dedesinin çocukluk fotoğrafını Ozan'a verir ve dost olduklarını birbirlerine tekrarlarlar.

6.2.5.2. *Karakterler*

Mehmet Dede: 7 yaşında mübadeleyle Girit'ten ailesiyle göç etmek zorunda kalmış, yolda küçük kardeşi hastalıktan ölmüş, İzmir'e gelmiş ve birçok acı çekmiştir. Geniş bir aileyle mutlu bir yaşam sürmektedir. Etrafında sevilip sayılan, yardımsever, adaletli ve insan ilişkileri kuvvetli biridir. Çocukluğunda yaşadığı travmanın etkileri; geçmişe ve çocukluğuna özlemle sürmektedir. Karşı kıyılarda yaşayanlarla bağlantı kurma çabası da tam bu nedenledir.

Ozan: İlkokula giden, biraz yaramaz, haylaz ve akıllı bir çocuktur. Etrafındaki Türk, "Gâvur" ayrımcılığından çok etkilenmiş, "Türk" kimliğini sürekli vurgulamakta ve gâvurlardan nefret etmektedir. Dedenin dükkâna aldığı Tahsin'e göçmen olduğu için kötü davranır. Dedesine ve ailesine göçmenleri yani "gâvurları" sevdiği için sinirlenir, dedesinin denize attığı şişe ve içindeki mektuplardan dolayı utanç duyar. Ancak dedesinin acılarını öğrenip, ondan insanlığa dair dersler alarak değişir; filmin başındaki davranışlarının tersine, "gâvur" diye sevmediği çocukla arkadaş olur. 20'li yaşlarına geldiğindeyse daha da değişmiş, dedesini ve onun insanlarını anlayan bir genç olmuştur. Özgür ruhlu, sevecendir, dedesinin hayalini gerçekleştirmek için çıktığı yolculukta iki farklı etnik köken arasındaki dostluğu deneyimler, Türk-Yunan dostluk bağını kurar.

İbrahim: Ozan'ın babası, kasabada belediye başkan yardımcısıdır. Orta yaşlı, aydın yüzlü, sevgi dolu, güleç bir adamdır. Filmin ilk yarısında çok fazla ön planda olmayan karakter daha sonra 12 Eylül darbesinde karşıt fikirleriyle öne çıkar. Sol görüşlü, okuyan, aydın ve idealist bir memurdur. Darbe sonrasında gelen darbeci belediye başkanıyla fikir çatışmasına girer. İnanıldığı şeyleri savunur, "ülkenin bunların eline bırakılmasını istemez" ancak kimse ona destek olmadığı için direnemez ve işinden kovulur.

6.2.5.3. *Çevre ve temel mekânlar*

Bir Ege kasabasında geçen filmde Girit'ten, Selanik'ten, Bulgaristan'dan gelmiş göçmenlerin bir arada yaşayışları anlatılır. Ozan'ın ve ailesinin yaz için gittikleri bağ evi ve bu çevre sıcak Ege insanının mizacını öne çıkarır. Komşularla olan yakın bağı, bir arada yenilip içilen sofralar, farklı yerlerden göçüp gelmiş; ancak farklılıklarıyla

birbirleriyle kaynaştıklarını vurgular. Bununla birlikte etnik ayrımcılığın da yaygın olduğu bir yer tasvir edilir. Göçmenlerin “gâvur” olarak nitelendiği ve yerli halk tarafından sevilmediği vurgulanırken, göçmen mahallesinin ayrı olduğu, yerel halkın onları dışladığı görülür. Dedenin mübadele hikâyesiyle Girit yaşamı, İzmir’e geliş sürecindeki mekânlar sunulur. 1923’te Rum-Türk mübadelesiyle Girit’ten hızlı bir biçimde evlerini, eşyalarını bırakıp ayrılmak zorunda kalmış insanlar görülür. Girit’teki yaşam, beyaz kireç duvarlı küçük evleri, dar sokakları, çiçekli bahçeler ve huzur dolu mekânlarla resmedilir. Ancak mübadele başladığı andan itibaren bu sıcak ve güzel yer yok olur, puslu, karanlık bir atmosferde insanların kaçışarak limana gidişi, geçilen sokaklarda Yunanlılar tarafından kötü sözlerle aşağılanmaları gösterilir. İnsanların çaresizliği, limanda yersiz-yurtsuz kalmışlıkları, iki gün boyunca kaldıkları deniz kıyısında büyükçe bir koyda gösterilir. Geminin gelmesi insanları kurtarır; ancak gemi yolculuğunda da salgın hastalık, açlık ve sefalet vardır. Gidilecek yerde nelerle karşılaşılacağını bilmeyen, tedirgin ve ürkek insanlar vardır.

6.2.5.4. Sinematografik anlatım teknikleri

6.2.5.4.1. Çekim ölçekleri ve çerçeveleme

Filmde çoğunlukla genel ve orta çekim ölçekleri kullanılır. Sıcak aile ortamı, dostluk, kalabalık yemek masaları, komşularla sohbetler, evde ve dışarıda geçirilen keyifli vakitler resmedilir. Bu kasabada ve ülkede genel olarak yaşanan ayrımcılık, ‘gâvur’, Türk çatışmasına rağmen aslında gerçekte sıcak, dostluk dolu bir ilişkinin olduğunun vurgulanmasını sağlar. Filmde dedenin ana travması, 1923 mübadelesi görselleştirilirken bu travmada kalabalık ve endişeli insanların yolcuğunda genel planlar vardır ve tek tek insanların korkuları, çaresizliği ve endişelerini gösteren yakın plan çekimler vardır. Kalabalığı gösteren çerçevelerde alan derinliği öyle azdır ki yığımla insan limanda oturup beklerken ve gemide giderken sanki birbirinin üstüne bindirilmiş gibidir.

Çocukların savaşa gitmek olarak nitelendirdikleri, göçmen mahallesine yaptıkları taşlı saldırı gerçek savaş gibi resmedilir. Önce önden alınan çocukların tümünün bel çekimle birlikte görünüp, bağırdığı sahne vardır, daha sonra koşarlar ve taşlarla sapanlarla

sokaktaki insanlara saldırır, evlerin camlarını taşlarlar. Burada çocuklar önden taş atarken resmedilir. Kırılan camlar çocukların bakış açısından görülür. Göçmenlerin aynı çerçevede görünmemesi, evlere saklanmaları, çocukların karşısında bile aciz durumda olduklarına işaret eder. Bu olay göçmenleri ötekileştiren çocukların gözünden ve genel olarak çocukların taşlamalarının genel ve orta plan çekimlerle gösterilmesiyle verilir.

6.2.5.4.2. Kamera hareketleri ve açıları

Filmde karakterleri takip eden hareketli kamera sıklıkla kullanılmıştır. Sokakta koşan ve göçmen mahallesine saldıran çocukları kamera takip eder. İzleyicinin aksiyonun içerisine dâhil olması sağlanır. Ya da dedenin çarşıda yürüdüğü sahnelerde onu önden gören genel ölçek ve hareketli çekimler yapılır, çevresiyle ilişkisi ve heybetli duruşu vurgulanır, özdeşleşme sağlanır. Ozan için önemli bir karakter olan dede, kimi sahnelerde Ozan'ın gözünden alt açıyla gösterilir. Mübadele sahnesinde kamera yer yer hareketlidir, genel plan çekimlerde kamera hareketleri de kullanılarak kalabalık daha net bir biçimde sunulur. Gemide üst açıdan, yığınla birbiri içinde sıkışmış insanlar gösterilmektedir. Bunun dışında genel olarak diğer sahnelerde klasik anlatıyı destekleyici, karakterlerle özdeşleşmeci kamera kullanımı vardır. Dramatik anlatıyı güçlendiren, yakın planlar, alt açı/üst açılar, karakteri takip eden kamera hareketleri genel olarak filmin tamamına yayılmıştır.

6.2.5.4.3. Işık, renk, ses, müzik ve kurgu

Renk, Ege'nin renkleridir, sıcak yaz aylarında güneşin, denizin, yeşilin, sıcak sohbetteki insanların, yenilen yemeklerin içilen şarapların rengidir. Yaz sonunda yaşanan 12 Eylül darbesi soluk bir renk ile azalan ışıkla görselleştirilir. Çocuğun gâvur-Türk ayrımcılığına karşın iki etnik kökenin birlikteliği, bir arada farklı renklerde çiçekler gibi olduğu vurgusu dede tarafından yapılır. Mübadelenin görselleştirilmesinde korku, kaygı dolu atmosferi soluk renkler, siyah beyaz renk, mavimsi ve puslu tonlar kullanılır. Dedenin geçmişe duyduğu özlem anılarında eski yaşadığı evin beyaz, parlak ve ışıklı tasviriyle verilmektedir.

Doğal sesler ve müzik kullanımı vardır filmde; göç esnasında, dedenin ölümü sonrasında, okula tekrar başlayan çocuğun değişmiş karakterinin resmedildiği sahnelerde müzik dramatik atmosferi yoğunlaştırmak için kullanılır.

Travmatik anılar kurguda geriye dönüşlerle Mehmet Dede anlatısıyla verilir. Geriye dönüşle o günler ve olaylar görülür. Buna benzer başka bir geri dönüş yine Mehmet Dede'nin çocukluk günlerini hatırlamasında kullanılır. Uzun bir zamana yayılan film anlatısı, 1980 yazında başlayan hikâyede, dedenin anıları ve mübadele öyküsü ile 1923'lere gider, sonrasında 1980'lerdeki öykü devam eder, son bölümde ise 2010'lu yıllara gelinir. Farklı üç döneme ilişkin olayların anlatılmasında kurgusal bir ayırım ya da farklı bir biçim yoktur; sadece belleğin travmayı silmediği, yaşananların uzun süre geçse de unutulmamasına vurgu yapar.

6.2.5.5. *Travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirme*

Dedenin yaşadığı mübadeleden kaynaklanan travma, çocukluğunda yitirdiği ev, yolculuk sırasında ölen küçük kardeş ve mübadillerin yersiz yurtsuz kalışları ve tüm bunların uzun sürece yayılan, bellekten silinmeyen anıları; film anlatısında melodram kalıpları içinde temsil edilmektedir. Ayrıca 12 Eylül 1980 darbesinin yaşanması, darbe sonrasında inandığı ve savunduğu görüşler nedeniyle işinden olan İbrahim; ülkede politik eylemlerin cezalandırılması, gözaltında işkence gören, kaybolan insanlar ve yakınlarının yaşadığı acılarla birlikte, bir topluluk içinde öteki olma durumu, gâvur olarak nitelendirilmenin yarattığı travmalar da anlatı içerisinde yer alır. Genel olarak bu travmaların temsilleri, melodram motifleriyle bezenmiştir. Dedenin acıklı hikâyesini yemek masasında dinleyen kişiler de izleyiciler de gözyaşlarını tutamamaktadır. Bunun gibi, yakın komşularından bir kadının politik eylemleri, sol görüşü nedeniyle yıllar önce gözaltına alınıp kaybolmuş eşi ile ilgili anlatı tamamen duygu yoğunluğu yaratan bir unsur olarak işlenir. Perüzet karakterinin yarı deli bir halde kocasını beklemesi de duygulara seslenen bir temsil biçimidir.

Mübadele hikâyesinde yaşanan travma hem ülkeye gelen kişilerin “öteki” olarak konumlandırılması nedeniyle aidiyet hissetmemesi hem de ülkedeki Türk çoğunluğun

bu gelenleri asla kabul etmemesidir. Bu da toplumsal travmanın, Türkiye Devleti'nin kuruluşundan beri ulusal kimlik ve milliyetçilik kavramlarına bağlı olarak gelişmiş ve yerleşmiş olduğunun bir örneğidir. Başka ülkeden gelen, Türk kökenli vatandaşları bile “gavur” olarak ötekileştirerek, milli duyguları, resmi söylemi pekiştiren bir ulusal özne vardır. Tamamen resmi ideolojinin günlük yaşamda ve tüm halkın içselleştirdiği bir gerçekliktir bu. Tam bu noktada Althusser'in ideolojinin kişileri özne olarak konumlandırışı ve çağırılma mekanizması açıklayıcı olabilir. İnsanlar katılmış milliyetçilik duygularıyla ve ucu kapalı olarak bütünleştikleri ulusal kimlikle, kendine yönelen “hey sen Türk!, sen Müslüman!” çağrılarını kabullenerek, günlük eylemlerinde buna göre davranarak, özne konumlarının farkına varırlar ve bu tanımların dışında kalanları “öteki” sayarak onları olabildiğince kendi imgesinden ayırıştırıp “ötekileştirerek”, “ben imgesini” güçlendirir. Filmin, Gâvur-Türk ayrımını çocuk gözünden göstermesi ve büyüklerin kurduğu bu ideolojik anlamlandırmanın içinde nasıl kemikleştiğini vurgulaması eleştirel bir tavır olarak görülebilir. “Gâvur”, “Türk” söylemleriyle “göçmen mahallesine savaşa gitmekle” ifade edilirken, milliyetçi söylemin çocuk dilinde de pekiştiği resmedilir. “Türkler hiçbir şeyden korkmaz”, sözünü çocuğun babası “Tabi korkmaz” cevabıyla olumlar ve pekiştirir. Bu da filmde milliyetçilik temelli, etnik veya dini ayrımcılığın eleştirilmesinin pek sağlam bir zeminde yapılmadığını öne çıkarır. “Hepimiz çiçekler gibi değişik renklerdeyiz bu yüzden de güzeliz” gibi söylemle olayı basite indirgeyen, gerçek anlamda bir sorgulama ve yüzleşmeye olanak tanımayan bir temsil biçimi oluşturur. Bu tavır bir yanılsama oluşturmaktan başka bir şey değildir.

Yanılsamanın bir biçimi de 12 Eylül'e ilişkin temsilde belirginleşir. İdealist bir devlet memurunun, işten kovulmasına neden olan tartışmaları, inandıkları uğruna savaşması söz konusudur. Darbeci iktidarın göreve getirdiği bir belediye başkanı bu idealist adamı kovar ve dava açar. Ancak bu da bilinen baskıcı, şiddet ve işkenceci darbe iktidarının pek yumuşatılmış bir versiyonudur. İşten kovulan adam gidip evinde ailesiyle yaşamını sürdürür, oysa 12 Eylül rejiminde muhalif kişilerin (hatta sıradan insanların bile) hiçbir zaman böyle şanslı olmadığı çok aşikâr bir gerçektir. Filmin milliyetçi söylemi pekiştirmesi, etnik-dini ayrımcılığı eleştiriyor gibi görünürken aslında yeniden inşa etmesinden kaynaklanır. 12 Eylül iktidarı için de ortaya koyduğu söylem aynı şekilde

hafifletilmiş ve romantize edilmiş bir gerçekliktir. Hatta en ilginç nokta anlatı içerisinde dedenin belediye başkanıyla olan tartışma sonrasında inancını, güvenini yitirerek intihar etmesi ve cenazesinde kasaba halkının belediye binasını taşıyarak bir eylemde bulunuyor, haksızlığa karşı sesini çıkarıyor görünümüne sokulması oldukça yalan ve içi boşaltılan bir anlam üretmektedir. Filmin sonuçlanma biçimi de yine duygusal ve romantik bir söylemle tüm düşmanlıkların bittiği, artık Türk-Yunan dostluğunun pekiştiği, dedenin hayallerinin gerçekleştirilmesiyle o büyük travmanın sona erdiği hüznü bir biçimde ifade edilir.

Anlatı travmaya ilişkin kalıcı etkilerin zamana karşı dirençli oluşu vurgulanır. Frijda'nın belirttiği gibi zaman yaraları iyileştirmemekte, sadece izleri yumuşatmaktadır. Fakat bu çok bireyselleştirilen bir travma anlatımıdır. Çünkü aslen toplumsal bir travmaya değinilmekte, hatta resmi ideolojinin pekiştirdiği, iktidar tarafından desteklenerek katılmış ayrımcı politikaların neden olduğu travmalar indirgenmekte, devletin baskı aygıtı ile şiddet ile meydana gelen travmaların da yumuşatılmış bir biçimde temsil edilmesi söz konusudur. Buradan belleğin bilinçli çarpıtılmasına ister istemez hizmet etme durumu ortaya çıkar ve Kaplan ve Wang'ın ortaya koydukları **tedavi stratejisine** denk geldiği görülür. Çünkü tam olarak melodram kalıplarının kullanıldığı filmde travmatik olaylar “soyut ve geçmişe ait bir olay” şeklinde gösterilir. Film boyunca dramatik unsurların, duygu yoğunluğu yaratan sahnelerin ardından karakterle özdeşleşen izleyici için film “iyileşme ve rahatlatıcı bir şifayla son bulmaktadır”. Kaplan ve Bang, tam olarak bu stratejinin travmayı tedavi ettiği yanılıyla aslında toplumdaki unutmaya isteğine cevap verdiğini ortaya koyar. Olay örgüsünün acı dolu olayları, travmatik yaşantıları vermesinin ardından filmin sonlanmasında, Ozan'ın Girit'e giderek filmi mutlu bir şekilde sonlandırılması izleyicide bir rahatlama, gülümseme ve tedavi yaratır. Ancak bu tarz bir yaklaşım birçok yazarın özellikle altını çizdiği bir noktaya hizmet eder. Travmaları toplumsal ve tarihsel arka plandan ayrı olarak, sosyal bağlamdan kopuk bir biçimde anlatmak, temsil etmek popüler ve ana akım anlatılarla yapılırken, olayın içinin boşaltılmasına ve gerçekçi bir değerlendirmeyi engellemesine hizmet eder. Film, “Evet, kötü olaylar yaşandı ama artık bitti” söylemiyle noktalanır. Nesnel boyutlarıyla ve bağlamdan kopuk biçimde temsil edilen travmalar, Canefe'nin vurguladığı gibi “talihsizlik ve travmalar olarak” kalır. Sistemik

olarak yapılan şiddet sanki bireysel olarak uygulanan şeylermiş gibi görüldüğü için yine gerçek suçlular ve olayların gerçekte ne şekilde olduğunun kenara itilmesinden bahseden Canefe, tam da filmin anlatısı ve temsil biçimiyle yaptığı noktaya işaret etmiş gibidir. Gerçek anlamda travmatik olayların üstünü örten bu yaklaşım ve anlatı biçimini Shudson da dile getirir.

Shudson'un Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri olarak bahsettiği birkaç unsurdan biri olan ilginçleştirme bu film anlatısıyla örtüşmektedir. Geçmişin öykülemeyle ilginçleştirilmesi, popüler sinemanın çokça kullandığı bir biçimdir. Burada tarihsel olaylar bir çeşit anlatı olarak aktarılır. Bu anlatılarda, öykülerdeki gibi giriş-gelişme-sonuç yapısı kurulur ki sinema buna çok uygundur. Bu şekilde oluşturulan anlatılarda, olaylar nasıl hatırlanmak isteniyorsa, o şekilde öykü düzenlenir. Belli bir olay ön plana çıkarılır, öykünün temel düğümü belirlenir ve olayın başlangıç tarihi bile bu öne çıkarılmak istenen noktalara göre verilir. Burada 12 Eylül'e denk gelen olay örgüsünde olduğu gibi ve Shudson'un belirttiği üzere bu şekilde öyküleme, sadece geçmişte olan olayları aktarma değil bunları süsleme ve ilginç hale getirme çabasıdır. Öyküleme ise anlatılan olayı basitleştirir. Olayı basite indirgeyen bu tarz bir temsil, karakterlerin bile asıl olaydan uzaklaşabilmesine yol açabilir. Dedemin İnsanları'nda da tam olarak buna örnek oluşturan bir temsille, seçilen zaman sadece araçsallaştırılmakta, olayın ilginçleştirilmesiyle asıl toplumsal-politik yaşantılar geri plana itilmekte ve bir toplumsal bellekte çarpıtma biçimine dönüşmektedir. Tamamen popüler bir sinema örneği olarak ortalama bir söylemle birkaç travmatik olaya değinerek, konuyu ilginçleştirerek bununla birlikte ciddi eleştirilere, derin sorgulamalara girmeden izleyiciyi, travma anlatısıyla, karakterlerle özdeşleşim kurdurarak sonunda bir rahatlama veren bir anlatıdır. Film biçemiyle de ana akım, klasik anlatı yapısını kurarak ve bu konumunu daha da belirginleştirmiştir. Ayrıca bu biçimsel özellik filmin "gerçeklik yanılsaması-izlenimi" kurması temsil ve anlamlandırma pratiklerinde sürekli olarak bahsedilen ideolojinin yeniden üretildiği alandır. Filmin Marksist estetikle, toplumsal gerçekçi bir eğilimle hiç ilgisi olmadığı oldukça açıktır ve film resmi söylemlerin bir yeniden üretimdedir. Anlamlandırma başlı başına çatışmalı ve çekişmeli bir alandır özellikle filmin ele aldığı travmatik geçmiş olaylar Türkiye toplumunun tarihsel-toplumsal-politik geçmişinin önemli tartışılabilir, sorgulanarak çözümlenebilecek

noktalarıdır. Oysa filmdeki temsil biçimi ve tüm bu konuların indirgemeci ve yüzeysel, popülerleştirilen anlatımı, güç ve iktidar mekanizmasının rızayı pekiştirmesine katkıda bulunur.

6.2.6. Işıklar Sönmesin

6.2.6.1. *Filmsel anlatı*

Dağ yolunda seyretmekte olan minibüsün yolu militanlar tarafından kesilir. Silahlı militanlar ve öncüleri Seyda yolcuları dışarı çıkarır. Korucu olduğu bilinen Apo, önce içeride saklansa da sonra bulunur ve kaçmaya çalışırken vurularak ölür. Militanlar köylülere gözdağı verip ayrılırlar. Kötü hava koşulları nedeniyle sınırdan geçip kamp alanlarına gidemeyen grup, geceyi bir mağarada geçirir. Köye ulaşan haber üzerine Murat Yüzbaşı ve askerleri militanların peşine düşer. Askerler Kuşkonmaz Vadisinde pusuda bekler. Çatışma sırasında birçok asker ve militan vurulur, bombaların etkisiyle çığ düşer ve herkes çığ altında kalır. Çığın altından Murat Yüzbaşı, militan lideri Seyda ve ağır yaralı Zozan kurtulur. Murat iki militanı yakalar, hava koşulları nedeniyle yolda duraklayarak, mağarada geceleyerek ilerlerler. Sabah uyuyakalmış Murat iki militanın kaçtıklarını görür; ancak yol üzerinde tekrar yakalar. Kadın ölür, Seyda onu karların altına gömer, Murat yardım eder ve yola devam ederler. Asker ve militan arasında tartışmalar yaşanır, olaylar, örgüt ve Kürt Sorunu'na ilişkin diyaloglar geçer. Yolda helikopter sesleri duyulur, Seyda helikoptere görünmemek için Murat'a vurup onu aşağı yuvarlar, silahını alır, saklanır ve sonra kaçır. Boşalmış köyde bir eve sığınır. Murat Seyda'yı yakalar, kavga edip yerde boğuşurlarken bir adam gelir ve ikisini de silahla esir alır. Kim olduklarını sorar, onlara bağırır, neden kavga ettiklerini, köylerin neden boşaltıldığını öfkeyle sorar. Adamın küçük kız torunu içeriden gelir ve babasını sorar. Dede elinde meşaleyle yukarı çıkar, etrafı kuşatmış askerlerce vurulur. Dedesinin peşinden giden kızın ardından Murat ve Seyda yetişir ateş etmekte olan askerlerden çocuğu kurtarmak için birlikte tutup havaya kaldırır, ateş edilmemesi için çocuğu omuzlayarak koşarlar.

6.2.6.2. *Karakterler*

Murat Yüzbaşı: Orta yaşlı, yapılı, sıcakkanlı, şefkatli bir komutan. Köylülerle iyi diyalog kuran, sıcak davranan, nazik, yumuşak kalpli, herkes tarafından sevilen olumlu özelliklere sahip bir askerdir. Birliğindeki askerlerine sevgisi yüksektir, onları korumak için çabalar ve onların canlarına zarar gelmesini istemez. Etnik ayrımcılığın gereksiz olduğunu ve bu topraklarda yaşayan herkesin eşit olduğunu savunur. Hukuk ve devlet gücüne bağlıdır ve hukuk yoluyla sorunların çözülmesi gerektiğine inanır, resmi söylemin sözcüsüdür. Militanla tartışır, inandıklarını savunur ve terörün uzlaşma ile sona ereceğini vurgular. Militandan yardımını esirgemez: üşüyen kadına montunu vermek, düşen adamı kaldırmak ve militan kadının gömülmesine yardım etmek gibi davranışlardan da rahatsızlık duymaz.

Seyda: Orta yaşlı, güçlü, otoriter, duygusuz ve sert ifadeli bir adamdır. Kendi davaları konusunda acımasızdır. İnandığı şeyin bir halkın kimlik savaşı olduğunu söyler. Yumuşak ve insani özellikleri vardır; buna rağmen fırsatını bulduğunda Murat'ı yere düşürüp kaçar. Yaralanan kadını kurtarmak için çabalar, sırtında ölene kadar taşır. Murat'la diyalog kurar, politik olarak dertlerinin ne olduğunu anlatır ve ne için savaştıklarını açıklamaya çalışır.

Haydar Ağa: Terkedilmiş köyde torunuyla tek kalmış yaşlı adam, yarı deli gibidir. Çatışmalarda köyün yakılması, insanların ölümü, kaçıışı, hayvanların canlı canlı yanmaları gibi olaylara şahit olmuştur. Bu savaşın anlamsızlığını, ne için kavga edildiğini sorgular ve iki tarafa da kızar. Tekrar insanların köyelerine geri döneceğine inanmakta ve bunun için orada nöbet tutmaktadır. Çatışmalardan asıl mağduru olan halkı temsil etmektedir.

Dilan Torun: Küçük kız Haydar Ağa'nın torunudur, köyü herkes terk ettiğinde o da dedesiyle kalmıştır, babası yüksek ihtimalle ölmüştür; ancak o, çocuk masumluluğu ve saflığıyla babasının gelmesini, ona boncuk getirmesini beklemektedir.

6.2.6.3. *Çevre ve temel mekânlar*

Film karlı dağlar ve tepelerden oluşan dış mekânda geçer. Açılış sahnesinde karlı dağ yamacında uzanan kıvrımlı yolda ilerleyen bir minibüs görülür. Murat Yüzbaşı köyde

muhtarlar ve insanlar konuŖurken kerpiç, tek katlı, bakımsız evler; açık kapılardan pencerelerden dışarı bakan insanlar görünür. Askeri birlik militanların peşine düŖtüğünde ağaçsız, bitkisiz karlı tepeler; mağaralar, kayalıklar genel görünümüdür. Kuşkonmaz Vadisi olarak bilinen yerde militanlarla çatışma yaşanır. Tipi, fırtına ve yoğun kar hâkimdir; çatışma sırasında çığ düşer bu durum da zaten zor olan çevresel koşulları daha da zorlaştırır. Bu çevre bölgenin zorlu coğrafi ve doğa koşullarını ortaya koyar. Genel olarak cansızlık, yaşama karşı ölüm, bembeyaz tepeler, kayalıklar ve mağaralarla görselleşir.

Filmin sonunda Güneydoğu'da çokça rastlanan boşaltılmış bir köy vardır. Camları, kapıları yıkılmış, terkedilmiş evler, bomboş, yanmış duvarlar ve isle kaplı evlerde insana dair her şey silinmiştir. Bu terkedilmiş mekânda kalmış yaşlı adam ve küçük kız yerinden kopmuş; fakat ruhları burada kalmış insanların hayaleti gibidir. Ölü olan bu köyün kendisi de hayalete benzemektedir.

6.2.6.4. Sinematografik anlatım teknikleri

6.2.6.4.1. Çekim ölçekleri ve çerçeveleme

Filmin başında karlı yolda ilerleyen minibüs genel çekimde görülür. Sonra içerideki kamera genel çekimle yolcuları ve yükleri saptar ardından orta planlarla, bel çekimlerle oturan insanları gösterir. Yol kesen militanlar genel planda minibüsten indirilen köylülerle çerçeveselendir. Korucu Apo'ya bağırarak Seyda ile ikisi aynı çerçevede gösterilir. Çerçeve Seyda önden, korucu Apo ise arkadan ve yüzünün bir kısmı görülecek şekilde alınır. Seyda bağırarak Apo'ya vururken ön plandadır ve göğüs çekimdedir. Konuşan ve köylülere ne yapmaları gerektiğini anlatan Seyda hafif alt açıdan göğüs çekimiyle alınır. Köylülerin üzerindeki gücü ve etkisi, köylülerdeki korku ve tedirginlik öne çıkar.

Militanların peşindeki askeri birlik dağlarda genel çekimlerle, silahlarına sarılmış tetikte beklerken yakın planda gösterilir. Militanlar da aynı şekilde genel ve yakın planlarla ikili ya da tek olarak bel ve göğüs çekimleriyle gösterilir. Çatışma esnasında ise askerlerin daha ağırlıklı görüldüğü söylenebilir. Pusuda bekleyen asker yakın plan ve

toplu halde görünür. Karşı yamaçtan aşağı inen militanlar genel planda dolayısıyla küçük görünürler. Aralarında konuşan iki er yakın plan görünür. Çatışma başladığında Murat yüzbaşı ve askerler bel çekim, göğüs çekim ölçekleriyle çerçevlenir. Genellikle çatışmadaki militanlar orta ölçektedir. Murat komutan ve askerler çatışma sırasında yakın plan çerçevlenirken, militanlar bel veya orta çekimlerle, grup halinde ve genellikle arkadan gösterilir.

Doğada dağların, tepelerin ve kayaların arasında ilerlemeye çalışan insanlar çok geniş ölçeklerle gösterilirken, bu ölçekler insanın büyük ve zorlu koşulların olduğu alan içinde küçüklüğünü ve güçsüzlüğünü vurgulamaktadır. Çığdan sonra Seyda ve Murat benzer şekilde genel planda ve üst açıyla resmedilir. Boşalmış köydeki terk edilmiş evde boğuşan Murat ve Seyda'yı durduran, orada kalmış son köylünün onlara ders verdiği sahnede, asker ve militan benzer açılarla gösterilir. Yerde boğuşurlarken, Haydar'ın gelip onlara silah doğrulmasıyla ikisi aynı çerçevede ve Haydar'dan aşağıdadır. Murat ve Seyda aynı çerçevede birbirine eşit konumda bel çekimde tartışmaya devam ederken karşılarında, halktan bir insan onları durdurur. Son sahne ise filmin umuda ve çatışmaların çözümüne yönelik bir söylem üretir. Küçük kızı kurtarmak ve askerlerin ateşini durdurmak için iki adamın kucaklayarak kurtarmaya çalıştıkları kız çocuğu boy çekimdedir. Aralarına alıp havaya kaldırdıkları çocuk, masumiyeti ve geleceğe yönelik çözümü, umudu simgeler. Birlikte umudu havaya kaldırmaları ve karenin bu şekilde donması filmin tüm çatışmalara, savaşa ve ölümlere rağmen gelecek nesil için birlikte olmak ve çocukları bu çatışma ortamından kurtarmak gerektiğini vurgular.

6.2.6.4.2. Kamera hareketleri ve açıları

Çevresel betimlenmelere ilişkin sahnelerde pan hareketi ıssız ve fırtınalı coğrafyayı tanıtır. Militanların minibüsü durdurdukları sahnede aktüel kamera dolaşan adamı takip eder. Hafif bir alt açılı çekim Seyda'nın köylüler üzerindeki baskısını ve köylülerin tedirginliklerini vurgulamaktadır.

Kamera açılarının belirgin olarak farklılık taşıdığı sahne ise çatışma sahnesidir. Burada kamera konum olarak yamacın alt kısmında olan militanları askerlerin bakış açısından

üstten, yukarı konumdaki askerler alt açıdan alınır. Kameranın bu şekilde konumlanması, söylem olarak nerede olduğunu, kimin tarafında olduğunu gösterir. Askerin gücü ve iktidarı açılarla ve çerçeveleme biçimleriyle öne çıkar, militanlar ise tam tersi küçük, değersiz olarak simgelenir. Çatışmada çığın altından kurtulan Seyda'nın haykırarak adamlarını araması göğüs çekimle üst açıdan verilir. Karların içine batmış ve diğerlerini bulmaya çalışan, doğanın zorladığı bir adamın çaresizliği, doğa şartları karşısındaki güçsüzlükleri, bu üst açı ile ifade edilir. Bu açı düzenlemesi Murat Yüzbaşı'nın askerlerini aradığı planda da aynıdır ve bu şekilde her iki adamın da bu doğa şartlarında ve bu çatışmanın tarafları olarak aynı konumda, çaresiz olduğuna işaret edilir. Askerin ve militanın konum farkı yine alt açı ve üst açıyla mağaradaki konuşmaları sırasında vurgulanır. Murat Yüzbaşı ayakta, iki militan mağara duvarının dibinde yerdedir. Alt açıdan Seyda ve Zozan, üst açıdan onları esir almış ve silahla gözaltında tutan Murat verilir. Birçok sahnede bu şekilde seviye farkıyla görülen asker ve militan filmin son sahnelerinde eşit konumdadır. Haydar Ağa'nın ikisini durdurup silahla tehdit ettiği sahnede ikisi de dizlerinin üzerine çömelmiş ve silahlı adamın karşısında güçsüzlük açısından eşittirler. Toplumsal travmada asıl mağdur olan halkın karşısında iki karakterin de eşit derecede suçlu olduğuna bir göndermede bulunulmakta, çatışmanın iki tarafı da eşit derecede suçlu görülür.

6.2.6.4.3. *Işık, renk, ses, müzik ve kurgu*

Filme baştan sona beyaz hâkimdir. Karlı kış havası film boyunca aynıdır. Bu beyazlık olumlu bir atmosferden ziyade olumsuz bir etki yaratmaktadır, fırtına ve tipinin etkisiyle güneşsiz gündüzle birlikte bir grilik yaratır. Hava koşulları nedeniyle aydınlık ve parlak bir atmosfer yerine boğucu, yarı karanlık bir görüntü vardır. Gece sahnelerine koyu renkler, mavi tonları hâkimdir. Mağaralarda ya da boşalmış köydeki sahnelerde yine karanlık ve sadece ateşten gelen ışıkla bir aydınlık alan yaratılır.

Müzik kullanımı acılı sahnelerde, ölümlerin ardından giren ağıtlar şeklindedir. Filmin başında, korucunun vurulması ardından ve gece militanlar mağarada beklerken bir kadın sesinden ağıt duyulur. Zozan'ın ölümünün ardından karların altına gömülmesiyle bir erkek sesinden ağıt duyulur. Bu ağıtlar acının ve yasın dışavurumu olarak temsil edilmektedir. Filmde özel bir kurgu biçimi yoktur.

6.2.6.5. *Travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirme*

Güneydoğu'da 1980'li yıllardan itibaren yaşanmakta olan hareketlenme, asker-militan çatışmaları, baskınlar, boşaltılan köylerle yersiz yurtsuz kalanlar, ölen askerler, militan ve halktan insanları anlatan film; Kürt Sorunu olarak kabuk bağlayan bir toplumsal travmayı anlatıyla temsil ederken, Türk-Kürt kimliğini, asker-militanı bir araya getirip bir sorgulama yapmaya çalışmaktadır. Çalışmaktadır çünkü tam olarak bu sorgulamayı başaramaz, farklı bir perspektiften bakmaya, olumlu mesajlar vermeye çalıştığı halde resmi söylem ve klişelerden kurtulamaz. Etnik kimlik eksenli bir ayrımın yol açtığı Kürt Sorunu ve bunun getirisi Güneydoğu'daki çatışma ve baskı ortamını, bir grup militan ve bir grup askerin çatışması, ardından baş başa kalan lider militan ve yüzbaşının diyaloglarıyla irdelenmektedir. Toplumsal travmanın nedenine ilişkin Seyda, Kürt halkının söylemini ifade ederken Yüzbaşı Murat ise resmi görevli, bir asker, devletin kolluk kuvveti ve Güneydoğu'da terörle mücadele görevinde bulunan karakter olarak resmi söylemin diliyle konuşur. Filmde resmi söylem ve karşısında Kürt söylemine ilişkin klişe diyaloglar çokça bulunmaktadır.²

Kürt ve Türk kimliğinin bir arada yaşama-yaşayamama durumu Türkiye toplumunun homojenleştirilme süreciyle başlayan travmalara işaret eder. Kurtuluş savaşı süreciyle birlikte düşmana karşı milli mücadelede tek vücut olarak savaşan tüm etnik kimlikler cumhuriyet ideolojisiyle bu "tek vücut" söylemini resmileştirir. Bu noktanın toplumsal psikolojideki tezahürünün sorunlu yapısı Kaptanoğlu'nun (2010) işaret ettiği bir noktadır. Korporatist ideolojinin yüceltilmesi ve beden olarak Türkiye toplumundan bahsederken, tek beden ve uyum içinde çalışan organların tasavvur edildiğini, bunun için tedip, tenkil, tehcir, operasyonlar ve hatta katliamların yapıldığını söyler. Kürt sorununa ilişkin Parlak'ın ifade ettiği süreç önemlidir. "80'lerden itibaren Güneydoğu'da yaşanan hareketlenme, Kürtleri hızla politikleştirmiştir. Etnik kimlik eksenli bu hak arayışının kırsal alandan bölgedeki kent merkezlerine taşınması...1992'den itibaren ise, kent merkezli bu arayışın, dar ve şiddet merkezli politikaların içine hapsedilmiştir" (2000: 119). Seyda'nın Murat'la arasında geçen

² Eklerde diyaloglara bakılabilir.

diyaloglarda, Murat ayrımcılığın, vatani bölmekten başka bir anlamı olmadığını söylerken, Seyda ise bu hareketin bir kimlik, yıllarca bastırılmış ve yok sayılmış bir halkın kimlik arayışı olduğunu söyler. Ancak Murat'ın kendinden emin, katı bir şekilde Türkiye Devletinin kimliğinin herkesi kapsadığını söylemesi, resmi söylemin, ulusal kimliğin, homojen ulus idealinin ve Türkiye Cumhuriyeti'nin resmi politikalarının bir müdafaası ve meşrulaştırılmasıdır. Konuşmalar iki tarafın ideolojik söylemlerinin karşılaştırılması gibidir. Burada film anlatısı içerisinde diyaloglarla, iki tarafı simgeselleştirerek yapılan temsil ve bu söylemler klişeleşmiş Kürt sorunu ve bununla ilgili resmi bakışı tekrarlar.

Film travmayı temsil ederken, bu toplumsal ve politik sorunun bir çözümsüzlük içerisinde travmalar yaratmaya devam ettiğini, tartışmanın ve birbirini anlamaya çalışmanın hiçbir çözüm kapısı açmadığını ortaya koyar. Film öncelikle Kürt Sorunu'na ilişkin olarak yapılan ilk film olmasıyla birçok konuda öncü niteliğine sahiptir; ancak belli temsil biçimlerinin içinde sıkışması, farklı bir söylem ortaya koyamamasına neden olmuştur. Öncü ve önemli bir nitelik olarak filmde ana karakter olarak bir asker ve bir militana yer vermesidir. Onları konuşarak çözüm olanaklarını aramaya yöneltmesiyle, eşitlikçi ve özgür bir bakış açısına sahip gibi görünmektedir. Bunun yanında klişeleri yeniden inşa etmeye devam ederken bunu yine karakter tasvirinde ve diyaloglarda ortaya koyar. Murat Yüzbaşı, birçok olumlu karakter özelliğiyle donatılmış, Seyda ise sert, acımasız, fırsatını bulduğunda kendini kurtarmak için Murat'ı devirip kaçan olumsuz bir kişidir. Asker, olabildiğince iyi ve her şeye rağmen insani yönü ağır basan, uzlaşmacı bir tip; militan Seyda ise tam tersi bir görünüm sunmaktadır. Olayların ilerlemesiyle askerin yumuşak ve iyi kalpliliği öne çıkarken, Seyda'nın kaçmak için Murat'a vurup düşürmesi, silahını alıp kaçması onun olumsuz görünümünü belirginleştirir. Bu filmde resmi söylemin devamını sağlayan, iyi asker-kötü militan tablosunun ana hatlarını çizer. Ayrıca klişeler içinde kaldığı başka nokta da askerin, "Ne zamandır ölenin arkasından üzülyörsünüz?" sözleridir. Egemen düşüncenin militana yüklediği insanlık dışı, canilik özelliklerinin bir biçimi olan bu sözler aslında filmde belli noktalarda Seyda'nın insani yönlerinin öne çıkarılmasıyla ters yüz edilmek istenir; ancak tam olarak başarılı olunmaz. Çünkü o bir militandır ve canını kurtarıp kaçmak için her şeyi yapabilecek biri olarak temsil edilmektedir. Filmin

bu kendi içindeki anlam karmaşası biçimsel ifadelerde belirginlik kazanır. Aslında ana karakter olarak iki tarafa yer vermek, filmin sonunda bu çatışmanın çözümsüzlüğünde aynı şiddeti kullanan taraflar olarak aynı ve eşit konumda gösterilme yanılması; kamera konumu, açılar ve çerçevelemeyle askerin karşısında militanlar alt konumda gösterilir. Çatışma sırasında askeri birliğin hem ölçeklerle hem kamera açılarıyla hem de sahnede daha fazla görünmesiyle üstünlükleri belli edilir.

Çatışmaları ve çözümsüzlüğü eleştirmede halktan birinin asker ve militanı yargılamasıyla sonuçlanan film umuda yönelik ve ortalama bir öneriyle son bulur. Anlatıda terör örgütüne yönelik yine resmi söyleme ait bir eleştiri de vardır. Seyda'nın adamlarından biri ölen Korucu için üzülür ve "biz birbirimizi vurur olduk" sözleriyle işin içinde bir yanlışlık olduğunu belirtir. Bu da teröre ilişkin egemen söylemin klişe eleştirilerinden biridir. Haydar Ağa da, "Birbirinizi vurmak neyi çözer?", "Bu çatışma boğuşma nedendir, neye yaramaktadır!" sözleriyle çatışmanın anlamsızlığını vurgularken genel bir eleştiri yapar. Terkedilmiş köydeki Haydar Ağa, halkı, yani bu olayların acı sonuçlarından en çok zarar gören tarafı temsil eder. Haydar'ın halk gözüyle bu travmatik durumda askeri de militanı da eşit görmesi bu sahnede çerçeveleme, çekim ölçekleri ve açılarla yani biçimle de eşit konumda resmedilmeleri, filmin son önerisiyle bağlantılıdır. Küçük kız çocuğunun omuzlanarak asker kurşunlarından kaçırılmaya çalışılması ve militan ile askerin bunu birlikte yapmaları gelecek için bir öneri, bir umut demektir. Film bu sonuçla, masumiyeti, saflığı ve umudu simgeleyen çocuk ile mesajını vermektedir.

Güneydoğu'da yaşanmakta olan çatışmalar ve Kürt Sorunu konusundaki çözümsüzlüklerle yüzleşilmesi gerektiğini ve acı çeken, ölen, yersiz yurtsuz kalan insanlar için çözüm üretilmesi gereğini ortaya koyar. Filmin ve yönetmenin amacının bu büyük acılara, travmalara neden olan sorunun, çatışmanın bitmesine yönelik bir öneri sunmak ve çözüm arayışı için bir adım atmak olduğu fark edilmektedir. Ancak filmdeki anlatı yapısı, biçim, kimi diyaloglar ve karakter tasvirlerinde asıl söylemin farklılaştığı belli olmaktadır. Bu da bu çalışmada çokça vurgulanan ideoloji ve ideolojinin özneleri konumlandırma biçimini akla getirir. Çünkü resmi söylemden ayrılmanın zorluğu; ulusal kimliğin çevrelediği öznelerin, kendine seslenen ideolojiyi içselleştirip, ister

istememez o şekilde eyleme geçmeleri söz konusudur. Kürt sorununda devlet-millet-ulus inşasının toplumda bilinçaltına yerleşmiş bir yapı olması gerçek anlamda bu konunun, resmi ideoloji ve ulusal simgeler-değerler dışında sorgulanmasının güçlüğüne gösterir. Filmin asker ve resmi ideoloji yanlısı söylemi açıkça görülür. Çatışma durumunu, halktan insan tarafından eleştirmesi ve anlamsızlığın vurgusu ise Kürt sorununun gerçekçi temelde ele alınmasını engelleyen bir söylemle yine egemen, milliyetçi çerçeveden çıkamaz. Bu karmaşık yapı ile aslında soruna gerçekçi ve eleştirel yaklaşım sunmayı isteyen film, asıl tartışmaya açılması gereken mevzuların üstünü örter. Travmanın temsili bir iyileştirme, **tedavi stratejisindedir**. Film boyunca savaşı, çatışan adamların sonunda umuda yönelik ve elbirliğiyle çatışma ortamından çıkışları hiç gerçekçi olmayan, sadece izleyene bir rahatlama sunan bir niteliktedir. Temsil stratejilerinden tedavi stratejisiyle de bir yüzleşme ve sorgulama yapamamakta, travmaya yönelik bir belleği çarpıtma işlevi görmektedir. Kürt sorununun çözümüne yönelik yüzeysel öneri ve egemen söylemin klişeleriyle, bağlamsızlaştırma yapmaktadır. Canefe'nin sosyal arka planın bağlamsızlaştırılması olarak belirttiğine yakın bir eğilimle genel olarak toplumsal belleğin bir nevi çarpıtılmasına katkıda bulunur.

6.2.7. Güz Sancısı

6.2.7.1. *Filmsel anlatı*

Behçet ve Suat birlikte büyümüş ancak zıt politik görüşlere sahip, İstanbul'da Hukuk Fakültesi'nde asistandırlar. Antakya'da nüfuzlu ve Demokrat Parti'de aktif bir isim olan Behçet'in babası Kamil Bey, ikisini de kollar. Kıbrıs Türk'tür Cemiyetinde görev alan Behçet, cemiyetin başındaki DP'li Kenan Bey'in kızıyla nişanlıdır. Parti içinde muhalif görüşleriyle bilinen Ömer Saruhanlı'nın sahibi olduğu gazetede yazan Suat'sa sol görüşüyle, cemiyetin ve DP'nin karşısındadır. Saruhanlı, Kenan Bey, politikacılar ve Behçet'in bulunduğu bir akşam yemeği sonrası Rum fahişe Elena'nın evinde Kenan Bey'in adamı tarafından zehirlenir, olaya kalp krizi süsü verilir. Olayı, hemen karşı apartmanında oturan ve gizlice kadını izleyen Behçet görür. Kenan Bey ve adamları üniversitedeki komünistleri fişlerken Behçet'i ispiyoncu olarak kullanır. Ölüm olayını araştırmaya girişen Suat, Saruhanlı'nın zehirlendiği bilgisini edinince Cemiyettekiler

onu öldürür. Rumları ülkeden kovmak için faaliyetler hızlanır; pankart hazırlıkları, iş birliği konusunda yönlendirmeler yapılır ve küçük bir yürüyüş düzenlenir. Suat'ın ölümünden etkilenen Behçet, kendisini suçlu hisseder, cemiyetten ve onların fikirlerinden uzaklaşmaya başlar. Elena'yla aşk yaşaması da bunda etkilidir. Bir gece evlerin kapıları boyalarla işaretlenir. Behçet'in babası İstanbul'a gelmiştir, ona ortalıkta gezinmemesini, otele yanına uğramasını söyler. Radyoda Selanik'te Atatürk'ün evinin bombalandığı haberiyle olaylar başlar, işaretlenmiş evlere, dükkânlara ve insanlara saldırılır. Kırılıp dökülen dükkânlar insanlar tarafından yağmalanır. Akşam Kenan Bey, olayların kontrolden çıktığını "Beyefendi"ye telefon ederek anlatır ve askerlerin bir şey yapamadığı hakkında bilgi verir. Elena'nın peşindeki Kenan Bey'in adamı onu bir dükkânda döverek öldürür. Bir apartmana saldırmak üzere olan grubu, asker üniformalı bir adam tarafından durdurur. Behçet sokakta gördüğü Kenan Bey'e bağırıp saldırır sonra Elena'nın ölü bedenini bulur. Kucağında Elena bütün sokağa yayılmış kırık dökük eşyalar, giysiler arasından yürür. Filmin sonunda olaylara ait gerçek fotoğraflar eşliğinde yazılar akar. Sokaklarda dağılmış eşyalar, insanlar, asker görüntüleriyle müzik eşliğinde gösterilir.

6.2.7.2. Karakterler

Behçet: DP'de ve Antakya'da nüfuzlu babasının olmasını istediği gibi bir gençtir. Cemiyette görev alır ve üst düzey bir adamın kızıyla nişanlanır. Cemiyetin faaliyetlerine katılmakta, düşüncelerini desteklemektedir. Babası ve Kenan Bey tarafından ona biçilen rol ve görev, ondan istenen neyse yapar. Arkadaşlarının ve Suat'ın fişlenmesine, onun yakalanıp öldürülmesine ister istemez katkıda bulunur. Donuk ve boşlukta gibidir. Ancak filmin sonunda işlerin çığırından çıkmaya başlamasıyla, babasının fikirlerinden uzaklaşır, kendi yolunu çizmeye başlar.

Suat: Genç, zeki, gözleri ışıl ışıl bir asistandır. Hukuk Fakültesi'nde Behçet'le birlikte asistanlık yapar. Komünisttir, solcudur, korkmadan görüşlerini savunmaktadır. Haksızlığın, adaletsizliğin karşısındadır ve cemiyetin faaliyetlerini, fikirlerini kesinlikle benimsemez; gerçeklerin farkındadır ve Saruhanlı cinayetinin peşine düşme cesaretini gösterir.

Kamil Bey: Behçet'in babası, Suat'ı yetiştiren, Antakya'nın nüfuzlu isimlerinden, DP'de etkili biridir ve İstanbul'da Kenan Bey ve Cemiyetin faaliyetleri, olayların organizasyonu içindedir. Oğlunu kendi fikirleri doğrultusunda yetiştirmiş ancak sonradan oğlunun onun yolundan çıkıp kendi yolunu çizmesi, fikirlerinden ayrılması onu kızdırmıştır.

Kenan Bey: İstanbul'da önemli çevrelerden, varlıklı, DP başkanı Menderes'e yakın, Kıbrıs Türk'tür Cemiyetinin başında, Rumları kovmak için gerçekleştirilecek faaliyetlerin organizasyonunu yapan kişidir. Kızını Behçet'le Kamil Bey'in politik kişiliği nedeniyle nişanlayarak, Behçet'i adamları arasına katmış ve kullanmaktadır. Milletin birliği için her yolun mubah olduğu düşüncesini savunur, partideki muhalif politikacıyı ve olayın iç yüzünü öğrenen Suat'ı öldürtür.

Elena: Rum bir fahişedir. Babaannesiyile büyümek zorunda kalmış ve zorla üst düzey bürokratlar, politikacılara hizmet veren bir fahişe haline gelmiştir. Yaptığı işin aksine ruhunun temizliği ve saflığıyla, bir çocuk gibidir.

6.2.7.3. *Çevre ve temel mekânlar*

Kıbrıs Türk'tür Cemiyeti binası, Elena'nın ve karşı binadaki Behçet'in evi, Rumların yoğun olarak yaşadığı, 6-7 Eylül olaylarının yaşandığı Beyoğlu sokakları filmin temel mekânlarını oluşturmaktadır. Cemiyet binası mekân olarak yoğun faaliyet içerisinde; pankart, afiş, flamaların hazırlandığı, gelip gidenin çok olduğu, duyurular yapılan, toplanıp slogan atılan, hazırlanan olaylar için miting provası yapılan, organizasyonun yürütüldüğü, kapılar ardında planların yapıldığı bir yerdir. Ayrıca üst düzey politikacıların yemek yediği, dönemin önemli restoranı Rejans ve Kenan Bey'in büyük köşkü filmin diğer temel mekânları arasındadır.

6.2.7.4. *Sinematografik anlatım teknikleri*

6.2.7.4.1. *Çekim ölçekleri ve çerçeveleme*

Film jeneriğindeki görüntüler, gece sokakta, ellerinde kırmızı boya kovalarıyla evlerin kapılarına, duvarlara işaret koyulduğu yakın plan çerçevelerle; eller, ayaklar, sokakta sopalar, yerde uçuşan gazeteler görülür. Yaşanacak kötü olayların habercisi ve merak

uyandıran bir giriştir bu ve en başında bu işin arkasında gizlenen, yüzü gösterilmeyen kişilerin ve güçlerin olduğu iması yapılır. Çeşitli olayların cereyan ettiği süreçte Behçet ve Elena'nın karşılıklı olarak pencerelerinden birbirlerini izlemeleri röntgenleme biçiminde çerçevelenmektedir. Elena'nın soyunması, Behçet'in onu izlemesi, genel planda verilir. Bu karşı pencere çerçevelemesi, olayların başladığı sırada Behçet'in evinden kendi evine bakmakta olan Elena tarafından evin bazı adamlar tarafından aranışı, eşyaların kırılıp dökülmesini gösterirken de kullanılır. Bu çerçevelenmede öznel kamera açısıyla izleyiciyi de röntgenci konumuna sokan bu planlar genellikle genel plandadır. Yine röntgenleme çerçevesiyle Ömer Saruhanlı'nın öldürülmesi olayı da gösterilir.

Cemiyet önünde toplanmış insanlar ve onlara söylev veren gencin çerçevelemelerinde genel plan ve orta planda kalabalık vardır. Avluda toplu halde slogan atan insanların kalabalığı genel plan yer yer yakın plan konuşmacının bakış açısından sunulur. Sokak yürüyüşü sırasında, kalabalık orta planda çerçevelenir. Olayların yaşandığı 6-7 Eylül gününde dar Beyoğlu sokaklarında genel planlarda galeyana gelmiş kalabalık, dükkânları yağmalayanlar orta plan, korku ile kaçmaya ya da kendini korumaya çalışanlar da yakın planda resmedilir.

6.2.7.4.2. Kamera hareketleri ve açıları

Olayların resmedilişinde sokaktaki genel görünüm pan ve vinç hareketleriyle sunulur. Olaylar sırasında Behçet'in evinden kendi evine bakan Elena sağa kaydırılma hareketiyle evde yaşanan olayları izler. Röntgenci konumu filmde izleyiciyi de bu hazzı davet etmek üzere, öznel kamera açısıyla, Elena'nın bir adamla sevişme sahnesi ve pencerelerden karşı evin dikizlendiği sahnelerde de birkaç kez kullanılır. Kalabalık, eli sopalı adamlar sokaklarda koşururken, üst açılar ve yine yükselen kamera ile geniş plana açılan çerçeveleme vardır. Dar sokaklardaki olaylar, hem sokak yürüyüşü hem de asıl olaylarda dar açıyla alınır ve kalabalık bu şekilde daha yoğun ve üst üste binmiş biçimde belirginleşir. Filmin sonunda ölmüş Elena'yı bulan ve kucaklayıp sokakta yürüyen Behçet orta planda, arkasında giysi ve eşya yığınlarıyla birlikte çerçevesindedir.

Kamera yükselerek daha genel plana geçer, aşağıda üzgün Behçet ve kucağında taşıdığı Elena vardır. Bu genel planda çevrenin olaylar sonrasındaki hali gösterilir.

6.2.7.4.3. Işık, renk, ses, müzik ve kurgu

Işık, renk, ses ve kurgu dramatik yapıyı destekler biçimde klasik düzenlemededir. Olayları, travmatik durumu anlamlandırmaya yönelik simgesel ya da farklı düzenleme yapılmamıştır. Müzik de yine geleneksel anlatıda dramatik atmosferi yaratma ve arttırmaya yönelik olduğu şekilde vardır. Filmin sonunda yaşanan olaylara ait fotoğraflar cast akışıyla birlikte verilir ve burada “Ben Seni Sevdiğimi” adlı anonim bir Karadeniz Türküsü bir kısmı Türkçe ve bir kısmı da Rumca olarak söylenmiş biçimiyle çalar. Arka planda olaylara ait gerçek, siyah-beyaz görüntülerin bulunduğu duygusal ve dramatik atmosfer müzikle pekiştirilmiştir. Filmin kurgusu da doğrusal kurgudur, kesmelerle geçişler yapılır, özel bir kurgu biçemi yoktur.

6.2.7.5. Travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirme

Gayrimüslimlerin ülkeden kovulmasına yönelik, örgütlü bir biçimde ve devletin, hükümetin bilgisi doğrultusunda gelişen 6-7 Eylül olayları, döneme ilişkin politik süreç ve Kıbrıs Türk'tür Cemiyetinin çalışmalarıyla anlatılır. Toplumsal travmaların en acı, en belirgin ve devlet eliyle organize olduğu için de en yaralayıcılarından biri olan 6-7 Eylül olaylarına ilişkin eleştirel yaklaşım, devletin vatandaşlarını korumaması ve şiddet olaylarının yaşanmasında tepkisiz kalınmasıdır. Belli bir kitleye yönelmiş birçok geniş çaplı şiddet olayı gibi bu olayda da azınlıklara yönelmiş, belli bir fikir birliği ve ideolojik tavırla şekillenen bir durum söz konusudur. Türkiye toplumunun (yine!), milliyetçilik temelli ve Cumhuriyet ideolojisinde tek vücut, homojen topluluk zihniyetinin ve bunun halk üzerindeki patlama noktasına getirilmiş halidir. Bu resmi ideoloji, ulusun tek dil, din, milletten oluşması isteğiyle yoğrulmuş ve çoğunluktan olanın aidiyet hissini pekiştirirken, azınlığı yok saymış ve korku tablosu yaratmıştır. Çoğunluk yani, ulus imgesini kendi ben imgesi olarak gören, ideolojinin birleştirdiği topluluk yaşanan bu travmanın aktörlerindedir. Bir ideolojinin kişiyi Althusser'ci yaklaşımla özne olarak çağırması, ulus bilinci, milliyetçilik ve resmi ideoloji

çerçevesinde tam da oturmaktadır. Gale yana gelen kalabalık, olaylar sırasında gayrimüslimlere saldıran kişiler, ya da cemiyetin faaliyetlerine katılıp, “Rumlar gidecek, bu iş bitecek” sloganları atan kitle, kendini çağır an ideolojiye cevap veren ve eylemde bulunan, ideolojiye göre yapması gerekenleri yapan öznedir. Bu ideolojik özne konumu filmin ana karakterlerinden Behçet’te de vardır. O da çevresinin ona verdiği, üzerine yüklediği dünya görüşü ve politik kimliğ e göre yaşamakta, içinde konumlandırıldığı ideoloji içerisinde adeta robotlaşmış bir biçimde hareket etmektedir. Bu karakter özelliği üzerinde hegemonya kurulmuş ve rıza gösteren özneye de işaret ederken, bireyselden toplumsala uzanan bir örnektir. Çünkü Behçet gibi birçok kişi vardır, cemiyette ve çevrede böyle karakterler temsil edilmektedir.

Türkiye toplumunda yaşanan birçok travma gibi bu da ulusal kimliğin dışına itilmiş, tek vücut metaforunda çalışmayan organ olarak kesilip atılmış ve birlik-bütünlük özlemini bozduğu düşünülen parçalara, gruplara, kitlelere, azınlığ a yönelik bir harekettir. İdeoloji tanımında Gramsci’nin kitleleri bir arada tutan çimento benzetmesi hatırlandığında bu tek vücudu birleştiren çimento donduğ unda, azınlık ve “öteki” kuruyup düşen taş parçaları gibidir. İlginç olan bir durum ise yıllardır ve belki de yüzyıllardır bir arada yaşamış etnik, dini farklara sahip insanların bu kadar ani bir biçimde ayrışabilmesidir. Ancak bunun da ilginç değil, iktidar, ideoloji, hegemonik süreç ile anlamlı kılındığı görülmektedir. Toplumsal belleğin nasıl ulus kimliği gibi tarih gibi sürekli bir yeniden inşa halinde olduğ undan bahsedilirken, ulusların, iktidarın, topluluk ya da grupların kendi öz çıkarları için belleği bilinçli olarak değiştirebildiği, unuttüğ undan bahsedilmişti. Buradaki bilinçli bellek kaybı, hegemonya ile rıza gösteren ve kendini ideolojik özne olarak konumlandırmış, resmi söylemi içselleştirmiş, tam olarak kendi imgesiyle ulus imgesini birleştirmiş topluluğun, geçmişi bu yönde çarpıtması görülür. “Biz kimdik?”, “Bir arada nasıl yaşıyorduk?”, “O benim komşum, düşmanım değil” gibi birlikte kurulmuş bir geçmiş anında silinebilmektedir. Bu durum, çok önemli bir ulusal kimlik-ideoloji ve belleğin çarpıtılmasının nasıl gerçekleştiğini ortaya koyar.

Olayların arka planında bürokratların da, Demokrat Partinin de olduğ u, olayların hazırlanış sürecinde muhaliflerin nasıl susturulduğ u, sol görüşlülerin, komünistlerin bastırıldığı ve gerekirse yok edildiği resmedilirken; gücün ve iktidarın, baskıyı,

hegemonyayı, rızayı ve ideolojik aygıtları da birlikte kullandığı vurgulanır. 6-7 Eylül günü Beyoğlu'nda cemiyetin organize ettiği işler çığırından çıktığında polisin ve askerinin müdahale etmemesi, kolluk kuvvetlerinin bile işin içerisinde konumlandırılışını ortaya koymaktadır. Bu gibi kimi unsurlarla büyük toplumsal travmanın tarihsel ve politik arka planını da göstermeye niyet eden filmde temsil biçimi açısından problemler bir taraf vardır. Ne kadar politik atmosferi, DP imgesi, telefonda konuşulan “Beyefendi”, bürokratların işleri ve cemiyet faaliyetleri ile vermeye çalışsa da filmde travmatik anlatıyı popüler anlatıya çevirme eğilimi ağır basar. Anlatıyı bölen Behçet-Elena aşkı dram unsurunu arttırarak; özellikle sonlanış biçimiyle filmi melodram türüne yaklaştırır. Bu aşk hikâyesi ya da kadının ve adamın birlikte olmaları görsel olarak en az olaylar kadar yer almaktadır. Karşılıklı olarak pencereden birbirlerine bakmaları, birlikte vakit geçirmeleri, sevişmeleri anlatıda önemli bir bölümü oluşturmaktadır. Bu da travmatik anlatının daha çok aşk hikâyesinin gölgesinde kalmasına yol açmıştır. Ayrıca geleneksel anlatının temel unsurlarını kullanan filmde, melodram türünün çoğu özelliği de bulunmaktadır. Burada temsil ve anlamlandırmanın önemi belirginleşir. Çünkü özellikle travmatik olaylara yönelik bu gibi temsiller ya toplumda gerçek bir yüzleşme, sorgulamaya olanak tutar ya da geçiştirilerek unutulmasına, bağlamsızlaştırılmasına neden olur. Bu durum çeşitli yazarların toplumsal belleğin çarpıtılması olarak belirttikleri noktadır ve bu filmde aşk anlatısının öne geçmesi, bununla birlikte sevişme sahnelerinin seyirciye haz verecek şekilde sunulması; ayrıca kamera açısı ve çerçevelerle röntgenleme hazzının da doyurulması filmi farklı bir yere getirir. Artık asıl anlatı 6-7 Eylül'den çok aşk anlatısı, kadının çocuksu fahişeliği, sevişirken saat deliğinden izlenmesi, pencerelerden röntgenlenmesi, son sahnede ölümüyle sevgilisinin perişanlığı olmuştur ve bu da travmatik olaya ilişkin belleğin bulanmasına hizmet eder.

Alexander'in kültürel travmalar hakkında önemle üzerinde durduğu nokta, “olaylar bir şey, bu olayların temsilleri ise bambaşka bir şeydir. Travma bir grubun acı yaşaması sonucunda değil, yaşanan bu şiddetli rahatsızlığın kolektif kimliğin çekirdeğine girmesi sonucu” olduğudur. Burada olayların temsili, kolektif kimliğin çekirdeğinde bulunan rahatsızlığın nasıl algılanacağı ve anlaşılacağıyla da ilgilidir. Burada algılama temsil biçimiyle çarpıtılmaktadır, bu da Shudson'un tanımladığı *Geçmişin İlginçleştirilmesi*

yöntemiyle gerçekleşir. Geçmişten toplumsal belleğin önemli olaylarının alınarak, öyküleme ve öykülerken olayın ilginç bir biçime dönüştürülerek aktarılmasıdır. Burada amaç ilgi çekici yönlerini öne çıkarmak, ya da asıl olaya başka anlatılar ekleyerek, filmde aşk öyküsünün ağırlıkta olması gibi asıl olayların bu ikinci anlatının arkasında bırakılmasıdır. Güz Sancısı'nda, izleyiciyi yakalamak, gişe yapmak, 6-7 Eylül olaylarının politik-toplumsal temeliyle sıkılmamak için hem aşk anlatısını öne çıkarmak hem de oyuncularını popüler dizilerden seçilerek ilginçleştirme taktiği uygulanmıştır. Travmatik temsilde, temsil ile gerçeklik arasındaki boşluğun önemli bir süreç olduğu, çarpıtmanın, ideolojik olarak yanlış yönlendirmenin bu şekilde olduğunu belirten yazarların söylediklerine, filmin bu yaklaşımı iyi bir örnektir. Temsilde, belli bir olayın öne çıkarılması, öykünün temel düğümünün belirlenmesi ve diğer olayların bunun üzerinden şekillenmesi söz konusudur. Filmde izleyici olaylardan çok Elena'yla Behçet'in aşkını merak etmekte, kavuşup kavuşmayacaklarını düşünmektedir. Bu temsil biçimi elbette aynı zamanda ideolojik bir seçimdir. Travmanın tanıklığı yerine, yüzleşmeye kapı açmak yerine bağlamsızlaştırarak ve izleyiciye başka hazlar vererek yapılan anlamlandırma, egemen ideolojinin pekiştirilmesine bir katkıda bulunur. Kaplan ve Bang'ın tedavi stratejisinde belirttiği ana akım melodramların travmayı doğru biçimde temsil etmedikleri gibi o toplumun travmatik olayları unutmaya isteğine karşılık gelmesi, filmde popüler bir sinema anlatısıyla aslında olayın unutulmasına ya da geri plana itilmesine katkıda bulunur. Geçmiş olaylar şeklinde üzeri örtülen travmalar, gerçek anlamda bir tedavi sağlamadığından daha derin yaralar olarak toplumsal bilinçaltına itilirken, iktidarın ideoloji dolayısıyla hegemonyayı, gücü pekiştirmesine hizmet eder. Geçmişin yeniden inşasında bir basamak olarak unutulup bastırılan olayların arasında kalır. Film çarpıtma dinamikleriyle birlikte Kaplan ve Bang'ın tedavi stratejisine karşılık gelir fakat farklı bir biçimde olur bu. Film rahatlatıcı bir şifayla son bulmaz, Elena'nın ölümü, dağıtılan dükkânlar, şiddet olayları izleyici üzerinde bir rahatsız edilmişlik duygusu yaratır; fakat asıl konu Elena'nın ölümü ve Behçet'in gözü yaşlı bir biçimde onu kucaklayıp yürüyüşüdür. Özdeşleşmeci bir yapıda olan bu klasik anlatı, kötü bitse de izleyiciyi ağlatarak bir rahatlama sunar. Ayrıca Kaplan ve Bang'ın temsil stratejilerinden röntgencilik stratejisine de filmin kısmen uyduğu görülür. Röntgencilik hazzına hizmet eden bu temsil biçimi travmatik olayları hızlı ve birbirinin üstüne bindirerek sunmasıyla eleştirel bir alımlamayı zorlaştırmaktadır. Hızla

gelişen şiddet olaylarını birbiri üzerine, yakın plan, genel plan gibi farklı açılardan sunan anlatı karşısında izleyici Elena'yı Behçet'in dikizlemesindeki gibi dikizleme konumundadır. Belirgin olarak geçmişin ilginçleştirme biçimiyle çarpıtılması tüm bu travmatik temsil biçimlerinden de kimi unsurları kullanan filmde, öykülenen 6-7 Eylül Olayları, bu anlatıyla aslında basitleştirilmektedir.

6.2.8. Eve Dönüş

6.2.8.1. Filmsel anlatı

Mahallede devrimcilerle polisin çatışma sesini duyan Mustafa uykusundan uyanır, ışıkları kapatır, gizlenerek olanları izler. Vardiyaya giderken fabrika kapısında verilen toplu grevle ilgili broşürlerle ilgilenmez. Ev kirasını bir süredir geciktirmekte, aldıkları televizyonun taksitini ödemek için karı-koca yoğun çalışmaktadırlar. Tek istekleri hafta sonu Gülhane Parkında piknik yapıp rakı içmektir. Sabah radyolarda çalan aynı türkü ve dışarıdaki askerler 12 Eylül darbesi olduğunu bildirir. Fabrikalardaki tüm sendika görevlileri, askerler tarafından gözaltına alınır. Bir gece yapılan baskınla Mustafa, örgüt üyesi olmakla suçlanarak gözaltına alınır. Gözleri bağlanarak, üstleri soyulmuş işkence görenlerin tutulduğu yere götürülür. Mustafa'ya Şehmuz kod adlı bir örgüt üyesi olduğu gerekçesiyle günlerce işkence yapılır. Gözaltında bazı isimler, randevular ve örgüt ile ilgili sorular sorulur, bunları bilmediği için cevap veremeyen Mustafa, işkence görür. Hücre arkadaşı "Hoca" kod adlı bir öğretmen ona destek olur devrimci birçok tutuklunun aksine ve yalancı tanıklık edip onun Şehmuz olduğunu söylemez. O gözaltına alındığı için karısı evden atılır, işinden kovulur, kocasını karakollarda sorar ve sonunda siyasi suçlar merkezinde bulunduğunu öğrenir. Birlikte gözaltında tutuldukları Mustafa'ya, Hoca evinin adresini verir ve salınırsa gidip ailesine haber vermesini ister. Bir örgüt evi baskınında gerçek Şehmuz vurularak ele geçirilince Mustafa salınır. Dışarı çıktığında her şeyden, seslerden, ani hareketlerden tedirgin olur ve korkar. Uyuyamaz, iletişim kuramaz, dışarıda gördüklerini polislere ya da Hoca'ya benzetir, sanrılar görür. Hoca'nın söylediği adrese haber vermek için gider, bir iki kez çaldığı kapı açılmaz ve korkuyla geri dönerken işkenceci polislerle karşılaşır. Oralarda dolaşmamasını, içeride olanlar hakkında konuşmamasını ve Hoca'nın evine onun önceki gece çatışmada öldüğünü bildirmeye geldiklerini söylerler. Bu arada gözaltına alınmasında onu ev

sahibinin ihbar ettiğini söylerler. Mustafa mahalledeki kahveye gider, ev sahibinin olduğu masaya hiçbir şey söylemeden oturur. Onun hakkında konuşan adamlardan biri, yanlışlıkla gözaltına alındığını duyduğunu söylerken, diğeri öyle olmadığını, mutlaka bu işlerle bir ilgisi olduğunu söyler ve “İlgisi olmasa neden alsınlar gözaltına?” derken, kontrol için kahveye giren polisler bu iki adamı gözaltına alıp götürürler.

6.2.8.2. *Karakterler*

Mustafa: Genç, evli, bir çocuk babası, uzun, yapılı, yakışıklı bir adamdır. Kenar mahallede yaşayan dar gelirli, siyasete karışmayan, sendikaya zorla girmiş, apolitik bir işçidir. Günlük sohbetler, futbol, cinsellik ve ödenecek borçlar dışında bir şey düşünmez. Fabrikada yoğunlaşan eylemler, olaylar, sendika liderlerinin konuşmaları vs. gibi hiçbir konu onu ilgilendirmez. Sendika görevlisinin değişimiyle “lumpen”dir. Gözaltına alınanlar hakkındaki fikri “bu işlere bulaştığı için içeri alındıklarıdır”. Askere ve orduya hak verir. Gözaltından salıverildiğinde işkence nedeniyle korkak, ürkek, travmanın etkisiyle normal yaşama adapte olamayan bir hale gelir.

Mustafa'nın eşi: Genç ve güzel bir kadındır, fabrika işçisidir. Kocasına göre daha duyarlı görünür. Sendika temsilcisi bir kadının gözaltına alınmasından ve darbe sonrasındaki ortamdan etkilendiğini belli eder. Olanlar hakkında çok yorum yapmaz. Onun da politik bir duruşu ya da bilinçli bir tavrı yoktur, Mustafa gibi günlük yaşam dertleriyle ilgilidir. Televizyonun borcunu ödemek ve sonra çamaşır makinesi almak en önemli isteğidir.

Sacit Bey (Kadının babası): Yaşlı, orta halli, iyi gelirli, esnaf; sert konuşan ve kendi bildiğinden şaşmayan biridir. Kore gazisidir, milliyetçi ve militarist tavrı, darbeyi destekleyen sözleriyle vurgulanır. Politikacıların başının boş bırakılmaması, “Türk ordusu denilince durup düşünülmesi gerektiği” komünistlerin kökünün kazanması gerektiğini savunur.

Sorgucu Komiser: Orta yaşlı, asabi, küfürlü konuşan, acımasız, işkenceci, yaptıklarının doğruluğuna; bölücüsü, yıkıcısıyla mücadele edip vatani korumak için çalıştığına inanan bir adamdır. Dağınık, pis bir tipi vardır, sürekli sigara içen, terli görünümü bu adamda vicdan ve acıma duygusu yoktur, boş yere işkence ettikleri adama yoğunluktan dolayı böyle şeylerin olabileceğini söyler.

Hoca: Orta yaşlı ve evlenmemiş bir öğretmendir. Devrimci bir örgütte aktif, önemli görevdedir. Diğer devrimci yan karakterlere göre bakıldığında, en dirençli, tutarlı biridir. Sevecen, insancıl ve ahlaklı olan da odur. Masum bir insanı yok yere suçlayan diğerlerine kızar, bunun doğru olmadığını söyler, politikayla ve devrimcilikle hiçbir ilgisi olmadığını söyleyen Mustafa'ya “zaten ilginiz olsaydı bugün burada olmazdık” diyerek apolitik, lümpen kesime olan sitemini belli eder.

6.2.8.3. *Çevre ve temel mekânlar*

Filmin başında sendikalıların fabrikadaki faaliyetleri, dışarıda yaşanan olaylara ilişkin duyuru yapmaları, bildiri okumaları, ölen bir arkadaş için slogan atmalarıyla resmedilir. 12 Eylül darbesi olduğunda işçiler artık kapıda asker kontrolüyle içeri alınır. Sendikal faaliyetlerin durdurulduğu ve birçok devrimci örgütlenmenin olduğu etkin mekân olan fabrikalar sıkıyönetimde en çok denetlenen yer olur. Sıkıyönetim, askeri baskı darbe sonrasında her yerde çoğunlukla boş sokaklarda büyük askeri araçlarla ve askerlerle görünür. Evler de dâhil tüm mekânlar korunmasızdır. Polis baskınları, nedensiz gözaltına alınan insanlarla tüm mekânlar denetimin yapıldığı ve hissedildiği yerlerdir.

Filmde en fazla görülen yer gözaltına tutulanların işkence gördüğü siyasi şubedir. Burası oldukça büyük bir alanda kurulmuş, birden fazla binadan oluşan, girişte sürgülü büyük bir kapının olduğu yer, siyasi suçluların tutulduğu merkezdir. Birbirinin çok benzeri olan büyük, işkence ve sorgu odaları rutubetli, pis, kan ve işkence izleriyle bezenmiştir. Uzun koridorlar sonsuz dehlizleri andırmaktadır. Filmde Mustafa'nın gözaltından çıktığı zaman sonrasında, günlük ve yaşama ait mekânlar görülür. Dış mekânlarda göze çarpan, önemin politik atmosferine işaret eden her evin, binanın duvarında görülen politik içerikli duvar yazıları, afişlerdir.

6.2.8.4. *Sinematografik anlatım teknikleri*

6.2.8.4.1. *Çekim ölçekleri ve çerçeveleme*

Filmin büyük bir bölümünü işkence sahneleri oluşturmaktadır ve burada işkence yapanlarla ve görenler çeşitli çerçeveler ve ölçeklerde mekânın soğukluğu,

korutuculuğu, gözaltındakilerin çaresizliği ve duyguları sergilenir. Sorgulanmak üzere bir odaya alınan Mustafa'nın duyduğu çığlık seslerine verdiği tepkiler yakın plandadır. Bununla birlikte işkencecilerin tehditleri, darbeleri sırasında da kamera yakın çekimle izleyiciyi şiddet görüntüsünün içine sokar. İşkence esnasında, işkence gören ve yapanların ifadeleri yakın plan; acı çekme, hırs, acımasızlık ve öfke duyguları bu şekilde verilir. Yakın planda kanlar, işkenceyle açılmış yaralar öne çıkarken orta planlarda adamların kullandıkları işkence tekniklerine şahit olunur. İşkenceyi uygulayanlar işkence uygulanan kişiyle pek fazla aynı çerçevede değildir. Genellikle üç memur ayrı ve komiser sorguladığı kişiyle bir çerçevede gösterilir. Çoğunlukla da komiser tek başına en ağır şiddeti uygulayandır, onun yanındaki diğer adamlar daha az şiddet uygularken gösterilir. Bir tutukluyu sorgu için getirdiklerinde sadece bir sahnede adamlar birlikte vururlar; bu da alt açıdan ve tüm adamların yumruklarının tutukluya indiğini gösterir şekilde resmedilmektedir. İşkence görmüş ve bekletilmek üzere bir odaya alınmış Mustafa ve Hoca aynı çerçevede, karşıdan bel çekimde gösterilir. Birbirleriyle konuşan, acılarını paylaşan insanlar çerçevede eşit konumda gösterilir, oysa birbirinden çok farklı oldukları belirtilir; Mustafa bu işlemlerle hiçbir ilgisi olmayan "sıradan bir vatandaş"; Hoca ise politiktir, devrimcilerdendir. Ancak orada eşit konumda, çaresiz, birileri tarafından tehlikeli bulunan ve aynı muameleye maruz kalan insanlardır. Mustafa salıverildikten sonra dış dünyadaki hayata adapte olmaya çalıştığı sahnelerde travmatik anılar nedeniyle içinde bulunduğu ruh hali, gördüğü sanrılar yamuk kadrajlarla verilir. Yakın planda karakterin stresi verilirken; mekândan, çevreden kopmuşluğu vurgulanır.

6.2.8.4.2. Kamera hareketleri ve açıları

Mustafa polis arabasında şubeye götürülürken gözleri bağlanır ve araçta geçen süre boyunca onun öznel bakış açısıyla uzun bir süre siyah görülür. Şubeye girdiğinde koridorda nesnel kamera gözleri bağlı olarak getirilen Mustafa'yı karşıdan gösterir. Kamera bu sahnede ve evine baskın düzenlendiği sırada aktüel kameradır, hareketli ve sallantılı bir çerçeveleme stres, karmaşa ve tehlikeyi çağrıştırmaktadır. Nereye gittiği bilinmeyen, uzun koridorlardan, işkence odalarının önünden geçen Mustafa ve polisler dar açıyla çerçevesiz, baskı ve sıkışıklık öne çıkar. Ayrıca işkence sahnelerinde

işkence görenlerin tümünün gözleri bir bezle bağlıdır; dolayısıyla izleyici onların bakış açılarından hiçbir şey görmez, şiddeti uygulayanlar ve yaptıkları görülür. Ancak işkenceci öznel kamera açısıyla çerçevelenmez, omuz üstü ve orta plandadır. Dolayısıyla izleyici ne işkenceci ne de işkence görenle yer değiştirmez.

Devrimcileri yakalamak üzere örgüt evine düzenledikleri baskında kamera açısı, baskın düzenleyen polislerin tarafını daha fazla, örgüt evini sadece dışarıdan daha kısa göstererek polise daha fazla yer verir. Çatışma sırasında tüm çekimler polis tarafından yapılmakta; sadece bir planda polisi gören, o da evdeki insanların açısından olmayan bir çerçevelemeyle gösterilir. Olayın hangi tarafın açısından gösterildiğinin ideolojik bir tutum olduğu hatırlanabilir. Mustafa'nın travma sonrası stres bozukluğu yaşaması, gördüğü sanrılar, hayaller, işittiği sesler ve ani korkuları resmedilirken, bu sahnelerde aktüel kamera ile sallanan görüntüler; karakterin iç dünyasını yansıtırken, bozuk açılı planlar, yamuk kadrajlar da aynı anlamı oluşturmak üzere tercih edilmiştir.

6.2.8.4.3. *Işık, renk, ses, müzik ve kurgu*

12 Eylül atmosferi genel olarak mavi tonunun soğuk ve kasvetli renk tonuyla yaratılmaktadır. Bu ton, özellikle askeri araçların sokaklarda gezdiği ve sıkıyönetimin olduğu akşam saatlerinde, işkence sahnelerinde, siyasi şubede ağırlıktadır. İşkence odaları mavi, yeşil renklerde; karanlık, köhne, gri ve siyahın baskın olduğu alanlardır. Sesler, işkenceyi ve acıyı vurgulamaya yönelik olarak kullanılmıştır. Mustafa ilk sorguya alındığında duyduğu acı dolu çılgınlıkla irkilir; siyasi şubede her koridordan, odadan acı çeken, bağırان insanların sesleri duyulur. İşkence edilen Mustafa ve diğerlerinin işkence sırasındaki acılarını gösteren sesler, işkence aletlerinin sesleri ve işkenceyi uygulayanların bağırışları, küfürleri birbirleriyle birleşerek korkunç bir ses seli oluşturur. Sorgu ve işkence mekânlarında genellikle floresanın soğuk beyaz ışığı vardır. Tüm siyasi şubeye bu ışık biçimi hâkimdir, dış dünyadaki yaşamda ise özel ve anlamlı bir ışık düzenlemesi yoktur. Müzik kullanımında travmatik bir simge olarak 12 Eylül darbesiyle özdeşleşen, Hasan Mutlucan'ın “Yine de Şahlanıyor Aman” şarkısı kullanılmış, 12 Eylül'ün gelişi radyoda tüm istasyonlarda çalınan bu şarkıyla simgelenmiştir.

Filmin anlatı yapısında özellikle travmatik temsil biçimini farklılaştırmaya yönelik kurgu ile yapılan herhangi bir düzenleme yoktur. Klasik anlatıyı destekleyen, düz bir kurgu vardır.

6.2.8.5. *Travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirme*

12 Eylül 1980 darbesi Türkiye’de yaşanan ekonomik, politik ve toplumsal alanda birçok değişimle birlikte toplumsal psikolojiyi bozan kitlesel bir travmadır. Darbe ve sonrasında toplumda politik fikirlerini belli eden, açıkça mücadele veren; sendika, sivil toplum ya da sağ-sol örgütlerde faaliyet gösterenler yoğun baskı ve şiddet ile durdurulmuş, denetim altına alınmıştır. Filmde, askeri rejimin ağır denetim ortamında sıradan ve masum insanları da baskı altında tutmakla beraber; gözaltına alınan, tutuklanan milyonlarca insanın işkence görmesi, işkenceden ölmesi, kaybolması gibi ağır şiddet olayları gösterilir. Filmin temel meselesiyle bağlantılı olan politik atmosfer, tarihsel arka plan ve bu birkaç simgesel şeyle verilmektedir. Yoğun politik hareketlerin yaşandığı dönemin temsilinde bir sığılık söz konusudur. Duvarlara yazı yazan, miting için bildiri dağıtan birkaç genç, fabrikada devrimci arkadaşları için saygı duruşunda bulunan işçilerle basit ve yüzeysel bir arka plan çizmektedir. Bu da filmde baba karakterinin diyaloglarında vurguladığı, “üç-beş kendini bilmez komünist”le bağdaşır niteliktedir. Bununla birlikte film karakterleri gerçeklikten yoksun çizilmiş, oyunculuklar yapmacık kalmış, bu durum da basitliği rahatsız edici bir hale getirmiştir. Ana karakter Mustafa lümpen, apolitik ve bilinçsiz bir işçi olarak tasvir edilirken; karakter özellikleri aşırıya kaçılarak sunulmuş bu da karakterin şematik bir tip olarak kalmasına yol açmıştır. Film karakterlerinin inandırıcılık sorunu tümünde vardır: polisler, işkence yapan adamlar, gözaltında tutulan, işkence gören devrimciler, hepsi tek boyutlu karakterlerdir. Devrimcilerden gözaltında işkence gören ve Mustafa’yla aynı yerde tutulan Hoca lakaplı kişi biraz şematik devrimci tipinin biraz dışında, insani özellikleri de olan biri olarak verilirken diğer devrimciler insani özellikleri olmayan, dava için savaşmak uğruna insani niteliklerini yitiren kişiler olarak betimlenmiştir. Şehmuz olmadığını bildiği halde, gerçek Şehmuz’un, zaman bulup kaçabilmesi için Mustafa’nın Şehmuz olduğu bilgisini verir. Daha sonra da, “Biraz da onlar görsün Hanya’yı Konya’yı. Kahraman işçi sınıfı nerede? Biz burada işkence görüyoruz, biraz

da onların canı yansın!” der. Bu durum da devrimci kesimin politik tasvirinden çok, ne için mücadele ettikleri ve görüşleri yerine ahlaki tavırlarına odaklanması asıl meseleden uzaklaşılmasına neden olur.

Film biçimine bakıldığında işkenceyi, 12 Eylül’ün baskıcı ve kötü havasını renklerle, ışıkla, işkence mekânında soluk, soğuk, mavi tonlarla yansıttığı görülür. Ayrıca karmaşa, gözaltına alınma, polisin kötü tavrı, insanların korkusu, çaresizliği gibi genel toplumsal ortam ve karakterlerin içinde bulunduğu psikolojik durum da kamera açıları, hareketleri ve çerçevelemelerle desteklenmiştir. Özellikle gözaltında yaşananlar olumsuz olaylar aktüel kamera ile karakterin bedensel durumu ve ruh halini, sallanan görüntülerle hissettirilir. Dışarı salındıktan sonraysa sanrılar görerek, sesler işitip ve ani korkularla travma sonrası stres bozukluğu yaşar. Sanrı gördüğü, korktuğu sahnelerde kamera çerçevelemelerinde yamuk kadraj, sallanan görüntüler ve yükselen sesler, ses efektleriyle vurgulanır. Bu şiddet görselleştirme biçemi, travmatik yaşantının izleyiciye yansıtılmasında etkilidir; fakat biçimde ideolojik karmaşayı da belli eder. Polisin örgüt evine yaptığı baskında çoğunlukla polis tarafından yapılan çerçevelemeler, kameranın konumu ve ideoloji tartışmasını akla getirir. Kameranın kimin tarafında olduğu ne tarafta durduyuyla ilişkilidir. Filmde egemen gücün bakışı dışına biçimle çıkılmadığını gösterir. Polisin acımasızca, bu insanları öldürdüğünü gösterse, bakış ve sunum da polisin bakış açısından kurtulamamıştır.

Kaplan ve Bang’ın sinemada travmatik temsil stratejileri olarak belirttikleri stratejilere göre bakıldığında bu filmin, işkence görüntüleri ve sert şiddet ile **şok etme stratejisini** kullandığı görülür. Film süresinin büyük bir kısmının işkence görüntülerinden oluşması ve çeşitli işkence tekniklerinin, acı çeken insanların görüntü ve sesleriyle, kan ve yaraların görülmesiyle bu şok etme durumu oldukça belirgindir. İzleyicisine bu temsil biçimiyle film; yaşanan acının, çirkinliğin, baskının ne derece ağır olduğunu hissettirir. Ancak yoğun işkence ve şiddet sahnelerinin izleyici üzerinde ters bir etkisi olabileceği de vurgulanır. Bu temsil biçimi esasen bu gibi büyük toplumsal travmaları temsil etmede, izleyiciyi derinden sarsarak bir tepki verme, olay hakkında daha derin bilgi sahibi olma ve harekete geçme durumunu sağlayabilmektedir. Bunu böyle sarsıcı toplumsal travmalarda özellikle de yaşanan travmanın tanıklığını etmiş; fakat hiç sesini

çıkarmamış, yaşananları yok saymış kitlelere yönelik vurucu bir çaba olarak görebiliriz. Çünkü Sancar'ın toplumsal travmalarda mağdurlar kadar tanıklık edenlerin de (ki burada bütün bir toplum tanıktır) suçun ve acının ortağı olduğuyula birleştirilebilir. Filmde açıkça görülen, 12 Eylül'de yaşanan bunca olay karşısında toplumun sessiz kalması, gördükleri her şeyi yok saymaları, işkenceyi, baskıyı ve zulmü kabul etmeleridir. Mustafa henüz kendi başına tutuklama olayı gelmeden önce, "Bu işlerle bir ilgisi olmasa gözaltına alırlar mı hiç?" sözleriyle yaklaştığı durumu kendi başına gelenlerden sonra daha da pasifleşerek değiştirmez. Sıradan apolitik vatandaşın aynı yaklaşımda olduğu filmin son sahnesinde de vurgulanır. Ayrıca bu baskı döneminde insanların işkence gördüğü gerçeği bilinse de kabul edilmeyen ve sessiz kalınan bir konu olarak kalır. Yani derin bir boşluk hali, görmedim-duymadım-bilmiyorum durumu 12 Eylül sonrasında yaratılan disipline edilmiş, iktidara ve baskıya boyun eğdirilmiş insan modelidir. Şok etme stratejisi bu açıdan, bir irkiltme yaratma ile farklı bir temsil yaparak, travmayla yüzleşme konusunda bir kapı da açabilir. Genel olarak sessiz kalmanın tercih ettiği, resmi açıklamaların toplumsal suskunluğun yaşandığı filmde, Mustafa'nın eşi tarafından vurgulanır. Mustafa'nın şiddet, işkence gördüğüne ilişkin sözleri babası tarafından hoş karşılanmaz; televizyonda Kenan Evren'in: "Biz işkence yapmayız, şiddet kullanmıyoruz" sözleri ardından Sacit Bey: "Bak işte işkence falan yokmuş, koskoca Paşa yalan söyleyecek değil ya?" ifadesiyle görmezden gelme, sessiz kalmanın ne kadar yaygın olduğuna işaret eder. Bu nokta toplumsal travmalara, insanların nasıl yaklaşmayı tercih ettiğiyile ilgili "sessiz olaylar" tanımına tam olarak uymaktadır. Sancar'ın belirttiği, travmatik olaylara verilen ilk tepki inkâr etmek, üzerinde konuşmamak, Frijda ve Paez'in söylediği grup kimliğini korumak için travmatik olaylara sessiz kalma ve ket vurma söz konusudur. Burada özellikle grup kimliğini korumaya yönelik sessiz kalma çok belirgin bir biçimde Sacit Bey karakteri ve onun olayları anlamlandırma biçimiyle gösterilir. Birçok insan gibi askerde vatani uğruna çarpışmış ve gazilik unvanıyla "onurlanmış"; ulusuna, milletine bağlı bir aidiyet hissiyle var olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nde ana akım düşünce biçimi, milliyetçilik, kutsal vatan, askerlik onuru gibi ulusal ve erkek egemen yapıyla donatılmış çoğunluk bu karakter tipinin aynısıdır. Yani milliyetçi, militarist bir düşünce biçiminde sıradan insanın; ulusal kimliğin en temel bileşenleriyle donatılmış grup kimliğini yadsıyabilmesi mümkün değildir. Özellikle "en kutsal görev olan askerlik" imgesinin

olduğu asker ve polisin vatanın koruyucuları olduğu fikriyle şiddet görse de kabul etmez ve ket vurmaya tercih eder. Bu nokta daha da genişletilerek bir milletin ruh hali algılanabilir. Milliyetçi karakter, devletin korunması için çabalamak, Akçam'ın belirttiği sürekli bir yok olma korkusuyla oluşmuş ulusal kimlikle bağlantılıdır. Bu kimlik, işte toplumun büyük kesiminin askerinin kötü bir şey yapmayacağı, askerinin vatani korumakta olduğu düşüncesi, yaşanan travmanın ve olayların sonuçlarının kabullenilmesine ve sessiz kalmaya neden olur. Ulusal kimlik ve vatani bölücülerden, yıkıcılardan kurtarma koruma psikozu da işkenceci polisin dilinden verilirken, aynı temel soruna işaret eder. Her an parçalanması mümkün olduğu düşünülen Osmanlı'nın son döneminde "hasta adam" olarak bölüşülmeye çalışılan toprağın içerideki yağmacıları olarak görülenlere karşı polisin ve askerinin sürekli çabası desteklenmektedir.

12 Eylül gibi büyük bir toplumsal yaranın birçok insanı sarstığı, devrimcilerin başına gelenlerle gösterilir. Toplumun denetim toplumu haline getirilme çalışmaları, politik hareketlerin durdurulması, bu süreçte gerçekleştirilmiştir. Ayrıca birçok kesimden insana ucu dokunan bu süreçte, bilindiği üzere sadece sol görüşlülerin değil, sağ kanattan ya da ülkücü grupların da benzer işkenceleri görmesi söz konusudur. Filmde bu perspektif geniş bir biçimde temsil edilmemektedir. Sadece bir grup devrimcinin, işçi sınıfından sendikaların yaptıkları aşırılıklar öne çıkmıştır. 12 Eylül rejimiyle Türkiye'de bir baskı ortamı, sanatsal alanda oto sansür ve resmi ideolojinin çizdiği insan tipine geçiş sağlanmıştır. Filmde bunu ortaya koyan şey hiçbir politik tavrı olmayan Mustafa'nın şiddet ve işkence görmesi ve sonrasında yine apolitikliğini koruması, korkuya teslim olması görülür. Kendisini ihbar eden, bunca şeyin başına gelmesine neden olan ev sahibinin tüm yaptıklarını bile bile, kahvede yanına oturup ısmarladığı çayı sessizce içmesi, hiçbir hesap sorma girişiminde bulunmaması, toplum mühendisliği olarak adlandırılan, korku ve baskı yoluyla yapılması, artık zora gerek kalmadan Gramsci'nin hegemonya kavramının işin içine girmesidir. Filmin başında apolitik de olsa kendine güveni tam, güçlü bir insanken, sonunda gördüğü işkencelerin etkisiyle silik, korkak, bastırılmış, ezilmiş bir tipe dönüşür. Daha önce en azından ev sahibine diklenebilme cesaretine sahip karakterin artık bu cesaretinin bile kalmamış olması, baskının ardından artık rıza ve itaat gerçekleşir. Her ne olursa olsun başını belaya sokmamak için sessiz kalmak 12 Eylül ve ardından şekillenen genel insan tipidir ve

Mustafa da böyle bir karakterdir. Çünkü travmanın en şiddetlisini yaşamış karakterin psikolojisi ciddi anlamda bozulmuştur. Travmanın temsili Freud'un "zedelenme nevrozu" olarak açıkladığı, belirtilerle birebir örtüşmektedir. Tehlikeyle ilişki açısından bu nevrozda "korku" ve "anksiyete" den bahseden Freud'a göre, anksiyete ve korku korkulacak nesnenin, durumun varlığının bilinmesi ve buna karşı duyulan duygularla doğar. Mustafa da aldığı derin yaralarla, korku ve anksiyeteden günlük yaşamda kurtulamaz. Herhangi bir olumsuz eylemde bulunur, yaşadığı olaylar ve işkence hakkında konuşursa başına gelebilecekleri bilmesi ve her an gözlerin üzerinde olduğu (gözetim) korkusu onu sürekli tekrarlayan travmatik ruh haline götürür. Bu korkuyla da sinik, pasif bir insan olur.

12 Eylül genel bir pasifleştirme ve vatandaşları sindirme sürecidir. Bu toplumsal yapılandırılma süreci Foucault'nun disiplin toplumu ve denetim toplumu tanımlamasının Türkiye'deki şekli olarak görülebilir. İktidarların, itaat etmeyenler üzerinde uyguladığı cezalandırma, disiplin etme ve normalleştirerek, ıslah ederek topluma saldırdığında da gözetim ve denetimi hissettirerek gücü ve etkiyi pekiştirir. 12 Eylül ile askeri rejimin getirdiği, özellikle komünist, devrimci sol kanattan olanların budanması, bununla birlikte sivriilen sağ kanadın da bir hizaya sokulması, yani amaçlanan ve tasarlanan, Türkiye tablosuna ulaşılması söz konusudur. Askeri rejimle tüm cezaevlerinin, polis merkezlerinin doldurulması disiplin etme sürecinin şiddetle gerçekleştirildiğini, filmde Mustafa'nın başına gelenlerle görürüz. Ancak asıl aşama, itaatkâr hale gelen bireyin artık toplumsal yaşamda, korkuyla yaşamasıdır. Çünkü her an gözetim altında olduğunu bilir. Yine Foucault'nun *Panopticon* ve gözetim sistemi açıklaması burada işe yarar. Sistem ve toplum bir *Panopticon* haline gelmiştir. Kişi "görülmekte, ama görememektedir; bir bilginin nesnesidir, ama asla bir iletişim öznesi olamamaktadır (Foucault, 2000: 296)". *Panopticon*'un yapısı kuleden cezalıların gözlenme biçimi, dış dünyada iktidarın, polisin devraldığı bir gözetleme biçimidir. Filmde karakterin gözaltından çıktıktan sonraki hali korkusu, her an karşısına çıkabilecek polisler ve hatta sokakta görülüp polis tarafından uyarılması tam da bu sistemin bir temsilidir. *Panopticon*'da tutuklunun kuleden izlenmesi ile dışarıdaki izleniş biçimi simgesel olarak neredeyse aynıdır. Tekrar Foucault'nun Bentham'ın *Panopticon* mimarisi sistemi hakkında söylediklerine hatırlanırsa; bu mimaride,

iktidarın hem görünür oluşu hem de varlığının kanıtlanamaz olması söz konusudur. “Görünür: tutuklu, gözünün önünde sürekli olarak, gözlendiği merkez kulesinin silüetini bulacaktır. Varlığının kanıtlanamaz olması: tutuklu o anda kendine bakılıp bakılmadığını asla bilmemeli, ama bunun her an olabileceğinden hiçbir kuşkusu bulunmamalıdır (2000: 297)”. Bu sistem 12 Eylül’ün baskı ve gücün kullanımıyla disiplin eden ve kurduğu denetim yapısıyla, bireylerin içine işleyen korkuyla tıpkı bir *Panopticon* gibi, her an her yerde gözetlendiğini bilen ve buna göre eyleyen öznelere inşasını sağlamıştır. Artık denetim halindeki toplum ve özne, boyun eğen, itaat eden ve ideolojinin içinde eriyen bir tip olarak yaşamına devam eder, tıpkı film karakterinde olduğu gibi.

Film, 12 Eylül’ü haklılaştırmasa da kendi politik duruşunu tam olarak belirginleştirememiştir. Bu da tam olarak söylemi belli olmayan, devrimcilerin ağır işkence görmeleri, fakat gerçekçi çizilmeleri, tarihsel ve politik altyapılarının belirginleştirilmemesi, üstünkörü karakterlerle geçiştirilmiştir. Polisin ve 12 Eylülcülerin de tam olarak nerede konumlandırıldığı belli değildir ve kitlesel baskı ortamı hafifletilmiş bir şekilde ama ağır işkence sahneleriyle verilmiştir. Film sanki işkence ve acıyı göstermek üzerine kurulmuş, 12 Eylül ve bu süreç sadece fon oluşturmaktadır. Ve sanki bu işkencelerin ne için kim tarafından yapıldığı bile gizemli bir halde kalmıştır. Bu nedenle de film ne bir toplumsal travmayla yüzleşme olanağı, ne de ciddi bir eleştirel platform sağlar. Sadece, dönemin atmosferi ve insan tipleriyle ilgili ortaya koyduğu birkaç belirgin söylem önemlidir, gerisi klişelerden oluşan 12 Eylül simgeleriyle doludur.

6.2.9. Sonbahar

6.2.9.1. *Filmsel anlatı*

Üniversitedeyken girdiği cezaevinden 10 yıl sonra ağır sağlık sorunları nedeniyle tahliye edilen Yusuf, Doğu Karadeniz’deki köyüne yaşlı ve yalnız annesinin yanına döner. Hemşin’e annesinin yanına hasta ve bitkin bir halde gelir. Ağlayarak onu karşılayan annesi, bıraktığı gibi kalmış evi, doğanın tüm güzelliği onu karşılar. O cezaevinde iken babası ölmüş, ablası ise evlenip büyük bir kente taşınmıştır. Ekonomik

nedenlerle sadece yaşlıların kaldığı bu dağ köyünde Yusuf çocukluk arkadaşı Mikail ve lise yıllarından, cezaevinde de arkadaşı olan Cihan ile görüşmektedir. Yusuf Mikail ile gittiği bir meyhanede fahişelik yapan genç ve güzel Gürcü kızı Eka ile karşılaşır. Farklı dünyalardan gelen bu iki insan tüm olumsuz koşullara rağmen birbirlerine âşık olurlar. Bu aşk, Yusuf için son bir kez hayata tutunma ve kendi yalnızlığından sıyrılma çabasına dönüşür. Evin tavan arasındaki sandıktan eski bir tulum bulur tamir etmeye çalışır. Kışın yavaşça geldiği, yaylanın karlı olduğu günlerde yaylaya çıkmak için tutturur ve Mikail'le yaylaya çıkar, döndüğünde ise hastalığı ağırlaşır. Eka, Yusuf'a onunla uzun bir yolculuğa çıkmak istediğini söyler, Yusuf cevap vermese de onunla gitmek ister, pasaportunu hazırlar ancak Eka bir süre bekler ve Yusuf'un gelmemesi üzerine ülkesine döner. Kış gelmiş, Yusuf tulumu onarmıştır, tükenmiş ciğerlerinden gelen son nefesle çalar ve ölür.

6.2.9.2. *Karakterler*

Yusuf: 22 yaşında politik bir üniversite öğrencisiyken hapse girer ve 10 yıl boyunca kalır. F tipi protestolarına katılan, açlık grevi yapan, bu yüzden ciğerleri iflas eden genç yaştaki Yusuf'un, tüm iç organları iflas etmiş, ölümü beklemektedir. Düşündükleri, inandıkları ve savunduğu fikirleri hala savunmaktadır ancak kaybetmiştir, yapmak istediklerini yapamamış, yıllarca cezaevinde ve sonunda da ölümü beklemek üzere Karadeniz'deki dağ köyüne gitmiştir. Hasta ve yalıtılmış olarak yaşadığı köyünde cezaevi olaylarını dikkatle takip eder.

Eka: SSCB'nin dağılmasıyla bağımsızlığını kazanan ülkelerde yaşanan ekonomik ve toplumsal çöküşün trajedisini yaşayan kadın, ailesine bakabilmek için Türkiye'de fuhuş yapmak zorunda kalmıştır. Rus romanları okur. Yusuf'la da ilk bir kitapçada roman ararken karşılaşır.

6.2.9.3. *Çevre ve temel mekânlar*

Doğu Karadeniz'in bir dağ köyü, dağın yamacında, ahşap bir Karadeniz evi, sahil kenti, yayla filmin temel çevre mekânlarıdır. Doğa ve iklimin anlatı içinde önemli bir yeri olduğundan, çevre tasviri, sararmış yapraklı ağaçlar, tepeler, karla bembeyaz olmuş

yayla görüntüleriyle verilir. Ev koyu renk ahşap duvarlarla çevreli, tipik bir Karadeniz evidir, geniş camları vadiye açılırken, Yusuf'un ve annesinin odası orta oturmalık bölümüne açılır. İç mekân, küçük odası Yusuf'a dar geldiğinden, nefessiz kalıp, cezaevi anıları ve geçmişe ait imgeleri sıklıkla akla getirdiğinden Yusuf çoğunlukla dış mekânda, evin önündeki tahtadan bankta, vadiye karşı açık havada uyur. Cezaevinde yıllarca hücrelerde beton ve demirin arasında sıkışmışlık duygusu, yaylaya da çıksa, deniz kenarındaki iskelede sonsuz dalgalara da baksın geçmez ve tüm mekânın darlığı evinde, odasında, otel odalarında, minibüste, kent çarşısında onu ve hatta diğer karakterleri de bırakmaz. Adeta dış yaşam da F tipi hücrenin bir değişik versiyonudur. Mekânın, kasabanın her alanın hapishane olduğu vurgusu ise Mikail tarafından vurgulanır.

Cezaevinden F tipi hücrelere ait görüntüler, televizyon ekranında ya da Yusuf'un anılarında kâbuslarında öne çıkarken, cezaevinin mekânsal ve baskıcı havasının Yusuf'u bırakmaması, hala hücredeki sıkışmışlığının temsiliyle belirginleşmektedir. Film boyunca güzel ve estetik doğa manzaralarının tüm açıklık, özgürlük simgesine tamamen karşıt olarak insanın tutsak edilmişliği bu şekilde vurgulanmaktadır.

6.2.9.4. Sinematografik anlatım teknikleri

6.2.9.4.1. Çekim ölçekleri ve çerçeveleme

Mekân üzerinden tutsaklık ve sıkışmışlık duygularını filmin kadrajları da desteklemektedir. Açık alanların geniş planlarla verdiği ferahlık hissiyle, ev içindeki kadrajlar çarpışmaktadır. Neredeyse çoğu plan kapı aralığından çerçevelenmiştir. Yusuf odasında otururken kapının çerçevelediği bir ikinci pencere içinde görülür. Tipik bir Karadeniz evi olan bu mekânda, orta alan yani tüm odaların açıldığı alan "Hayat" olarak bilinir. Yusuf'un bakışından "hayat alanı" da koyu renkli kapının ve duvarların çerçevesinden verilir. Aynı kadraj pencere çerçevesinden dışarıyı gösterir, Yusuf dışarıda bankta otururken de birkaç planda kapı aralığından çerçevenir. Bunun dışında küçük odasında çoğunlukla genel planda resmedilir. Dış mekânlarda ise genel, orta ölçekte verilirken, çevre ile teması öne çıkar. Travmatik hatırlamalarında gerçek görüntülerle cezaevi, koridorlar, harekât sırasında koşturan askerler, slogan atan

eylemci tutuklular orta, genel planlarda verilirken, polis kamerasının çektiği, zoom girilerek yaklaşılmış, tam olarak net görülmeyen çerçevelerden oluşur. Birçok görüntü ve ses cezaevindeki olayların anısına çağrışım yaparken, evden ayrılan misafirlerin yakın plan ayak görüntüleri ve sesleri, cezaevinde koridorlarda koşan timlerin ayak görüntüleriyle birbirine karışır.

6.2.9.4.2. Kamera hareketleri ve açıları

Yusuf odasında üst açıdan resmedilir. Travmatik görüntüleri ve sesleri kafasından uzaklaştırmaya çalışıp, başını duvara vurduğu sahne, yatakta oturmuş kendi kendine satranç oynadığı sahne gibi birçok sahnede bu üst açı ile, karakterin küçüklüğü ve çaresizliği mekanın metaforik anlamıyla birleşir. Yusuf'un boğulma hissi, kafasının içinde uğuldayan seslerle bir uçurumun kenarında çığlık atması, arınmaya çalışması, vadinin kenarında arkadan boy çekimle ve önündeki geniş ağaçlı alanın önünde gösterilir. Burada hızla ve sinirle arabadan çıkıp uçurum kenarına giden Yusuf'u aktüel kamera takip eder. Ayrıca genel olarak filmin durağan yapısı hareketli fakat yavaş hareket eden kamerayla canlanmaktadır. Limandaki karakterlere yavaşça yaklaşan, geniş dağlar ve tepeleri panla gösteren, yaylada karlı yamaçları gösteren planlar böyledir.

6.2.9.4.3. Işık, renk, ses, müzik ve kurgu

Ev içi sahnelerde yoğun bir ışık yerine karanlık gölgeli aydınlatma vardır. Pencerelelerden içeri düşen ışık estetik bir görüntü ile içeriyi aydınlatır. Bu dışarıdan gelen ışık dışında odanın duvarları ve tüm çevre simsiyah çerçevelenmiştir, karanlığın içindedir Yusuf hep. Sonbaharın renkleri ve ardından kışın soğuk ve maviye çalan renkleri, yaşam-ölüm sınırını temsil eder. Eka ise kırmızı montuyla Yusuf'un yaşamındaki tek canlı renktir. Sesler hem travmatik hatırlamada önemli bir tol oynar hem de yaklaşan acıyı hissettirir. Evdeki saatin yüksek sesli tiktakları Yusuf'un zamanının azaldığını söyler gibi vurur. Köydeki insanların, Eka'nın annesinin sözleri Yusuf'un kafasında bir uğultu şeklinde yükseldiğinde, tüm sabrı ve suskunluğu biter ve bir patlamayla, ancak çığlık atarak kendini ve içini boşaltabilir. Filmde müzik yoğun bir şekilde dramatik anlamı güçlendirir nitelikte kullanıldığı görülür. Karadeniz'in yerel

müzikleriyle ve daim Yusuf ortı ağıtıyla güçlenen iç burkan bir ses tasarımı vardır. Annesinin hep “orti”, “Yusuf ortı” diye seslendiği Yusuf’un cenazesi, uzakta kalabalığın omuzunda giden tabutla ve çalan bu ağıtla verilir, acı ve yas ile noktalanır.

6.2.9.5. *Travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirme*

Filmde Yusuf’un travması oldukça geniş ölçekli toplumsal travmanın bir yansımasıdır. İktidar, cezalandırma, hapisane, hücre, yalıtılma, direniş kavramları bir arada irdelenirken, modern toplumun yönetiminde baskı, denetim ve güç ilişkilerinin nasıl hayatın her alanı içinde erimiş olduğunu gösterir. Filmde tüm bunlar mekânlar aracılığıyla, kadrajlar, ışık ve diyaloglar aracılığıyla temsil edilmektedir. Bununla birlikte cezaevlerinde F tipine karşı başlatılan direnişin, açlık grevlerinin belge niteliğindeki görüntüleriyle “Hayata Dönüş Operasyonu”yla yapılan ve birçok ölümlerle sonuçlanan olayları da göstermektedir. Bunlar hem cezaevinde açlık grevinde ve olumsuz koşullarında ciğerleri iflas eden Yusuf’un zihninden silemediği hem de toplumdaki insanların hafızalarında yer edinen imgelerdir. Filmin travma temsili bir tanıklık stratejisiyle verilmektedir. Tanıklık belleğin ve psikolojinin çeşitli olaylara yaklaşım biçiminde önemli bir noktadır ve toplumsal belleğin canlanmasında, travmanın değerlendirilmesi, konuşulabilir hale gelmesi ve sosyal bağlam kurulabilmesinde de hayati bir öneme sahiptir. Kaplan ve Bang’ın vurguladığı gibi, filmsel **tanıklık**, yönetmenin belirgin politik tavrıyla, izleyiciyi gerçekçi anlamda olaylarla yüzleştirme çabasıdır. Bu stratejiyi, toplumsal gerçekçiliğin bir biçimi olarak görebiliriz. Toplumu uyandırmak ve insan için, insana dair gerçeklikleri, ne kadar acı olsa da ortaya sermek hedeflenmektedir. Bu nedenle de tanıklık temsili olan filmler derin yaraları deşerek ve ancak daha fazla acıtmadan, ajitasyona gerek duymadan, gerçekçi ve sade tasvirlerle iktidar ilişkilerini, güç, baskı, şiddet ve ötekileştirmelerden kaynaklanan travmatik olayları öne çıkarırlar. Sonbahar ’da öncelikle bir direniş gösterilmektedir. İnsan bedenine, ruhuna tamamen aykırı bir cezalandırma, bir tecrit biçimi olan ve besbelli bir anlamda şiddet ve işkence haline dönüşen F tipi uygulaması ile direniş, açlık grevi ve bunların yansımaları vardır. İktidarın, egemen ideolojiye muhalif olan, genel normları kıran ve politik olarak bu muhalifliği eylemleriyle hayata geçirenleri suçlu olarak alması ve kapatarak cezalandırması bir anlamda, bu kişilerin

iktidar mekanizmasına boyun eğmesi, “normal” olarak tanımlanan bireyler haline getirilmesi ve “iyileştirilme” çalışmasıdır. Hapishane ve cezalandırma sistemi, Foucault'nun ortaya koyduğu gibi disiplin mekanizması ve iktidarın işleyişi itaatkâr bedenler yaratma işidir. “disiplin bağımlı ve idmanlı bedenler, “itaatkâr” bedenler imal etmektedir (2000: 211). İstenilen ve iktidar tarafından kabul görecektir şekilde davranışa yönlendirilmesi sürecinde, toplumun ve ideolojinin yeniden üretiminin sağlanması söz konusudur. Kişinin uyumlu hale getirilmesi süreci kontrol altına alınması süreci F tipinin yani gizliden yürütülen psikolojik şiddetin Panoptikon benzetmesi yani denetimin gözetleme ile pekiştirilmesi uygulamasıdır. Filmde bu uygulamaya başkaldıran Yusuf ve onun gibi birçok eylemciye yapılan Türkiye'deki cezaevlerinde yaşanan en kanlı olay o günün gerçek görüntüleriyle verilmektedir.

Tanıklık açısından önemli bir noktadır, çünkü film cezaevinde askerin anonsu ve Operasyonun başlama anonsuyla başlar. Anons şöyledir: “Tamamen insani amaçlarla planlanan bu müdahalede hiçbirinize zarar gelmesini istemiyoruz. Bize direnmeyip, teslim olduğunuz takdirde hasta, yaralı ve ölüm orucunda olanlar hastaneye gönderilecek, diğerleri de F tipi cezaevine nakledilerek, bayramı ailelerinizle görüşerek geçireceksiniz. Her şeye rağmen yaşamak güzeldir.” Ancak bu sözlerin tam anlamıyla bir yalandan ibaret olduğu, film içerisinde televizyonda görülen, Yusuf'un sıçrayarak uyandığı rüyalarda, güvenlik kamerasının çektiği netsiz ve bozuk kadrajlı görüntülerle bir kez daha anlaşılır. F tipine karşı cezaevlerinde yapılan direniş, iktidara, güce ve askerin, devletin baskısına verilebilecek tek ve en etkili tepkidir. Çünkü bilindiği üzere ve filmde sinematografik olarak da temsil edilen, insanın baskı altına alınması ya da tutsaklaştırılması, beden ve mekân üzerinden yürütülen politikalarla gerçekleşir. Butler'de bir alıntıyla bakılırsa: “Pek çok siyasi hareket için temel önemde olan bir şey bedensel bütünlük iddiası ve kendi kaderini tayin hakkı talebidir. Bedenlerimizin bize ait olduğunu ve bedenlerimiz üzerinde özerklik talep etme hakkımız olduğunu iddia etmek önemlidir” (2005: 40). Cezaevi zaten bir tutsaklık haliyken, F tipi gibi bir tecrit ve bir anlamda işkence girişiminin karşısında tutsakların tek yapabileceği şey kendi bedenlerini baskıcı gücün tahrip etmesi yerine kendilerinin tahrip etmeleridir. Açlık grevi ile kendinin tek söz sahibi olduğu bedenine yönelik bir eylemle direnebilmektedir. Hayata Dönüş Operasyonu ve Yusuf ile bu direnişin gerçek yüzü izleyiciye sunulurken

kısaca olayların sonuçları hatırlandığı zaman görülür ki; “Hayata Dönüş Operasyonu”nda 20 bin kimyasal bomba kullanılmış, Operasyonlarda 28 tutuklu ve hükümlü yaşamını yitirmiş, 6 kadın diri diri yakılarak öldürülmüştür. 19 Aralık 2000 günü cezaevlerindeki ölüm oruçlarını sonlandırmak için 20 cezaevine eşzamanlı olarak düzenlenen “Hayata Dönüş Operasyonu”nun sorumlulardan hesap sorulmamıştır” (Demirer, 2010). Bu travmayla birlikte politik bir üniversite genci olmanın getirdiği travmalarda sorgulanır. Yusuf’un belleğinde geri dönüşler, öğrencilik yılları, polis copları, eylemler, pankartlı gençler ve karmaşa, şiddetle başka bir Türkiye gerçeğini gösterir. Bu hatırlamalar da belgesel görüntülerle bağ kurularak verilir ve böylece filmin kurmaca-belgesel anlatısı, tanıklık stratejisini daha da sağlamlaştırır.

Film mekân-insan ilişkisini özgür olma olmama durumunu, farklı bir taraftan da simgeler. Foucault’cu anlamda iktidarın kendini yeniden ürettiği hapisane ve cezalandırmanın sonraki aşaması olan denetim toplumunun bir görünümü, kişinin açık alanda, dışarıda ve her yerde denetim altında ve kendini hapisanede hissetmesi söz konusudur. Yusuf’un cezaevinden çıktıktan sonra, iç mekânlara sığamaması, çoğu zaman odasında değil, dışarıdaki bankta uyuması ve sonsuz manzaralar, dağlar, ağaçların açtığı alana da sığamadığı görülür. Tam da kişinin asıl kendi içindeki hapisaneden kurtulamamasına işaret eden bu tasvir ayrıca sinematografik olarak da belirgindir. Ev içinde yapılan çerçevelenmelerde kapı aralığından, pencere pervazlarından bakan bir göz vardır. Kapkara duvarın orta yerinde dışarıya açılan ve bir doğa tablosu gibi çerçeve oluşturan pencere ve dışarıdan gelen ışık, renk dahi filmde karakterlerin içine kapandıkları alanları, sıkışmışlıklarını öne çıkarır. Tüm mekânların bir hapisane oluşu, sadece iktidar, muhaliflik, politik görüşlerle de sınırlı kalmaz, isteklerini, hayallerini yerine getirememiş, köyde sıkışıp kalmış Mikail için de burası bir Açık hava hapisanesidir. Aynı durum Eka için de geçerlidir, ülkesinde sosyalist sistemin çöküşüyle, buraya para kazanmaya fuhuş yapmaya gelmiş ve bedenini satarak kendi içine tutsaklaşmıştır.

Filmde direniş ve mücadele hiçbir zaman yitirilmiş gibi de temsil edilmemektedir. Genel olarak solcunun acı sonu gibi söylemler üreten birçok politik filmin, (çoğunlukla 12 Eylül konulu) ortaya koyduğu, cezaevinden çıkmış ve kaybetmiş, yaptığı bütün

mücadele boşa gitmiş bir karakter tasviri yerine, hala tutarlı olan, geçmişle gurur duyan ve yaşananların gerekli olduğu, yine olsa yaşanacağını söyleyerek de ifade eder. Yusuf'un ve Eka'nın ve tüm toplumun çektiği acı, savaşılan şeyler uğruna kaybedilenler, dünyadaki çilelerdir. Bu çilenin çekilmesi ve farkında oluşu asıl önemli olandır. Vanya Dayı filminden verilen replik de bu bakışı vurgular, acı verse de çile çekilse de yaşanacaktır, uzun günler, boğucu akşamlar da olsa çalışılacaktır, insanlar için emek verilecektir ve ölüm sakince beklenecektir, tıpkı Yusuf'un yaptığı gibi. Bu bilinç, iktidarla ezilmiş, hücrede benliği zedelenmiş, travmalar biriktirmiş, dışarıda bile egemenin iktidar biçiminin yansımalarıyla tutsak kalmış, fakat yine de yaşanan ve bilinçli tercihlerle yönlendirilmiş yaşamın her zaman değerli bir yaşam olduğu temsili önemlidir.

Cezaevinde ve hücrelerde, ondan önce öğrencilik yıllarında sokaklarda eylemlerde, polis coplarıyla biriktirdiği travmatik anılar onu hiçbir zaman bırakmaz. Bu durum filmde çeşitli sinematografik unsurlarla öne çıkarılarak temsil edilirken, travmanın çevreyle paylaşılmaması durumu da belirgindir. Tüm çevre yüzeysel bir "anarşiklik yapmış" şeklindeki değerlendirmelerle, Yusuf'un ve onun gibi benzer olayları yaşamış kişilerin travmasını asla paylaşmaz. Çoğunluk ve azınlık ayrımı gibi bir noktadır bu, çünkü politik olduğu, eylemde bulunduğu için özne cezalandırıldığında resmi ideolojinin dilini içselleştirmiş geniş kitle o ve onun gibileri ötekileştirir. Resmi ideolojinin suçlu tasviri ve imgenin içeriğini dolduruş şekli toplumsal olarak inşa edilen bir pratik ve anlamlandırma olduğu için de yine birey bu çoğunluk içinde yalnızlaşarak travmanın şiddetli bir biçimde var olmaya devam etmesine neden olur. Burada akla Marksist kuramdan yanlış bilinç tanımı, yani insanların maddi gerçekliği tersine dönmüş bir biçimde algılaması gelir. İktidar ve egemenin diline uygun olarak gerçek yaşamdaki şeyleri, *camera obscura*'daki gibi gören çoğunluk insan pek önemsemeden ideolojiyi, egemenin çıkarlarına uygun bir içselleştirmeye yarar. Travmayı yaşayan kişi içinse bu bilinç tarzıyla, kendi anlatısının mümkün olmaması, sosyal bağlam ve güvenli zemin olmaması travmayı devam ettirir. Çevreden gelen yorumlar, sıradan sözler, tutukluluk ve cezaevine ilişkin sarf edilen yüzeysel cümleler, Yusuf'a paylaşılmayan travmaların yarattığı boğuculuğu içindeki buhranına neden olur. Yusuf'un sesler nedeniyle boğulduğu ve Mikail'in arabasıyla çılgına dönmüş bir vaziyette kaçıp,

uçurum kenarında bu sesleri çığlıkla kusması da bu sıradan, ana akım, anlamsız sözler ve bunların yarattığı ikinci travmayı ortaya koyar. Filmde sesler travmatik temsillerde önemli bir yere sahiptir.

Cezaevinden çıktıktan sonra travmatik anılarıyla yaşayan Yusuf sessizliğiyle içindeki bu yığınla travmayı yaşamaya devam eder ve bu suskunluk, dingin duruşu da tıpkı cezaevinde sonuna kadar direnişi gibi bir direniştir. Ölümü sakince bekler, hiçbir zaman teslim olmaz ve bu sessizlik onun gücünü ve direnme biçimini ortaya çıkarır. Ayrıca ses ile iktidarın, baskının ve şiddet uygulayarak özneyi yok eden, cezalandıran otoriteyi de vurgular. Baskını başlatan operasyonun insani gerekçelerinin asker tarafından gelen hoparlör sesinin mekanikliği, “insanilikle” de bir ironi oluşturmaktadır. Filmin dramatik unsurlarını yükselten müziklerden daha önemli bir tavrı da Hemşince bir ağıtla Yusuf’u uğurlamasıdır. Acılara, Yusuf’un acısına, annesinin ve tüm tutsak olanlara, cezaevlerinde öldürülmüş insanların acılarına tutulmamış yası tutturmaya kapı açan, izleyeni tüm bu gördüğü, tanıklık ettiği travmalara toplu bir yas tutma önerir. Acıyı doruğa çıkararak, insanın içinden kopan bir çığlık ve ağlama biçimi olan ağıt, toplumsal olarak da bir paylaşımıdır. Genellikle belli yörelerin acıyı paylaşma biçimi olarak ağıt, dille, sözcüklerle ifade edilemeyen şeyleri, duyguları açığa vurur. Bu yönüyle de her çeşit travma acısının bir dışavurum biçimi olarak ve iyileşmeye yönelik bir tepkidir. Psikoloji dilinde yasin önemi de iyileşmeyle bağlantılıdır. Kayıpların ardından yas tutmak, acıyı bastırmamak önemlidir. Özellikle toplumsal travmalar için de daha önce belirtildiği üzere, bastırılan, yok sayılan, konuşulmayan olayların, sessiz olayların dışavurumu olmadıkça gerçek anlamda travmanın etkisinin azalması mümkün olmaz. Filmde de yas ve acı, yaşanmış tüm acılar bu feryatla dışa vurulur.

Sonuç olarak suç, suçluluk, cezalandırma ve bunun en uç noktası olan hücrede tecrit, iktidarın özneyi biçimlendirme ve resmi ideolojiye göre şekillendirmede şiddetin en meşru sayıldığı bir yöntem olarak eleştirel bir temsille filmde yer almaktadır. İdeoloji, iktidar, toplumsal yapı, özgürlük, tutsaklık kavramlarının, travma ve travma sonrası yaşananlar, mekan üzerinden, sinematografik simgeler aracılığıyla izleyiciye sunulmaktadır. Birçok örneği olan kaybetmiş, bozguna uğramış bir eski devrimci karakteri de çizmeyen film, bu tarz sıradan politik filmlerden de ayrılır. Uğruna

savaşılan hiçbir şeyin boşuna olmadığı ve Yusuf karakterinin dramatize edilmeyişi de bu noktada önemlidir. Hatta filmde Yusuf'un ölümü dahi olabildiğince düz verilirken sadece ağıt ile noktayı koyarken, genel bir acı, yitirme ve travmalara, acılara yakılan bir ağıt olarak bu durumu bireysel bir drama dönüştürmez. Hem Türkiye'deki düzeni eleştirir, devrimcilerin faaliyetlerini ve çabalarını gösterir, hem de sınır komşusunda çökmüş ve insanları tüketmiş sosyalist sistemi ve sonuçları vurgulayarak ironik bir yaklaşım sunar.

6.2.10. Nefes

6.2.10.1. *Filmsel anlatı*

Güneydoğu'da 1993 yılında kayalık bir arazide yaşanmış çatışmanın ardından parçalanmış ceset görüntüleri ve karakoldan haber almaya çalışılan telsiz konuşmalarıyla film başlar. Yüzbaşı, bir çatışmada yakın askerlerini kaybettikten sonra Karabal Jandarma Karakolu'na görevlendirilir. Burası sınıra yakın ve doktor kod adlı bir militan ve grubunun faaliyet alanıdır, yüzbaşı ve askerleri onunla mücadele ve çatışma, baskın için hazırlanırlar. Her biri ülkenin farklı yerlerinden gelmiş askerlere sert bir uyarı yapar ve burada ölmenin ne kadar kolay olduğu söylenir. Baskı ve korku içerisinde günler geçirilir, talim yapılır ve bir gece ani bir baskınla militanlar, karakola saldırır. Askerlerin ve komutanların stresi, ölüm korkusu görülür ve çatışma sırasında kimi askerler delirme durumuna gelir. Doktor kod adlı militan Yüzbaşı'nı öldürür, başka bir askere onu vurur. Tüm gece süren çatışmanın ardından sabah olduğunda geriye birkaç asker ve asteğmen kalmıştır. Yaralı olarak dışarı çıkan asker, kopup yere düşmüş Atatürk büstünü kaldırır ve yerine yerleştirir, sağ kalmış yaralı bir militanı vurmaya yeltenen asker bir süre bakar ve sonra canını bağışlar ve film sonlanır.

6.2.10.2. *Karakterler*

Mete Yüzbaşı: Genç ve deneyimli bir askerdir, pek çok ölüm görmüş çok yakın askerlerini kaybetmiştir. Sert mizaçlı olmasını komando oluşuna bağlar ve bu sertlik ve katılıktan, karısını bile dilediği gibi sevemediğini, onu sevdiğini söyleyemediğini asteğmene itiraf eder. Yaşadığı olaylar, psikolojisini tahrip etmiştir, gözleri donuk

bakar, sözleri ve konuşmaları, çatışmanın stresi arttıkça karmaşıklaşır. Askerlerle, doktor olan teğmenle yaptığı monologlarında, asker olmak, şehit olmak, savaşın anlamının ne olduğunu kendi kendine sorgular. Militanla sert konuşur, ılımlı davranmaya çalışır, ülkenin hepsinin olduğunu ve bu çatışmadan vazgeçmesi için ona sözler söyler, fakat işlemediğinde militanın küfür ve tehditlerine o da cevap verir.

Askerler: Bir tabur asker farklı yerlerden gelmiş ve karakter özellikleri çok öne çıkmayan kişilerdir. Askerler birbirinin aynı bir birliğin parçaları olarak temsil edilir. Günlük ya da kişisel, hayata ait tavırları ve sözleriyle de belirginleşmezler. Hepsinde bir saflık, iyi niyet ve masum ifade vardır. Filmde askerleri ifade eden sözler ise şöyledir: “Vatan burasıdır, evleri de burasıdır. Bir gol unutturur her şeyi sevinirler. Dans ederler ama kıvırmazlar, erkektirler. Hata yaparlar ama yalan söylemezler, âşık olurlar, sevdalarını şiire dökerler”.

Militan: Sadece telefonda konuşmaları duyulur, serttir, küfür ve tehdit eder, “bizi anlamıyorsunuz” sözünü sıkça kullanır, acımasızlığı sözlerinden hissedilir.

6.2.10.3. Çevre ve temel mekânlar

Karakol ve dağlık arazide geçen filmde çevrenin, zorlu doğa koşullarını vurguladığı görülür. Kış mevsiminde başlayan film, doğanın bu tarz betimlenişini daha da pekiştirmektedir. Kayalar, dağlar, insansız ve bomboştur, yaşamdan ve her şeyden izole bir çevredir burası. Zamanın geçmesi de burada sadece doğa hareketleriyle belli olur, izole olma durumunu da güçlendiren bir yaklaşım, zaman geçişinin bulutların hızlı hareketleriyle ve mevsim değişimiyle gösterir. İkinci mekân ise karakol, askerlerin yaşadığı, konuştuğu, çalıştığı, korktuğu, çatıştığı ve öldükleri yerdir. Burası da sıradan basit bir binadır. Fazla teknoloji ya da olanak yoktur, televizyon ya da iletişim cihazları bulunmaz, askeri telsiz ve telefonda belli zamanlarda ailelerle yapılan görüşmeler dışında dış dünyayla herhangi bir bağlantı seçeneği de söz konusu değildir. Bomboş duvarlar içinde ranza yatakları, birkaç sandalye, yemek alanında birkaç masa mekânı doldurmaktadır. Hatta yemek yenilen masa aynı zamanda yaralıların bakıldığı, birçok şeyin yapıldığı yerdir.

6.2.10.4. Sinematografik anlatım teknikleri

6.2.10.4.1. Çekim ölçekleri ve çerçeveleme

Genel plan çekimlerle filmde anlatı ve karakterlerin durumunu; izolasyon ve kısıtlılığı öne çıkararak çevreye ilişkin görüntüler verilir. Çatışma, korku ve baskı duyguları diyaloglarla, özellikle Yüzbaşının askerlerle yaptığı konuşmalarda verilir. Uykuya dalınırsa, nöbet tutulmazsa herkesin öleceğini tüm askerlere bağırarak söyleyen komutan, orta planda ve bağırdığı askerlerle birlikte çerçevesizdir. Askere sorduğu soru ve aldığı yanıt orta planda verilir. Genel planda ise tüm bir birlik gösterilir. Yüzbaşının stresi ve korkusu arttıkça, çatışmayı beklerken, kendi sorgulamalarını askerlere yönelttiği monologlarda ortaya koyar. Bu çerçevelemelerin çoğunda profilden yüzbaşı karşısında ve hafif çaprazında duran askeri aynı çerçevededir ve bel çekim ölçeğiyle ve ara sıra yakın plana geçerek verir. Birbirlerine bakmadan konuşan insanların donuk bakışları, ifadenin anlamsızlığı belirgindir, bununla birlikte Yüzbaşı-asker iletişiminin, ast-üst dengelerinin de burada temsil edilmesi söz konusudur. Çatışmada çerçevelemeler pek sabit değildir. Karakol içinde sıkışıp kalan ve ateş eden, kendini korumaya çalışan askerlerin, yakın planları, yüzbaşının bağırışları vurgulanacak şekilde yakın plan, omuz plan ve yer yer genel çatışma görünümünü resmeden genel planlar vardır. Tüm çatışma karakolun içinde askerlerin yaşadıkları çerçevesinde görülür. Dışarıda olanlar, militanlar hiç görünmez, sadece karakola giren, ateş eden, bomba patlatan militanlar silüet olarak görünür. Çatışma sırasında vurulan ve yaralanan askerler ise yakın planda ve uzunca gösterilir, akan kanlar, isabet eden kurşunlar bolca sunulur.

Karakol, savaşın ve çatışmanın beklendiği süreçte ayrıca, askerliğe ilişkin bazı imgeler araları doldurur. Yakın plan yerde duran postalar, tüfekler, sobanın üzerinde ipite asılı bereler, telsiz makinesi, aletler vs. yakın ve orta planda filmde birkaç kez gösterilir. İhtima görüntülerinde toplu çerçevesiz ellerinde silahlarla koşan askerler orta planda üçlü beşli olarak, yer yer; bel çekim ölçeğinde, yan yana dizilmiş elleri silahlı ifadesiz, sabit karşıya bakar şekilde görünürler. Yakın plan, önlü arkalı sıralarda. Filmde devletin ve milletin simgesel ifadesi olan, Atatürk heykeli ve Türk bayrağı görüntüsü de vardır. Bu planlarda genel planda gökyüzünün mavisi içinde bayrak ve büst çerçevesizdir.

6.2.10.4.2. Kamera hareketleri ve açıları

Karakola ulaşmaya çalışılırken yaşanmış çatışma sonrası kayalıkların üzerindeki ceset görüntüleri üst açı ve sağa kayan kamera hareketiyle sunulur. Birlik dışarıda sıradayken ve Yüzbaşı bağırırken yer yer üst açıdan gösterilir. Ayrıca bayrak ve Atatürk büstü alt açıdan çerçevesel olarak, ulu ve yüce değerler öne çıkarılır. Çatışma yaşandığı sırada kamera hareketli, vurulan insanları aktüel olarak gösterir. Üst açı yaralıların, ölümlerin resmedilmesinde kullanılan bir açıdır. Filmin son sahnelerinden birinde militanın acizliği, çaresizliği ve askerin gücüyle merhameti alt ve üst açıyla temsil edilir. Yerdeki yaralı militan askerin bakış açısıyla verilir, militan askere yalvarırcasına bakarken alt açıdan kendisine silah doğrultan asker gösterilir.

6.2.10.4.3. Işık, renk, ses, müzik ve kurgu

Filmin geneline hâkim olan renk mavinin soğuk tonlarıdır. Dramatik aydınlatma kullanılmış, iç mekânda planlarda daha da belirginleşen loş ılık, karanlık vardır. Sesler çatışma sahnelerinde çok yoğun ve ön plandadır. Ayrıca bunlar travmatik sesler olduğu için yoğun bir kullanım vardır. Kurgu ile farklı bir anlatı yoktur, düz kurgu düzenlemesi yapılmıştır.

6.2.10.5. Travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirme

Güneydoğu'da yaşanan çatışmalar ve bunların yarattığı travmalar, askerlik, şehitlik, erkeklik kavramlarına ilişkin travmalar temsil edilmektedir. Çatışma, baskın ve ölümü bekleyen karakterlerin stresi, korku ve endişesi film boyunca vurgulanan bir noktadır. Bu stresle baş etmenin tek yolu ise ideolojik olarak içi doldurulmuş, askerlik, şehitlik kavramları, vatani korumak, devlet ve milletin üstünlüğüne bağlanmaktır. Filmde bu iç savaşa ait eleştirel söylemler geliştirilmeye çalışılır ve bu Yüzbaşı karakterinin monologlarında öne çıkar. Beklenen çatışmadan sağ çıkamayacağını düşünen, korku ve stresle birlikte kendi sorgulamalarını yapan karakter, askerliğe toplumsal olarak yüklenmiş anlamları dile getirir. “beni buraya siz gönderdiniz, şehitler ölmez vatan bölünmez, en büyük asker bizim asker... Öyle bağırды amcam, halam, komşum bağırды,

sen bağırdın ben de geldim”, yüzbaşının bu sorgulamaları tüm askerler için geçerlidir, fakat filmdeki diğer karakterler böyle bir sorgulama yapmaz. Yüzbaşı karakterinin zihninin karmaşası oldukça belirgindir ve sözleri söylerken, bağlamsız ve zamansız konuşur, bu durum da onun akli dengesini yitirmeye yakın olduğunu gösterir. Askerlik travmasının oldukça iyi bir temsilidir, yanında ölen onlarca insan, yakın arkadaşları ve askerlerinin hatırasını unutamaz ve en büyük travma ise kendisinin de o şekilde öleceğini bilmesidir. Eşine yazdığı mektupta onu ne çok sevdiğini ama bunu hiç söyleyemediğini bildirir. Konu asker olmak, erkek olmaktır, komando, sert, sağlam bir erkeğin duygularını belirtmesi beklenilmeyen bir şeydir. Yüzbaşının travmaları onu çaresiz bir bekleyişe sokar, bunun bir savaş olduğunu söylerken bu konuda da eleştirel bir yaklaşım getirmeye çalışır: “ben bilmiyor muyum sanıyorsun savaşın öyle kazanılmayacağını, aptal mıyım ben. Ama eğer burada kaybedersem ben, sen de İstanbul’da, Ankara’da kaybedersin. Savaşta haklı taraf yoktur Asteğmenim, o uzun gecelerde kim haklı kim haksız kim katil, kim kurban düşünmezsin”. Bu gibi diyaloglar ve sözlerde sorgulanmaya çalışılan durum ve söylemler filmde derinlikli olarak eleştirilemez. Çünkü ana akım bir anlatı olmakla birlikte, resmi ideolojinin bir parçasıdır, film askerin kahramanlığını, vatanın bütünlüğü için canlarını cesurca vermelerini, militana karşı olumlu asker tipini sergiler. Yüzbaşı militanla konuşurken, ona bu vatanın herkesin olduğunu, kan dökmekten vazgeçmelerini, bu ülkenin okullarında okumuş, doktor olan militanın ülkesine ihanet ettiğini söyler. Karşıt iki uç olarak temsil edilen militan ve asker tiplerinde, asker iyi militan ise kötü, sinsi olan olarak vardır. Ancak askerin yüceliği filmin son sahnesinde çok vurucu bir şekilde simgesel bir anlatımla sunulur. Çatışmada yaralı kalmış militanı öldürmek-öldürmemek arasında kalan asteğmen, silahını doğrultup bekler, bu sahnede militan yerde üst açıdan çekilir ve askere yönelmiş çaresiz, yalvaran bakışları yakın plan (baş çekim) ile verilir. Askerin bel çekimden ona silah doğrultusu ise alt açıdan çerçeveselenir ve öldürmekten vazgeçen asker, onun canını bağışlar ve döner gider. Bu sahne filmin söyleminin pekiştiği bir yerdir. Bununla birlikte yüzbaşının birkaç sözüyle sorgulamaya çalıştığı, vatan borcu, vatan sağ olsun, en büyük asker kavramlarının filmin temel söyleminde yeniden üretildiği çok açıktır. Çatışma sonrasında, tek bacağı ağır yaralı bir asker karakoldan dışarı çıkar, her yer cesetler, parçalanmış bedenler ve kanla kaplıdır. Asker, yaşadığı travmanın hiçbir etkisi kalmamış gibi karakol önündeki yere düşmüş Atatürk

büstünü zorla kaldırır ve yerine koyar. Anlatının bu şekilde sonlanması da resmi ideolojinin üstünlüğü, savaşın anlamsız da bulunsa, askerlik ve şehitliğin eleştirilse de en üst değer olduğu, vatanın kendi canından daha önemli olduğu söylemi pekiştirilir.

Filmin ideolojik konumu sabittir, ancak bu büyük travmanın temsil edilmesinde kullanılan strateji de ilginçtir. Kaplan ve Bang'ın tanımladığı stratejilerden **şok etme stratejisi** tam bu filmi tasvir etmektedir. Travmatik olayları, şiddetin, dehşetin, acının yeniden üretilmiş görüntüleriyle izleyicide şok yaratacak biçimde vermek ve ikincil bir travma yaratmak. Özellikle çatışma sahnelerinde ölen askerin görüntüleri, vücuda mermi girişleri, akan kanlar, parçalanmış bedenler, yaralı ve kan içindeki militanın genel plan ve yakın plan görüntüleri uzun uzun, yakın, orta ve genel planlarla çeşitlendirilerek sunulur. Bu görüntüler izleyiciyi rahatsız eden bir nitelik taşır. Ancak şok etmekle amaçlanan şey Kaplan ve Bang'ın belirttiği üzere bir araştırma soruşturma ve olay, durum karşısında bir eleştirel tavır takınmaya neden olabileceği gibi olayların yok sayılmasına, yaşanan travmayla kaçma durumu da yaratabilir. Şok edici görüntülerle yapılan temsilin konunun farklı biçimlerde ele alınır olmasını hedeflediğinde belki işe yarayabilir. Ancak şiddetin temsil edilmesinde bile bir eleştirel tavır da bulunabilir. Butler'in öne sürdüğü eleştirel imge üretiminde, şiddeti, acıyı, haksızlığı, travmayı konuşabilir olmak için, egemenin baskısı ve yasağı altından kurtarmak için farklı gerçeğe ulaşmak ve bunun için farklı yollar deneyerek kullanmak mümkün olabilir. Sinemada bunu yapmaya çalışan yönetmenler ve filmler vardır. Atayman, "şiddeti ticari bir meta haline getirenlerden farklı olarak en az onlar kadar kullanır görünen, bu yüzden de sürekli eleştirilerin hedefi olan, ama bunu yaparken şiddeti (dehşeti/zorbalığı) ticarileştiren o büyük öbek karşısında, tam da tersine şiddeti sorgulayan yönetmenler olduğunu" belirtir. Bu kullanılan şiddetin hangi söylemle birleştiği ve izleyiciye nasıl bir alımlama olanağı sunduğuyla ilgilidir elbette. Nefes'teki temsil biçimine bakıldığında, böyle bir kapı açmadığı filmin ana akımın sözcüsü, resmi ideolojinin yeniden üretimine katkıda bulunuşuyla anlaşılabilir. Gösterilen ve dramatikleştirilen kanlı bedenlerden şehit askerlerin bedeninin bizim olarak içselleştiren kitlenin, militanların kopmuş parçalanmış görüntülerinden sadistçe bir zevk alması pek mümkün görünmektedir.

Askerlerin psikolojik durumlarının tasviri, acıma ve şefkat bekleyen ama bununla birlikte kahramanlıklarının da övgüyle anılmasını sağlayan bir mekanizma yaratır. Askerlik travması, özellikle çatışma ve baskına ilişkin korkulardan oluşur. Erler, nöbet tutarken mevzide halüsinasyon görürler; militanların gizlice yaklaşıp saldırdıklarını ve ani patlama sesleri duyarak korkuyla irkilirler.

7. Sonuç, Tartışma ve Öneriler

İncelenen filmlerde temsil edilen travmaların ortak özelliği bir arada yaşayan/yaşayamayan ve birbirine karşıt olarak sunulan kimliklerin mücadelesidir. Ulusal kimliğin Türkiye’de inşa sürecinin, farklı dini ve etnik kimliklerin tek bir kimlik olarak homojenleştirilerek eritilmesi olduğu bilinmektedir. Bu süreç milliyetçi bir temelle “ötekileştirme”ye neden olmuş ve “öteki” olanların, ötekine yönelik gelişen olayların bu kimlikler üzerinde zedeleyici sonuçları olduğu görülmüştür. Tüm filmlerde bu ortak temel aynıdır, sadece olaylar, yer ve zaman farklıdır. *Güz Sancısı*, Rumlara yönelik gerçekleşmiş, bir ülkeden kovma olayı ve bunun travmasını, *Salkım Hanım’ın Taneleri*, gayrimüslimlere yönelik uygulanan resmi yaptırım olan Varlık Vergisi ve sürgüne gönderilmeyi, *Işıklar Sönmesin*, Türk-Kürt kimliğinin ayrışmasıyla başlayan Kürt Sorununda iki tarafın da travmalarını, *Eve Dönüş*, askeri darbe ile düzene sokulmak istenen, politik devrimci-sol kesime uygulanan şiddeti gösterir. *Dedemin İnsanları*, Müslüman/Gâvur ayrımcılığı, mübadele ile toplumdan dışlanan insanlara yönelik ötekileştirmeyi anlatılır. *Sonbahar*, cezaevinde politik mahkûmlara devlet tarafından uygulanan şiddeti, F tipi ile tecrit etmeyi ve bunların kişi üzerinde bıraktığı izleri, *Press*, Güneydoğu’da muhalif basına yönelik sistematik baskı, sansür ve şiddeti, *Yazı Tura* genel olarak Kürt Sorununu, buradan kaynaklanan çatışma ortamının bireyler üzerinde açtığı yaraları, *Nefes*, Güneydoğu’da terörle mücadele için bulunan askerlerin yaşadıkları travmaları ele alır. *Gelecek Uzun Sürer* ise, daha geniş bir perspektifle Güneydoğu’daki çatışma, ölümler, kayıplar, Kürt kimliğinin ötekileştirilmesi ve buradan kaynaklanan travmatik yaşantıları resmeder. Tezin örneklemini oluşturan tüm bu filmlerde ötekileştirme ve bu sürecin sonucunda yaşanan travmalar resmedilmektedir.

Travmaların nasıl resmedildiğine bakıldığında öncelikle travmatik anıların zapt ettiği bir yaşam söz konusudur. Travma mağduru kişilerin hiçbir zaman travmatik anıların etkisinden kurtulamadığı, kendini anlatamadığı ve sürekli bir baskı ve stres altında olduğu görülür.

Travmatik belleğin ne kadar bastırılmaya çalışılsa da asla yok sayılamayacağı, bu belleğin irade dışı bir nitelikle sürekli, şimdiye karışarak, günlük yaşamda kişileri asla rahat bırakmadığı resmedilir.

Travmanın konuşulmadıkça, bir travma anlatısı oluşmadıkça, paylaşılmadıkça ve yas tutulmadıkça yüzleşmenin ve iyileşmenin mümkün olmayacağı da bazı filmlerde çok açık bir şekilde ön plandadır.

İncelenen filmlerdeki toplumsal travmalarda fail-mağdur konumlandırılışında ve temsilinde resmi ideoloji-devlet faildir, mağdurlar ise çeşitli kesimden ve kimliklerden kişiler olarak çeşitlenmektedir. Bunlara sırasıyla bakılırsa:

Press'te haber yapmak için mücadele veren gazeteciler ve habere ulaşmak isteyen halk mağdur; polis, jandarma ve asker ise resmi ideolojinin sarsılmaması, olumsuz olayların duyurulmaması için çalışan ve baskı uygulayandır.

Eve Dönüş'te "vatani bölücülerden kurtarma" söylemini içselleştirmiş polisler fail solcu-devrimci-sağcı ya da sıradan vatandaş mağdurdur.

Sonbahar'da F tipi uygulamasıyla cezaevindeki insanları mağdur onları tecrit etmeye girişen ve buna karşı yapılan eylemleri şiddet kullanarak bastıran güvenlik güçleri faildir.

Güz Sancısı ve *Salkım Hanım'ın Taneleri*'nde dönemin politikacıları, iktidar partisi fail azınlıklar ve gayrimüslümler mağdurdur.

Işıklar Sönmesin ve *Nefes*'te de asker-militan ile Türk-Kürt çatışmasında taraflar hem mağdur hem de faildir.

İncelenen filmlerin hangi temsil stratejilerini kullandıklarına bakıldığında: *Gelecek Uzun Sürer*, *Press*, *Yazı Tura*, *Sonbahar tanıklık*, *Salkım Hanım'ın Taneleri*, *Dedemin İnsanları*, *Işıklar Sönmesin* ve *Güz Sancısı* 'nın **tedavi**, *Eve Dönüş* ve *Nefes* 'in se **şok etme** stratejilerine yakın olduğu görülmüştür.

Travmatik olaylara tanıklık etmeyi amaçlayan filmlerin travmalara dair nasıl bir gerçeklik ve anlam ürettikleri sorusunun yanıtları aranmış ve egemen ideoloji karşısında bir söylem geliştirmeye çalıştıkları görülmüştür. Güneydoğu'daki çatışma, ölümler, kayıplar, işkenceler, baskı, askerlikte yaşanan travmalara ilişkin anlatısı ile mağdurlara söz veren, ağıtlar okutup yas tutmaya ve toplumsal olarak yası paylaşmaya kapı açan *Gelecek Uzun Sürer* 'de tanıklık etme söz konusudur. Bu film anlatıda travmanın mağdurlarına söz verir; ötekileştirilen, kimliklerinden ötürü şiddet gören, yakınlarını kaybeden, kayıplarının yasını tutamayan, resmi olarak "görülmeyen" ve yok sayılanlara söz vererek kendi anlatılarını oluşturmalarına olanak tanır. Film bu tanıklıkla birlikte sık sık hafıza merkezlerinin öneminden bahsederek, belgeler ve arşivlere yer vererek, toplumsal bellekteki travmatik olaylarla nasıl yüzleşilmesi gerektiğini sorgulayarak, bir yüzleşme anlatısı ortaya çıkarmış olur.

Güneydoğu'da yaşanan olayların duyulmaması için baskı ve şiddet gören gazetecilerin yaşadıkları korkuyu ve faili meçhulleri anlatan *Press* hem bölgede yaşanan olayları ortaya koyar, hem de başlı başına iktidarın, resmi gücün, baskı ve şiddet yoluyla hafızaların silinmesine yönelik sistematik hareketini sergiler. Gazete bir iletişim aracı olarak yaşanan gerçekleri en doğrudan aktaracak ve gelecek için belge teşkil edecek, olayların, yaşananların ve travmaların kanıtı olacaktır. Bu nedenle de iktidar tarafından tehlikeli bulunur. *Press* filminde hem iktidarın belgeleri, gerçekleri nasıl yok etmeye çalıştığını hem de bu süreçte gazeteciler ve bölge halkının nasıl travmalar yaşadığına dair gerçekçi temsiller sunulur. Bu toplumsal travmanın failleri ve mağdurları bir arada resmedilir, polisler, askerler, bölge halkı, yakınlarını kaybeden insanlar da film anlatısı içerisine yerleşmiştir ve bu, sosyal ve politik arka planın boş ve netsiz kalmamasına yardım ederek, temsilin, tanıklığın yüzeyselleştirilmeden gerçekçi bir ifade bulmasına katkıda bulunmuştur.

Yazı Tura'da travmatik anların kişinin yaşamını nasıl etkilediği, nasıl acı verdiği ve engellenemez bir şekilde yaşamın, bugünün, şimdinin içine süzülen travmanın, “normal” yaşamın sürmesine izin vermediği gösterilir. Ancak burada tanıklık daha çok kişilerin psikolojileri, travma sonrası stres bozukluğu ve tekrar hayata tutunamama üzerinedir. Daha geniş bir çerçevede, sosyal bağlamda ya da politik bir eleştiri ve toplumsal travmaya dönüşen yanıyla ele alınmayan, bir anlamda bireysele indirgenmiş bir anlatı vardır.

Tanıklığın bir başka olay üzerinden yapıldığı ve daha genel olarak özgürlük, iktidar, beden, mekân ilişkilerinin sorgulandığı *Sonbahar* filminde, cezaevlerinde yaşanan polis ve jandarmanın gerçekleştirdiği birçok insanın ölümüyle sonuçlanan “Hayata Dönüş Operasyonu”na tanıklık edilir. Tanıklık etmenin kurmaca içerisinde belge görüntüler kullanılmasıyla pekiştirilmesi bu filmin gerçekçi anlatımını desteklemektedir. Bununla birlikte F tipi cezaevi sisteminin eleştirisi, ölüm oruçları, ceza sistemi, iktidarın suçlunun bedeni ve mekân üzerindeki baskısı ve kısıtlamalarıyla, bedenleri ve ruhları tutsaklaştırma işini nasıl yürüttüğü temsil edilir. F tipi hücrelerle, dış mekân arasında bir farkın kalmadığı, gözetim ve denetim toplumuna dönüşen bu toplumda iktidarın etkinliği ve en açık, en geniş, doğa içinde bile insanın bir nevi hapisanede ve sıkışmışlık halinde bulunduğu söylem ile film, Türkiye toplumunun genel atmosferin dile getirmektedir.

Tedavi stratejisini kullanan filmlerin ana akım, popüler sinema kodlarını kullandıkları görülmektedir. Bu filmlerde kimi travmaların ele alınmaya çalışıldığı, yaşanan acılara, sorunlara dair söz söylemeye çalışıldığı görülür ancak bu yüzeysel ve bağlamsız bir yaklaşımdan dolayı mümkün olmaz. *Salkım Hanım'ın Taneleri* ve *Güz Sancısı*, Türkiye’de azınlık ve gayrimüslimlere yönelik resmi olarak uygulanmış, tecrit, tehcir ve bastırma politikalarının bu grubun üzerinde nasıl bir travma yaratıldığını, olayları temsil ederek ortaya koyma çabasında, bağlamsızlaşan bir anlatıyla son bulur. Bu tercih anlatının asıl travmaya odaklanmak yerine, bu odağı farklı yan anlatılarla süslemeyi ve bu şekilde öyküleştirme yaparak, Shudson’un belirttiği gibi bir çarpıtmada bulunmaktadır. Melodram özelliklerinin kullanılıp, bireysel acıların öne çıkarılmasıyla

asıl toplumsal ve politik arka planın eksik kalmasıyla, yaşanan olayların temsil edilebilir ve iyileştirilebilir olduğu yanılması doğmuştur. Ayrıca gerçekçi ve derinlikli bir eleştiriye de girişilemediği için egemen söylemin bir devamı olarak bu filmler yetersiz kalmıştır.

Işıklar Sönmesin filmi de bu açıdan benzerlik gösterir. Film Güneydoğu'daki çatışmaları, ölümleri anlatırken resmi ideolojinin diliyle konuşur, askeri yüceltip, militanı suçlu ve kötü temsil edip, bu çatışmadan vazgeçip geleceğe dair umutla bakmanın mesajını verirken, gerçekçi bir sorgulama ve eleştirel yaklaşım getiremez. Sonuçlanma biçimiyle de politik bir mesaj verir, birlik olup gelecek için bu çatışmayı sonlandırma isteğini vurgular ancak bu da sorunun yüzeysel bir şekilde geçiştirilmesine katkıda bulunarak, yine tedavi edici özellikle, konunun kapatılmasına, travmanın iyileştirilebilir bir temsilinin yapılmasına neden olur. Tedavi stratejisi ana akımın dilini, anlatı biçimini kullanırken, sinemanın “gerçeklik izlenimini” izleyicinin karakterlerle özdeşleşme kurmasıyla da devam ettirir. Bu özdeşleşmecî yaklaşım, politik olarak korunması gereken mesafeyi ortadan kaldırdığı için, duygulara hitap eden bir anlatıyla bir yüzleşme ve sorgulama imkânı doğmamaktadır.

Dedemin İnsanları filminde popüler bir anlatı çerçevesinde mübadele öyküsü, bireysel bir dram ile öykülenir. Burada da bağlamsızlaştırma söz konusudur; mübadele ile birlikte bir de 12 Eylül dönemi sadece bir öyküleştirmeye ile geçmişte yaşanmış acılar şeklinde tedavi edilebilir olarak temsil edilir. Bu temsilde de gerçekçi bir eleştiri yoktur, bugüne bağlanan öyküde artık kötü günlerin geçtiği birlik ve beraberlik mesajı verilir. Mübadele olayı, ötekileştirme, 12 Eylül'deki politik süreç sadece öyküleme aracılığıyla anlatılmış, geçmişteki olaylar nesnel bir biçimde aktarılmaktan ziyade ilginç hale getirilmiştir.

İncelenen filmlerden *Eve Dönüş* ve *Nefes* 'te şok etme stratejisinin öne çıktığı görülür. *Eve Dönüş*, 12 Eylül travmasını, *Nefes* askerlerin Güneydoğu'daki çatışma ortamında yaşadıkları travmaları temsil ederken, yoğun bir şiddet, dehşet, kan, işkence görüntülerini kullanılır. Bu, izleyiciye, travmanın nasıl bir şok yarattığını ikinci bir

şokla verebilecekken, filmin ideolojik olarak bulunduğu yer ve yeniden ürettiği söylemlerle sığlaşır. *Eve Dönüş*'te asker, baskı ve şiddet hakkında *Nefes* 'e göre eleştirel bir konumlanış vardır. Sıradan, masum insanların yaşadığı travmalar tamamen bir denetleme ve gözetleme toplumunun inşa sürecinden kaynaklanır. İktidarın, farklı düşünenleri, politik olarak eyleyenleri budadığı bir süreçte yaşanan travmanın en ağır görüntülerle temsil edilmesi ve toplumsal travmanın nasıl sessiz, boyun eğen bir kitle yarattığı da filmde temsil edilir. Politik ve toplumsal olarak oldukça karışık bir dönem olan 12 Eylül dönemini resmederken, şiddet işkence ve baskıyı başarılı bir biçimde ele alırken yine de eksik kalan bir şeyler vardır. Klişe tipler, yüzeysel olaylar ve politik arka planın çok net bir biçimde çizilmemesi, biçim ile egemen ideolojiyi sarsamaması bu filmde de tam olarak eleştirel imgenin sunulmamasına neden olur. *Nefes* ise, askerlikteki, çatışmalar, ölüm ve korku, baskı ile nasıl bir psikolojik sürecin yaşandığını temsil etmek açısından oldukça başarılıdır. Ücra bir dağ başı karakolunda her şeyden izole bir birliğin nasıl yok olduğunu gösterirken, askerliğe yüklenen anlamları sözel ifadelerle sorgulama girişiminde bulunsa da resmi ideolojinin, milliyetçi söylemlerin tekrarını yapar. Gösterdiği şok edici görüntüler de travmayla gerçekçi yüzleşmeye kapı açmamakta, Butler'in vurguladığı, eleştirel imge yaratmaya dair bir adım atmamaktadır.

Eleştirel imge yaratıp yaratmama, tam da toplumsal bellekle yüzleşme, gerçek bir sorgulamanın olup olmadığı konusunda önemlidir. Bu filmlerin sadece bir kaçında eleştirel imge olarak yorumlanabilecek bir temsil biçimi vardır. Bunlar da tanıklık stratejisinin belirgin olduğu filmlerde mevcuttur. Tanıklık stratejisine sahip filmler, sinematografik anlatımlarıyla da gerçekçi bir ifade oluştururlar, ele alınan konuya ilişkin gerçek görüntüler kullanılır ya da biçimle travma anlatısı desteklenir. Tedavi stratejisindeki filmler, travmaların iyileştiğini ve atlatıldığını konuyu öyküleştirerek söyler ve eleştirel bir bakış geliştiremez. Şok etme stratejisinde travmaya ait ağır görsel temsile rağmen yine de filmler söylemleriyle eleştirel bir alımlamaya olanak vermez.

Gelecek Uzun Sürer'de, Güneydoğu'daki travmalarda devletin ve failerin bir yüzleşme platformu kurmadığına ve bu nedenle travmanın iyileşmesinin mümkün olmadığına dair bir söylem vardır. *Press*'de, muhalife yönelik baskıyı ve ana akım medyayı eleştiren,

Güneydoğu'da yaşanan olaylara tanıklığın engellenişinde, olayların yok sayılmasında devletin tutumuna yönelik eleştirel bir söylem vardır. *Sonbahar*, iktidarın, gücü ve baskıyı uygulayanın karşısında bireyin yok edilme çabasına rağmen yine de özgürlük arayışının ve mücadelenin bitmeyeceğini söyler. *Yazı Tura* çatışmanın, düşman olarak konumlandırılmış iki taraf için de anlamsız ve yaralayıcı olduğunu vurgular. *Salkım Hanım'ın Taneleri* ve *Güz Sancısı* devletin azınlıktaki vatandaşları, ezme, yok etme, ötekileştirme politikalarının bilinçli bir süreç ve resmi ideolojiden kaynaklandığını söyler. *Dedemin İnsanları* ise Türk-Rum, Türk-Gâvur ayrımıyla acı çekmiş insanların aslında birlik ve beraberlik içinde yaşayabilecekleri, ayrımcılığın artık geçtiği-atlatıldığına yönelik bir söylem ortaya koyar. *Işıklar Sönmesin*, Kürt Sorununu, bir asker ve militanı karşı karşıya getirerek, tarafların kendi söylemlerini ortaya koymasına çabalarken sonunda birlik ve beraberlik mesajı verir. Ancak resmi söylem ve askerin üstünlüğünün yoğun vurgusu gerçekçi bir tanıklığa ve eleştirel söyleme izin vermez. *Eve Dönüş*'te, 12 Eylül ideolojisi eleştirilir, insanlara uygulananlar nedeniyle darbenin ne kadar kötü bir şey olduğu yüzeysel bir şekilde vurgulanır. *Nefes* ise askerlik travması, çatışma ve ölüm korkularını tartışırken, vatana, millete ve askerliğe yüklenen tüm değerleri pekiştiren egemen söylemi pekiştirir.

Travmayı konu edinin, sosyal, politik bir bağlamda derinlikli bir yaklaşım getirmeyen filmlerde kısmen eleştirel davranıp belli konularda çekimser kalmak ve resmi ideolojiden ayrılamamak belirgindir. Bu yaklaşımdaki filmler: *Salkım Hanım'ın Taneleri*, *Dedemin İnsanları*, *Işıklar Sönmesin* ve *Güz Sancısı*, *Eve Dönüş* ve *Nefes*'tir. Bu filmlerin eleştirel olmayışı ve sorgulamaya kapı açamaması, bağlamsızlaştırma sorunundan kaynaklanır. Travmatik anlatıda öykülemeye kayılması, geleneksel anlatı dilinin ve biçimin kullanılarak, özdeşleşme ile izleyicinin asıl travmatik olaylardan çok, dramatik yan anlatılara çevrilmesi bu bağlamsızlaşmaya neden olur. Bu tarz bir yaklaşım ve temsil ise kolektif bellekteki çarpıtma dinamiklerinden öykülemenin kullanılmasıdır. Bu nedenle bu filmlerde yüzleşme yerine çarpıtma yapıldığı görülür. Tanıklık stratejisiyle travmayı temsil eden *Gelecek Uzun Sürer*, *Press*, *Yazı Tura*, *Sonbahar* filmlerinde ise travmalarla yüzleşme, sorgulama ve hesaplaşma tavrı vardır.

Bir başka çarpıtma biçimi olayların, karakterlerin yüzeyselleştirilerek, genel toplumsal ve politik bağlamdan kopuk temsilidir. Bu anlatılar da yüzleşme yerine iyileştirilebilir, iyileştirilmiş, geçmiş, atlatılmış travmalar sunar. Özellikle tedavi stratejisi ile öykülemeyi birlikte kullanan filmlerde bu durum söz konusudur. Filmlerin bu tarz temsille izleyiciye son mesajı “Kötü olaylar yaşandı ama bitti, geçti” ya da “Yine de birlikte her şeyin üstesinden gelinebilir” şeklindedir. Bu da tamamen temel sorunların irdelenmesi ve sorgulanmasından çok üzerinin örtülerek, unutulmasına yardım eder. Böylece egemen ideoloji sarsılmaz bir biçimde yeniden üretilmeye devam edilmiş olur. Bu temsil, toplumsal bellekle yüzleşme değil bastırmaya yöneliktir. Belleğin sürekli bir inşa süreci olduğu ve iktidarın, resmi ideolojinin bu süreci yönettiği, filmlerin resmi söylemi pekiştirmesiyle belirginleşir. Yüzleşme yerine unutmaya, iyileşmiş travmaları göstererek, bağlamsızlaştırarak, geçmişin rafına kaldırılmalarına hizmet eden anlatılar, belleğin çarpıtılmasına yardımcı olur. Yeniden kurgulanan bellekte travmatik anılar bu şekilde yumuşamış, tamir edilmiş olarak bir kenara koyulur.

Filmlerin biçimsel çözümlemesi çekim ölçekleri, kamera hareketleri, çerçevelemeler, ışık, ses, kurgu gibi sinematografik anlatım tekniklerine bakılarak yapılmış ve şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Bazı filmler eleştirel bir yaklaşım getiriyormuş gibi görünürken biçim ile ortaya koyduğu söyleminde aslında resmi ideolojinin içinde sıkışıp kaldıkları saptanır. *Işıklar Sönmesin* bunun en belirgin örneğidir, eşitlik, birlik, beraberlik mesajı vermeye çalışırken, iki karşıt karakteri yan yana getirir ve bu Türkiye sinemasında önemli bir ilk olma özelliğine de sahiptir. Ancak bununla birlikte çekim ölçekleri, çerçevelemeler, kamera açılarının oluşturduğu anlama bakıldığında hiç de eşitlikçi ya da eleştirel yaklaşımı olmadığı, askerin yüceltildiği, militanın ana akım söylemin bakış açısıyla sunulduğu belirginleşmektedir. Biçim ile travma anlatısına farklı bir yaklaşım sunan film ise *Yazı Tura*'dır. Kişinin travmayla baş edebilme çabasında nasıl bir görsel, işitsel ve bedensel süreç yaşadığını anlatmada ve psikoloji dilinde travma sonrası stres bozukluğu olarak açıklanan rahatsızlığın semptomlarının sinematografik olarak temsilinde oldukça başarılıdır. Bunu kadrajlar, kamera açıları, ölçekler, renk ve ışık

düzenlemesi ile verirken bu tercihle filmdeki tanıklık stratejisi de pekişir. İzleyici travmanın biçimsel temsiliyle karakterle ve onun yaşadıklarıyla yakından ilişki kurarak, tanık olduğu şeyin karakter üzerindeki derin etkilerini de paylaşır. *Gelecek Uzun Sürer* ve *Sonbahar* filmleri kurmaca içerisinde belge görüntülere yer vererek travmanın temsilinde gerçekçi bir biçim kullanmaktadır. Comolli, Narboni'nin ve başka yazarların da belirttiği üzere asıl önemli nokta ana akım anlatıdan ayrılan, Butler'in vurguladığı eleştirel imgeleri yaratmak, karşıt ve eleştirel bir ideolojik duruş geliştirebilmek, biçim ile farklılaşarak ve geleneksel biçemi ters yüz ederek mümkün olur. Biçimle ya da anlatıyla eleştirel bir bakış yaratan ve sorgulamaya kapı açan anlatılar ise travmanın temsiliyle iyileşme ve yüzleşmeye aynı zamanda sosyal bağlam kurarak katkıda bulunurlar. Gerçek anlamda eleştirel bir sinema dili için gereken biçimsel farklılık incelenen filmlerde öne çıkmamaktadır.

Bu çalışmada sinemada travmaların temsili konusu ele alınmış, filmlerin toplumsal belleğin yeniden kurgulanmasında hangi temsil stratejileriyle nasıl bir işlev gördüğü sorusunun yanıtları Türkiye sinemasının 1996-2011 yılları arasındaki filmlerinde aranmıştır. Sonuç olarak incelenen filmlerin çoğunluğunun (*Dedemin İnsanları*, *Güz Sancısı*, *Işıklar Sönmesin*, *Salkım Hanımın Taneleri*) egemen ideolojinin yeniden üretimine, pekiştirilmesine katkıda bulunarak, toplumsal belleğin çarpıtılmasına katkıda bulunduğu görülmüştür. Travmatik olayların yüzeyselleştirilip, bağlamsızlaştırılarak, tedavi edilebilir yani "iyileştirilebilir geçmiş olaylar" şeklinde sunulduğu, ya da şok edici bir travmatik temsille yine aşırı şiddet sahneleriyle (*Eve Dönüş*, *Nefes*) bu yüzeyselleşmeye katkıda bulunduğu saptanmıştır. Daha az sayıdaki filmlerin (*Gelecek Uzun Sürer*, *Press*, *Yazı Tura*, *Sonbahar*) ise tanıklık ederek, sosyal bağlam kurarak, eleştirel söylemleri ile toplumsal bellekteki travmalarla yüzleşme işlevini yerine getirdikleri görülmüştür.

Kendi toplumunun travmalarıyla yüzleşmek, yerleşmiş inanç, algı ve resmi ideolojinin temelden sorgulanması ile gerçekleşebilecek bir süreçtir. Filmlerdeki temsiller ve söylemler ana akım düşünce biçimlerinin filmler aracılığı ile toplumda ve bireylerde kimliğin derinliklerine kadar indiğini göstermektedir. Bu söylemler iktidar ve devletin

resmi söylemleriyle inşa edilmiş bir tarih kurgusunu oluştururken, sinemadaki temsillerin de bu söylemlerden kurtulamayışı, tarihin ve belleğin yeniden inşasında sinemanın da ideolojinin yeniden üretimine katkıda bulunduğunu ortaya çıkarmaktadır. Resmi ideolojinin yeniden üretim konusunda önemli gördüğü bir nokta geçmişe dair olumsuz anıların ve ağır yaraların kurgulanmasıdır. Travmatik olayları ele almak ilk bakışta bir karşı geliş, bir yüzleşme çabası olarak görülebilir. Ancak bu yeterli bir çaba değildir Türkiye’de toplumsal belleğin yeniden kurgulanmasında eleştirel ve sorgulayıcı filmlerin yapılabilmesinde bireyler ve toplum olarak yerleşmiş inanç ve ideolojilerin yeniden gözden geçirilmesi ve önce onlarla hesaplaşılması gereği açıktır.

Ekler

Ek 1. Filmlerdeki Diyaloglar.....	261
Ek 2. Film Künyeleri.....	275

Ek 1. Filmlerdeki Diyaloglar

1) *Gelecek Uzun Sürer*

"Savaş bir gün biterse kendimize şunu sormalıyız: Peki ya ölüleri ne yapacağız? Neden öldüler?"

Cesare Pavese

"Bu efendiler sadece masumları katletmekle kalmazlar, aynı zamanda hafızamızı yok etmeye çalışırlar işte bu yüzden her şeyi kayıt altına almalıyız."

John Berger

Kürt kadın: Askerler geldi, evi boşaltmamızı söylediler. Hiçbir şeyimizi alamadık, çıktık. Önce evin içini yaktılar sonra ahırını. Ahırda hayvanlarımızı yaktılar, canımızı kurtarmak için dışarı kaçtık.

Diğer kadın: Eşim Mustafa'yı ve üç kişiyi aldılar. Bunları alıp çatışmanın olduğu yere götürmüşler. Sonra üç gün yatılı okulda kalmışlar. Üç gün sonra çıkarmışlar getirmişler bir kişi eksikmiş, o da Mustafa.

Başka kadın: Alınıp Lice'ye götürülmüşler. Bunlara asker kıyafeti giydirilip helikoptere bindirmişler. Üç erkek, sonra cesetleri bulundu. Bunu kimse unutmaz. Kanun falan yok bu ülkede, aradık ama cesetlerimizi alamadık. Nerede öldürdülerse gidip kemiklerini görelim istiyoruz. Dilekçeler yazdık Adalet Bakanlığı'na, ama cesetlerimizi bile alamadık.

Ses kayıtlarında faili meçhul cinayetlere ilişkin: "Faili meçhul, Kürtlerin katliamıdır, faili meçhuller onlara layık görülmüştür".

Konuşan erkek anlatır: 1994'te sabah 1000-1500 asker köyü kuşattı. Lice Yatılı Bölge Komutanlığı var, babam ve kardeşim oraya götürüldü. Aradan üç-dört gün geçti haber geldi. Bingöl dağında iki kişinin helikopterden atıldığı haberi geldi. Gittik bizimkiler mi diye. Elleri, gözleri bağlanmış kurşunlanmış iki ceset gördük. Ama onlar bizimkiler değildi, sonra daha başka bir yerde, aynı şekilde ölmüş iki ceset bulduk, onlar da değildi.

Kadın: Önce kocamı, 20 gün sonra da oğlumu götürdüler. Oğlumun hiçbir suçu yoktu, özürlyüdü bir de. Sonra ayakkabısının tekini dağlarda bulduk. Evden üç kişiyi canlı canlı götürdüler. Bu acıyı nasıl unutturuz, evin babası, oğlu ve kayını...

Ses kayıtlarından: Çatışmadan sonra ölen gerillaları toplayıp köye getirdiler. Bu cesetlerden tanıdığınız var mı diye sordular. Tabi korkudan tanıyan olsa bile sesini çıkarmazdı. Sonra cesetlerin üzerinden dozerlerle geçtiler.

Sonra iki başka genç ceset geldi, üniversiteli olanın cebinden bir fotoğraf çıktı.

Başka bir ses: Terörist cesetlerine kimse sahip çıkmadığı için cesetleri bize yaktırdılar, sonra da çöpe attık.

Görüşülen kadınlardan biri: Biliyorum öldürdüler onu, yaktılar yok. Ama en azından bir mezarı olsun istiyorum, o kemikleri istiyorum, kızıma diyeyim babanın mezarıdır.

2) *Press*

Hasan: Önemsiz haberlerin fotoğrafları İstanbul'a ulaşıyor, önemlilerin ulaşmıyor anlamadın mı artık Fırat.

Sivil polis: Bak aslanım, o gazete çalıştığın sürece benim için dağdaki teröristten farkın yok.

Kadir: Terörle merörle ne ilgisi var, biz gazetecilik yapıyoruz.

Polis: Apo'nun p.ç'leri ne zamandan beri gazeteci oldu. ... Ölümünden korkuyor musun? (Başına silah dayayarak). Bak aslanım bu işi yapacaksan ölümden korkmayacaksın!

Hasan: Faysal, bu fidye haberine bir süre ara ver.

Faysal: Niye? Niye! Şerefsizin teki tehdit ettiği için mi? Gazete satan şu adama bak, onun kadar olamayacaksak burada işimiz ne?

Hasan: Sana geri adım at diyen yok, koşullara göre davranmalıyız, kör bir duygusallıkla hareket edemeyiz. Burada hiçbir muhabiri gereksiz yere riske atma lüksümüz yok. Arkadaşlar, artık kimse habere tek başına çıkmıyor, sabahları olduğu gibi habere de birlikte çıkacağız, bu işin şakası yok.

Polis: Uslu dursanız, diğer gazeteciler gibi çalışsanız başınıza iş gelmez.

Hasan: Sadece haber yapıyoruz. İnsanları yaptıkları haberlerden dolayı, öldürüp...

Polis: Kes, kes, yine aynı masalı okuyacaksın, ne mal olduğunuzu bilmiyor muyuz biz.

Fırat'ın Babası: Sabahleyin koyunları alıp tarlaya gitti. Haber geldi, senin oğlunu öldürmüşler.

Gazeteci Faysal: Niye öldürdüler?

Adam: Ben ne bileyim. Teröristi öldürdük diyorlar. Sabahleyin tarlaya gitmişti. Öldürüyorlar, sonra da diyorlar ki; teröristi öldürdük.

Faysal: Askerden şikâyetçi olacak mısın?

Adam: Kimi kime şikâyet edeceğim!

Hasan: Arkadaşlar üç gündür Diyarbakır'a gazete girmiyor. Artık her gün bizim gazetelere el koymaya başladılar.

Alişan: Arkadaşlar, durum pek parlak değil, çatışmaların şiddeti her gün daha da artıyor, OHAL valiliği gazetenin satışını Diyarbakır'da yasakladı.

Fırat'ın silah taşımalarının üzerine Alişan: Fırat! Bu nerden çıktı, ya aramada yakalansaydık.

Fırat: Lazım olur diye yanıma aldım, ama yakalanmadık işte.

Alişan: Ya yakalansaydın, ne olurdu biliyor musun? Arayıp ta bulamadıkları fırsatı onlara vermiş olurduk. "Gazeteci kılığında terörist yakalandı" diye haber olurdu.

Ana akım gazetede çalışan muhabir: Kestikleri kulaklardan anahtarlık yapıyorlarmış.

Alişan: Nasıl anahtarlık, yani bildiğin anahtarlık diyorsun?

Gazeteci: Kestiği kulağı kolanın içinde bekletiyor. Ondan sonra o kulağın derisi soyulup kıkırdağı kalıyormuş. O kıkırdağ ta bir süre sonra plastik gibi oluyormuş.

Lokman: Arkadaşlar, Hasan bir sonraki duruşmada çıkar diyorlar. Ellerinde delil yok ki!

Alişan: Sanki önceden delil mi vardı. Valla ben bilmiyorum, devletin ne yapacağı belli olmaz. Devlet artık bildiğimiz devlet değil.

Çeteden adam: Buralarda yaşanmaz artık. Kimin kimi niye öldürdüğü belli değil. Allah için, devlet için, halk için, töre için, herkes adam öldürmek için bir yol bulmuş kendine. Biz de zamanında birilerinin canını aldık. Bunu inkâr etmiyorum.

Devlet için adam öldürenler şimdi para için adam öldürüyor. Devlet için adam öldüren katil değildir ama para için öldürürsen başka. Bir kere katil oldun mu artık seni kimse

tutamaz. Artık kanun tanımayan babasını bile tanımaz. Dün yardım ettiğin adam bugün senin kanını içmek için dolaşiyor. Artık töre möre kalmadı buralarda yaşanmaz.

3) *Salkım Hanım'ın Taneleri*

Enis Fikri Bey: Uluslarımız gayrimenkullerinin vergiye bağlamasına razı gelmeyince kanun da çıkmadı tabi.

Mithat Bey: Mübalağa ediyorsunuz Enis Bey, başka şeyler de var.

Enis Fikri Bey: Ne mübalağası efendim zaten üç yıldır savaş yüzünden çekmediğimiz sıkıntı kalmadı. Devlet kendilerini sıkıntıya sokmamak için gene bize yüklenecek.

Mithat Bey: Hazine çok zorlanıyor, devlet stok yapmak zorunda, üstelik bir o kadar da ihtiyat asker besliyoruz, böyle bir zamanda vatandaşların da fedakârlık yapması gerekir.

Halit Bey: Fedakârlığı zaten yapıyoruz Mithat Bey. Beni asıl korkutan daha sert tedbirlerin gelmesi, gidişatı hiç beğenmiyorum.

Nimet: Eskiden bizim de gayrimüslim komşularımız vardı. Annem anlatırdı hep hikâyelerini. Onları dinlemek çok hoşuma giderdi.

Levon: Çoğu, iyi hikâyeler değildir.

Durmuş: El âlemin gâvurları dükkânların üstüne çöreklenmiş, biz de kalkıp onların hamallığını mı yapalım be!

Ajans haberinde: Tüm memleket tarafından gösterilen misafirperverlikten faydalanarak, buna karşı, nazik anda vazifelerini yapmaktan kaçınan kimseler hakkında bu kanun, bütün şiddetiyle tatbik edilecektir. Misafirliklerini bilsinler, çatlak seslere göre biz güya bu vergiyi azınlıkları ezmek için koymuşuz, bu çirkin bir iftiradır, ancak bütün dünya bilsin ki biz Türk'üz, Türkçüyüz ve her gün biraz daha Türkçü olacağız.

Vergi Memuru: Nerelisiniz?

Halit Bey: Mardin.

Vergi Memuru: Mardin'de doğmuş, büyümüşsünüz, ama dedeniz Üsküp'ten göçmüş.

Halit Bey: Ne fark eder ki?

Vergi Memuru: Çok şey fark eder beyefendi. Bakın burada yazıyor, dedeniz İsaç, İslam'ı sonradan kabul etmiş, siz dönmesiniz kardeşim. O yüzden de gayrimüslimlere uygulanan vergi tatbik etmiş.

Halit Bey: Ben Türküm...

4) Yazı Tura

Rıdvan'ın annesi: Oğlum vatan borcunu ödemeye gitti, vatan sağ olsun.

Rıdvan: Askere aptal git aptal gel, her şeye aklın eriyor gibi durma.

Rıdvan: Ben sizin için savaştım, sizin için kaybettim bu bacağı.

Rıdvan: Ben sana silah sıkar mıyım! Kapına geldim özür dilemeye ya. Eriyorum ben Sencer, beynim eriyor.

Rıdvan: Ben sesler duyuyorum. Korkuyorum Sencer, hayaletler var bu evlerde.

Rıdvan: Ana, ana, ana beni çağırıyorlar ana, gel, yanımda yat ana.

Rıdvan: Rıza ağabey, bak bana gönül koyma, sen benim büyüğüsün. Hem ben sakatım, benim kafam da sakat.

Teoman: Ben bu evde doğdum, annemle babam bu evde oturuyorlardı, bu ev benim, bu sokak benim, o adam benim de babam. Ben doğdum bu evde, bunlar benim oyuncaklarım. Sen kimsin? Ben annemle kovuldum bu evden, kalktım geldim işte..

Teoman: Hem Rum hem de ibne olduğum için mi birbirimize benzemiyoruz?

Cevher'in babası: Oğlum, canım, ne oldu kulağın mı ağrıyor. Git ağabeyinin elini bir sık, yapma be. Bak ben ölümden döndüm be.

Cevher: Ben de ölümden döndüm. Kolay mı sanıyorsun sen, git elini sık. Hay kaderime sıçayım ya. Git askerde savaş, kulağın sağır olsun, dön, tam büfe açacakken deprem olsun, amcan ölsün, şu olsun bu olsun, derken bir de Yunanistan'dan ağabeyin gelsin o da erkek mi karı mı belli değil!

Cevher: Gaziyim ben madalyam var, bir kulağımı verdim ben bu vatana...

Cevher: Ben İstanbullu Cevher, Hayalet Cevher, hayatım makinalarla geçti, trikotajda çalıştım, tornada çalıştım, şimdi de elimizde makina burada savaşıyoruz. Askerden dönünce çiçekçi dükkânı açacağım, mis gibi kokacak her yer.

Rıdvan: Göremeli Şeytan Rıdvan. Futbolcuyuk esasında. Fenerbahçeli Şeytan Rıdvan var ya ona benzetirler beni. Askerden sonra Denizli Spora transfer olacağım, ondan sonra Fenerbahçe olur mu? Olur, kısmet bizim de kendimize göre hayallerimiz var.

5) Dedemin İnsanları

Ozan: Türk'üz biz!

Baba: Evet, Türk'üz.

Ozan: Hayır siz gâvursunuz, gâvurların tarafını tutuyorsunuz.

Ozan arkadaşlarına: Bu gâvur Tahsin geldi dükkâna çırak oldu.

Çocuk: Sen öyle diyorsun ama siz de gâvurmuşsunuz, ninen gâvurmuş senin. Sünnet te olmamışsın sen.

Ozan: Hiç de bile biz Türk'üz!

Çocuklar: Savaşa gidelim, görelim o zaman kim daha fazla Türk'müş, bakalım en fazla camı kim kıracak.

Mahalleden adamlar: Aferin size! Gelip yerleştiler memleketimize devlet de bir şey demiyor! Gidin kırım gâvurların camlarını.

Çocuklar Ozan'a: Yunan gâvuru senin deden. Şişelerle namer gönderiyor, casus senin deden.

Dede: Bazı şeyler unutulmaz... Sene 1923, bir laflar dolandır ortalarda, mübadele derler, gitmeliymişiz oralardan. Evimizi bırakıp geldik. Türkler gitmeliymiş dediler, komşularımızı, her şeyimizi bıraktık.

Dede: Orda Türk dediler burada gâvur olduk!

Dede: O, çocukluk evimi hep hatırlarım. Şimdi o evde de benim gibi bir çocuk geziyor mudur, kimler yaşar merak ediyorum. İşte bu yüzden şişelere namer yazıyor gönderiyorum, bir umut belki biri ulaşır o insanlara.

Ozan Dedesi'ne: Sizin sevdiklerinizi benim arkadaşlarım sevmiyor. Ne yapayım yalnız mı kalayım, sizin evleriniz varmış, insanların varmış benim hiç bir şeyim yok. Ne yapayım! O çocuklarla arkadaşlık etmeyeyim yalnız mı kalayım.

Ozan: Türkler hiçbir şeyden korkmaz.

İbrahim: Çocuklarımıza böyle bir ülke mi bırakacağız. Parsel parsel satıyorlar ülkeyi, ben karşı koyuyorum, bir kişi bile sesini çıkarmıyor.

6) Işıklar Sönmesin

Yaşlı Militan: Bilmem onu ağam, dediğim odur ki biz bize kurşun sıkar olmuşuz, içim ona yanar.

Murat Yüzbaşı: Konuşma! Gebermek senin için en kolay yol. Vurulan, çığ altında kalan askerlerimin hesabını tek tek vereceksin. Suçunuzun hesabını yargı önünde vereceksiniz.

Seyda: Farklı bir sonumuzun olmayacağını sen de bilirsen.

Murat: Eşkıya kanunuyla devlet hukukunu bir mi tutuyorsunuz? Az öncesine kadar içleri yaşam dolu, umut dolu 14 genç insanım öldü, silindi, elbette bunun hesabını vereceksin.

Seyda: Benim de konuşan, gülen, türkü söyleyen 10 Cengizhan'ımın hayatı sönmüştür. Onca insanım ölmüştür.

Murat: Onca insanı kandırdın, kanına girdin.

Murat: Ne zamandan beri yaralınızı düşünür oldunuz. Herhalde insanı burada bırakacak değiliz, al arkadaşını.

Seyda: Yoksa Kürt müsün?

Murat: Bu topraklarda yaşayan insanları değişik kökenlere göre bölmenin kime ne faydası olacak? Kürt olmam neyi değiştirir ki?

Murat: Askerliği nerede yaptın?

Seyda: Ankara'da, ama gerçeğini diyorsan şimdi bu dağlarda yapıyorum.

Murat: Burada yaptığınız askerlik değil, vatana ihanet, eşkıyalık, kim için ne için yaptığının farkında mısınız bari!

Seyda: Tahmin ettiğinden çok.

Murat: Onun için mi kendi günahsız insanlarınızı kurşuna dizip öldürüyorsunuz.

Seyda: Anlamıyorsun, bu bir kimlik savaşıdır, bastırıp yok etmeye çalıştığınız koca bir halkın haklı bir davası var karşınızda.

Murat: Bu topraklar üzerinde yaşayan insanların kimlikleri mevcuttur. Belgesi de kanlarımızla yazdığımız tarihimizdir. Bu nedenle yüzlerce yıldır birlikte yaşayan iki toplumun kurduğu bu devleti bölmeye çalışmayı haklı dava göremezsin.

Seyda: Doğrudur, bugüne kadar bu iki halk kardeş yaşamıştır. Ama bugüne gelindiğinde bunları yok saymışsınız, unutmuşsunuz.

Murat: Bir iki lafı dilinize dolamışsınız. Kim kimi yok saymış, ama sizin asıl amacınız bu değil, bu devleti bölmek.

Haydar Ağa: Siz kimsiniz, kimsiniz. Dağlar bitti şimdi ocakların başında mı boğuşuyorsunuz!

Murat: Bu hainler yüzünden köyde de, dağda da birbirimizle boğuşur olduk baba.

Seyda: Sor bir kendine niye boğuşur olduk.

Haydar Ağa: Boğuşmak doğru yoldur?

Murat: Elbette değildir baba, ama ellerinden silahlarını bırakmayıp, dağ başlarında eşkıyalıkla, verilmeyen haklarımız vardır deyip, devleti, milleti bölmeye çalışan asıl bu hainler, ne yapsaydık, sessiz kalıp izin mi verseydik bunlara.

Seyda: Sen gerçekten anlamırsan, görmürsen göremürsen bi türlü. Ne yaptınız, bizim için Doğu için ne yaptınız, asıl yanlış politikalarınızla siz suçlusunuz.

Haydar Ağa: Konuşmayın, tartışmayın hâlâ yeter. Herkes gitti, çekti gitti, köyü ateşe verdiler, sığırın, atların, börtü böceğin çılgılığı kulağımda hâlâ. Ula bu nasıl kindir düşmanlıktır. Nasıl. Herkes çekti gitti. Evimi, ocağımı, ölülerinizi atalarınızı nasıl bırakırsınız dedim, dinlemediler. Gittiler, korktular. İnsanların yüreğine bu korkuyu salan kim sen misin, yoksa sen misin?

_____ Gitmeyeceğim, bekleyeceğim, bir insanıyet bir arzuhal bekleyeceğim. Aç da olsam susuz da olsam bekleyeceğim, köyler terkedilmeyecek, insanlar ölmeyecek, bin yıl bekledim, bin yıl daha olsa bekleyeceğim.

Dilan: Babam gelecek mi dede? Bu amcalar onun yanından mı geliyor.

Haydar: Gelecek yavrum, o da ötekiler de herkes gelecek. Herkes evine dönecek. Ocaklarında ateş yanacak, çorba kaynayacak, herkes gelecek...

7) *Güz Sancısı*

Cemiyetten konuşmacı: Kıbrıs Türk'ü sahipsiz kalmaz, 33 yıl önce yaptık yine yaparız. Yunan'ı denize dökeriz. Kıbrıs Türk'tür, Türk kalacak.

Arkadaşlar, en mühimi disiplin ve organizasyondur. Afişlerin hazırlanması, bayrakların tedariki hep beraber yapılmalı, herkes üzerine düşeni yapacak, bu bir milli davadır. Ama işin esası fire vermeden orada bulunmaktır. Türk gencinin yüreğini dünyaya göstermenin zamanı geldi. Bu bizim milletimize olan borcumuzdur. Türk gencinin yanardağ gibi patlayan yüreğini dünyaya göstereceğiz.

Suat: ...Kıbrıs mevzuunda tek farklı görüş onunki. Beraber yaşayabilmenin mümkün olacağını söylüyor adam.

Behçet: Bu kadar basit öyle mi? Ya, yeniden millet olmak gibi bir şey bu. Cemiyet de aynı fikirde.

Behçet: Kıbrıs'ta insanlar ölüyor.

Suat: Ha, Kıbrıs'ta insanlar ölüyor. Ulan o haberlerin çoğu palavra be. Efendi, o işler senin bildiğin gibi değil öyle!

Behçet: Sen ne anlarsın be. Üç kelime öğrenmiş tekrarlayıp duruyorsunuz: Eşitlikmiş, sömürüymüş, oymuş, buymuş.

Suat: Ulan, siz kimsiniz, bunlar kim böyle? Hezeyan halinde bir ... Kendini boşuna kandırma oğlum, bak seni kullanıyorlar, sen farkında değilsin.

Kenan Bey: Şu listedeki isimlere bir bak. Bazılarının komünistlerin etkisinde kaldığı söyleniyor, hepsi üniversiteden arkadaşların, milletine faydalı bir iş yapacaksın, bildiklerini işaretle.

Mitingde: Rumlar gidecek bu iş bitecek. Kıbrıs Türk'tür Türk kalacak.

Cemiyetten adamlar: Komünist gammazlamayı Behçet çok sever, üniversitedeki arkadaşlarını da o gammazlamıştı.

Nemika: Bir cinayeti nerede konuşabiliriz baba?

Kenan Bey: Anlamadığın işlere karışma, milletin menfaatleri mevzu bahis olduğunda gerisi teferruattır.

Nemika: Cinayet bile olsa öylemi? Milletin menfaatleri için cinayet tertipleyen bir baba.

Kenan Bey'in adamı: Cemiyetten öyle istediğin gibi çıkamazsın. Çok şey biliyorsun.

Behçet: Evet çok şey biliyorum ve yakında herkes bilecek. ...Aşağılık bir katilsin sen.

Kamil Bey: ... Suat'ı getirdiler, Komünistti ama iyi biriydi, hamuru sağlam bir delikanlıydı. O yola girdikten sonra hangi köşede düşeceğin belli olmaz.

Behçet: Çok şey biliyordu, pislği ortaya çıkarmıştı. Tahammül edemediler, edemediniz.

Hikmet Demirkol: Yanlış işaretlemişler, burada hiç gâvur yoktur, hepsi bizdendir!

Kenan Bey: Efendim, ben Kenan, evet o, Kenan. Efendim olaylar kontrolümüzden çıktı, insanlar yıkıp döküyor, dükkânlar yağmalanıyor, engel olamıyoruz. Askerler zaten başsız, yanlarına kurşun bile almamışlar efendim. Etrafta polis az efendim, kenarda durmuş seyrediyorlar. Askeri bando çok iyi olur, tamam efendim.

Hikmet Demirkol: Ben 41. Ordu Komutanı Hikmet Demirkol. Siz kim oluyorsunuz da komşularıma zarar veriyorsunuz. Buna izin vermem. Defolun buradan.

8) Eve Dönüş

Mustafa: Bu işlerle bir bağlantısı olmasa niye alsınlar içeri? Seni niye almıyor, beni niye almıyorlar?

Baba: Orduyla şaka olur mu be? Türk ordusu deyince durup bir düşüneceksin, iki donsuz politikacının bu vatanın evlatlarını birbirine kırdırmasına asker hiç izin verir mi! Ortalığı komünistlere bıraktılar, sicilli komünistleri üniversitelere hoca yaptılar. Ulan biz bu komünistlerin kökünü kazımak için, ta Kore'lere gittik. Vurduk, vurulduk be!

Hem bu politikacıların başını boş bırakmayacaksın. Şöyle on-on beş yılda bir masaya vurup, ordu burada diyeceksin. .. Artık gözümüz arkada kalmaz vatan kurtuldu.

Sorgulama yapan polis: (çığlık sesinin üzerine) Duydun mu Şehmuz, burada adamın belinden su alırlar ama sonunda konuştururlar oğlum. Onun için, şu örgüt evinin adresini, randevuları bir de, Dede'yle Bacanak'ın adını ver de seni savcılığa gönderelim, kurtulalım.

Kadının babası: Ben Kore gazisi Sacit, karakollarda terörist damat falan arayamam. Ben komünistleri vurmak için ta Kore'ye gittim.

Kadın: Ben dört yıllık kocamı tanımaz mıyım, Mustafa'nın bu işlerle bir ilgisi yok.

Baba: Sen komünistleri bilmezsin kızım, bunlar gizli çalışır. Gözünden sürme çalarlar, evinde hücre kurarlar anlamazsın. Ben ilk gördüğümde anlamıştım onun komünist olduğunu.

Hoca: Ağla, ağla, nasıl dayanacaksan öyle yap, ama sakın suçlamaları kabul etme.

Mustafa: Ağabey, nasıl kabul etmeyeyim suçlamaları ya, abi benim her tarafıma elektrik verdiler...

Hoca: Nasıl dayanacaksan dayan ama sakın suçlamaları kabul etme.

Mustafa: Abi, ben sade bir vatandaşım, hiç bir şeyle ilgim yok.

Hoca: Ben de ilkokul öğretmeniyim. Ama ikimiz de onlar için tehlikeliyiz.

Mustafa: Ya benim ne tehlikem olacak, benim ne sağla, ne solla ilgim vardır. Ben basit bir işçi parçasıyım. Bu işlere hiç aklım ermez ki zaten.

Hoca: Sen ve senin gibilerin bu işlere akli erseydi, ne sen burada olurdu, ne de ben.

Kenan Evren (Televizyonda): Biz, sevgili vatandaşlarımız, biz işkencenin karşısındayız. İşkenceyle netice almak istemeyiz. İşkence insanlığa da aykırıdır.

Baba: Gördün mü, şubenin önünde anlattıkları doğru muymuş, işkence, mişkence. Koskoca Paşa yalan mı söyleyecek, yokmuş işte işkence.

Polis komiseri Mustafa'ya: Seni biraz üzdük burada... Kolay mı bizim işimiz burada Allah'ın itiyle, kopuğuyla, bölücüsüyle, yıkıcısıyla. Hepsi de eğitilmiş ha, işi sağlam tutmalıyız, bunlar bu vatana dinamit koyanlar. E, biz de insanız, e yoruluyoruz ve ara

sıra da hata yapıyoruz, yani bir hata olmuş, serbestsin, arkadaşlar seni evine bırakacak. Yalnız Mustafa, bizim raonda burada yapılanlar burada kalır, dışarıda konuşulmaz aksi takdirde biz adamı Fizan'a gitse bulur getiririz.

Kahvedeki adamlar: Herif te sessiz görünüyordu ama azılı komünist çıktı.

Diğeri: Yok ya yanlışlıkla almışlar adamı. Abicim bir yanlışlık olmuş işte, adamın bir yerle falan alakası yokmuş.

Diğer: Abicim, mutlaka bir alakası vardır, adam işçi bir kere, sendika mendika, bu işlerle bir ilgisi olmasa neden alsınlar içeriye. Peki o zaman seni niye almıyorlar. Beni niye almıyorlar. (Hemen ardından polis kontrol için kahvehaneye girer bu iki adamı alır götürür).

Filmin sonunda 12 Eylül 1980-1983 yılları arasında yaşanan olaylar, gözaltına alınma, işkence, ölümlerle ilgili rakamsal bilgiler verilir.

9) Sonbahar

Cezaevindeki anons: Dikkat dikkat, insan hayatı en değerli varlıktır, kendinizi düşünmüyorsanız ana babalarınızı, sevdiklerinizi ve kardeşlerinizi düşünün! En sevdiğiniz arkadaşlarınızı ölüme atarak, hiçbir şey kazanamazsınız. Tamamen insani amaçlarla planlanan bu müdahalede hiçbirinize zarar gelmesini istemiyoruz. Bize direnmeyip, teslim olduğunuz takdirde hasta, yaralı ve ölüm orucunda olanlar hastaneye gönderilecek, diğerleri de F tipi cezaevine nakledilerek, bayramı ailelerinizle görüşerek geçireceksiniz. Her şeye rağmen yaşamak güzeldir.

Adam: Yusuf, bir şeyi merak ediyorum. Bütün gün hücrede mi tutuyorlar, yoksa ara sıra dışarıya açık havaya bırakıyorlar mı?

Yusuf: Genelde gündüzleri kapıları açıyorlar, ama akşam oldu mu sayım yapıp tekrar kapatıyorlar.

Kadın: Ey Yusuf, ben bir gün evde zor duruyorum, sen on yıl bir odanın içinde nasıl durdun.

Adam: Yusuf, F tiplerinde kaç kişi vardı ya?

Eka: Peki sen en güzel yıllarını, sosyalizm istedin de hapiste yattın? Sen delisin?

Eski arkadaşı: Hayattan bizim payımıza da bu düştü napalım. Ama hiçbir şey boşuna değildi. Yine yaşanması gerekiyorsa, yine yaşarız anasını satıyım.

F tipi uygulamasının sona erdirilmesi için açlık greviyle başlatılan eylemlere DİSK, KESK gibi sendikaların da destek verdiği adalet bakanlığının bu uygulamadan vazgeçmesi için yapılan girişimlerle ilgili haberleri televizyondan izler.

Disk genel başkanı ise, Türkiye'nin F tipi cezaevi ile işkenceye dönen uygulamalarla karşı karşıya kaldığını öne sürdü. İstanbul Tabip Odası Birliği Uygulamanın bir tecrit durumu olduğunu dile getirdi.

Mikail: Eskiden doğru ya da yanlış, bir sosyalizm ümidi vardı. Şimdi onu da yıktılar. Kadınlar gelip, orospuluk yapıyor, erkekler fabrika demirlerini yağmalayıp satıyor.

Eka: Yusuf, sen şimdiki zamanda yaşamıyorsun, sanki Rus romanlarında yaşıyorsun. Ne isterdim biliyor musun? Keşke seninle uzun bir yolculuğa çıkabilseydik.

Vanya Dayı filminden:

Ne yapabiliriz? Yaşamak gerek!

Yaşayacağız Vanya dayı. Çok uzun günler, boğucu akşamlar geçireceğiz.

Alınyazımızın bütün sınavlarına sabırla katlanacağız. Bugün de, yaşlılığımızda da, dinlenmek bilmeden, başkaları için çalışıp didineceğiz.

Ecel saati gelip çatınca da uysalca öleceğiz ve orada, mezarın ötesinde, çok acı çektik, gözyaşı döktük, çok acı şeyler yaşadık diyeceğiz...

10) Nefes

Yüzbaşı: Sen kendi halkını vuran bir adamsın doktor. Ne istedin de vermedi bu ülke sana doktor.

Doktor: Halkımı kendi toprağında sürgün bıraktı. Dilimi yasakladınız dilimi komutan,

Yüzbaşı: Bu ülkenin üniversitesinde okudun.

Militan doktor: Bu dağlar benim git buradan..

Yüzbaşı askere: Sen!

Yüzbaşı: Öldün sen Hataylı.

Yüzbaşı: Annenizin gözü yaşlı, ağlıyor. Komşuların kolları arasında, bileklerini ovuyorlar. Evladım diye ağlıyor, evimin direği diye ağlıyor... Ama ağzında bir cümle, tek bir cümle: Vatan sağ olsun diyor, memleket sağ olsun, bir oğlum daha olsa onu da gönderirim diyor.

_____Kendin için değil arkadaşın için bekleyeceksin. Burası bir birlik, kendini düşünmeyeceksin, uyumayacaksın, uyursan ölürsün. Uyumayacaksınız, dinlenmeyeceksiniz, ölmeyeceksiniz, sizin cenazelerinizi ailelerinize göndertmeyeceğim.

Yüzbaşı: Bu bir savaş, ya katilsin ya da ölü, ben bilmiyorum muyum savaşın böyle kazanılmayacağını.. Savaşta haklı taraf yoktur asker.

Yüzbaşı: Bastığın köylerdeki masum insanların kanı var lan elinde.

Militan: Siz bizi hiç anlamadınız doktor. .. Bu topraklar bizim.

Yüzbaşı: Doktor bu topraklar, bu ülke hepimizin.

Militan: Git buradan,

Yüzbaşı: Bu dağları sana mezar yapacağım.

Militan: Git buradan, karına git komutan. Seni öldüreceğim.

Yüzbaşı: O zaman vatan sağ olsun.

Yüzbaşı: Her şey anlamsızlaştı, Orhan yok, Zeynep yok, bunu söylemeye cesaretim yok.

Yüzbaşı askere: Benim nefesim kesilirse sizinki de kesilir. ... beni buraya siz gönderdiniz, şehitler ölmez vatan bölünmez, en büyük asker bizim asker.. Öyle bağırdı amcam, halam, komşum bağırdı, sen bağırdın ben de geldim.

Yüzbaşı: Ben bilmiyorum muyum sanıyorsun savaşın öyle kazanılmayacağını, aptal mıyım ben. Ama eğer burada kaybedersem ben, sen de İstanbul'da, Ankara'da kaybedersin. Savaşta haklı taraf yoktur Asteğmenim, o uzun gecelerde kim haklı kim haksız kim katil, kim kurban düşünmezsin. Keşke beni biraz sevebilseydiniz.

...Merak etme bitmeyen savaş yoktur. Bu da biter, bittiğinde beni yargılayacaksınız. Buradan başka gidebileceğim yer yok ki.

Ek 2. Film Künyeleri

Gelecek Uzun Sürer

Yönetmen: Özcan Alper

Oyuncular: Gaye Gürsel, Durukan Ordu

Yapım Yılı: 2011

Süre: 108 dk

Press

Yönetmen: Sedat Yılmaz

Oyuncular: Fırat Altay, Sezgin Cengiz, Emin Emre Değer

Yapım Yılı: 2010

Süre: 100 dk

Eve Dönüş

Yönetmen: Ömer Uğur

Oyuncular: Sibel Kekilli, Mehmet Ali Alabora, Savaş Dinçel

Yapım Yılı: 2006

Süre: 101 dk

Salkım Hanımın Taneleri

Yönetmen: Tomris Giritlioğlu

Oyuncular: Hülya Avşar, Zafer Algöz, Güven Kıraç, Kamran Usluer

Yapım Yılı: 1999

Süre: 135 dk

Güz Sancısı

Yönetmen: Tomris Giritlioğlu

Oyuncular: Murat Yıldırım, Beren Saat, Okan Yalabık

Yapım Yılı: 2009

Süre: 112 dk

Nefes

Yönetmen: Levent Semerci

Oyuncular: İlker Kızmaz, Özgür Eren Koç, Barış Bağcı

Yapım Yılı: 2009

Süre: 128 dk

Dedemin İnsanları

Yönetmen: Çağan Irmak

Oyuncular: Çetin Tekindor, Hümeysra, Zafer Algöz

Yapım Yılı: 2011

Süre: 120 dk

Sonbahar

Yönetmen: Özcan Alper

Oyuncular: Onur Saylak, Megi Kobaladze, Serkan Keskin

Yapım Yılı: 2008

Süre: 99 dk

Yazı Tura

Yönetmen: Uğur Yücel

Oyuncular: Olgun Şimşek, Kenan İmirzalıoğlu, Berhan Şimşek

Yapım Yılı: 2004

Süre: 102 dk

Işıklar Sönmesin

Yönetmen: Reis Çelik

Oyuncular: Selmin Karaali, Tuncel Kurtiz, Serkan Keskin

Yapım Yılı: 1996

Süre: 82 dk

Kaynakça

Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Ankara: Phoenix Kitap.

Adorno, T. W. (2007). *Kültür endüstrisi*. (2.Baskı). (Çev: N. Ülner, vd.) İstanbul: İletişim.

Adorno, T.W. ve Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın diyalektiği*. (Çev: N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Agamben, G. (1999). *Tanık ve arşiv. Auschwitz'den artakalanlar*. (Çev: A. İ. Başgül). Ankara: Dipnot.

Ahmad, F. (2008). *Bir kimlik peşinde Türkiye*. (3.Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Ahmad, F. (2006). *Modern Türkiye'nin oluşumu*. (5.Baskı). (Çev: Y. Alogan) İstanbul: Kaynak Yayınları.

Akbal Süalp, Z.T. (2004). *Zaman mekân: kuram ve sinema*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Akçam, T. (2003). *Türk ulusal kimliği üzerine bazı tezler*. *Milliyetçilik*. (Gen. Yay.

Yön: M. Belge). Modern Türkiye’de siyasi düşünce cilt 4. İstanbul, ss. 53-62.

Akgönül, S. (2007). *Türkiye Rumları. Ulus-devlet çağından küreselleşme çağına bir azınlığın yok oluş süreci.* (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Akın, F. (2006). *Türkiye’de azınlık politikaları & 6-7 Eylül olayları.* İstanbul: Kum Saati Yayınları.

Akşin, S. (2002). *Türkiye tarihi 4. çağdaş Türkiye 1908-1980.* İstanbul: Cem Yayınevi.

Aktar, A. (2008). *Varlık vergisi ve ‘Türkleştirme’ politikaları.* (9.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Alemdar K. ve Erdoğan İ., (2010). *Öteki kuram. Kitle iletişim kuram ve araştırmalarının tarihsel ve eleştirel bir değerlendirmesi.* (3.Baskı). Ankara: Erk Yayınları.

Alexander, J.C. (2004). Toward a theory of cultural trauma. *Cultural trauman and collective identity.* (Ed: Alexander, J.C, Eyerman, R., vd.). California: University of California Press. S.1-31.

Altay, S. (1991). *Devrimler ansiklopedisi.* Milliyet Yayınları.

Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları.* (4.Baskı). (Çev: A. Tümertekin). İstanbul: İthaki.

Arı, K. (2010). *Büyük mübadele Türkiye'ye zorunlu göç*. (5.Basım). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Aristoteles. (2004). *Doğa bilimleri üzerine. (Parva Naturalia)*. (2. Baskı). (Çev: E. Günçe). İstanbul: Yayınevi.

Assmann, J. (2001). *Kültürel bellek. eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. (Çev: A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Atayman, V. (2004). *Şiddetin mitolojisi*. İstanbul: Donkişot Yayınları.

Baddeley, A. (1991). *Human memory theory and practice*. London and Hove: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

Baker, U. (2010). *Kanaatlerden imajlara. Duygular sosyolojisine doğru*. İstanbul: Birikim Yayınları.

Baldıran, G. (2002). *Alain Robbe-Grillet ve yeni roman*. Ankara: Çizgi Kitabevi.

Balibar, E. (2007). *Ulus biçimi tarih ve ideoloji. Irk ulus sınıf belirsiz kimlikler*. (4. Basım). (E. Balibar ve I. Wallerstein). (Çev: N. Ökten). İstanbul: Metis Yayınları, ss. 107-130.

Ball, A. ve Peters, G. (2007). *Çağdaş siyaset ve yönetim*. (Çev: N. Uzun). (Haz. N. Bozboru). İstanbul: Yayın odası.

Barash, J. A. (2007). Belleğin kaynakları. (Çev: Şeyda Öztürk). *Cogito, Bellek: Öncesiz, Sonrasız* (50), 11-21.

Barthes, R. (1992). *Camera lucida. Fotoğraf üzerine düşünceler*. (Çev: R. Akçakaya). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Barker, C. (2008). *Cultural studies*. London: Sage Publications.

Barrett, M. (2004). *Marx'tan Foucault'ya ideoloji*. (Çev: Ahmet Fethi). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Batson-Savage, T. (2010). *Through the eyes of Hollywood: reading representations of Jamaicans in American cinema*. Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism: Duke University Press. Small Axe-32. July.

Batuş, G., Alver, F., Arık, B., vd. (2011). *Kadife karanlık II. ayna şövalyeleri. 21. yüzyıl iletişim çağını aydınlatan kuramcılar*. İstanbul: Su Yayınevi.

Başgüney, H. (2010). *Türk sinematek derneği – Türkiye'de sinema ve politik tartışma-*. İstanbul: Libra Kitap.

Baumeister, R.F, Hastings, S. (1997). Distorsions of Collective Memory: How Groups Flatter and Deceive Themselves. *Collective Memory of Political Events. Social Psychological Perspectives*. (Ed: J. W. Pennebaker, D. Paez, B. Rime). Mahwah,

New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.

Bayart, J-F. (1999). *Kimlik yanılısaması*. İstanbul: Metis.

Bazin, A. (2007). *Sinema nedir?* (Çev: İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Beckett, S. (2001). *Proust*. (Çev: O. Koçak). İstanbul: Metis Eleştiri.

Belge, M. (1992). Milliyetçilik virüs istilası gibi. *Biz ve onlar Türkiye’de etnik ayrımcılık*. (Haz. Ş. Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları, ss. 80-93.

Belge, M. (1993). *12 yıl sonra 12 Eylül*. 3. Baskı. İstanbul: Birikim Yayınları.

Bennet, E. A. (2006). *Jung aslında ne dedi?*. (Çev: I. Çobanlı). İstanbul: Say Yayınları.

Berger, J. (2010). *Görme biçimleri*. (Çev: Y. Salman). (16.Baskı). İstanbul: Metis.

Bergson, H. (2007). *Madde ve bellek*. (Çev: I. Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi.

Berktaş, E. (2010). *1940’lı yılların Türk sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Bilgin, N. (2007). *Kimlik inşası*. Ankara: Aşina Kitaplar.

Bingül Konuk, B.N. (2007). *Virginia Woolf’un “Mrs. Dalloway” ve İnci Aral’ın “Mor”*

adlı romanlarının teknik ve içerik açısından karşılaştırılması. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi.

Blake, L. (2008). *The Wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity.* Manchester: Manchester University Press.

Bloch, E., Lukacs, G. vd. (1985). *Estetik ve politika.* (Çev: Ü. Oskay). İstanbul: Eleştiri Yayınevi.

Brecht, B. (1976). *Sosyalist gerçekçilik ve toplum.* İstanbul: Günebakan Yayınları.

Brecht, B. (1997). *Epik tiyatro.* (Çev: K. Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.

Bostancı, M. N. (1999). *Bir kolektif bilinç olarak milliyetçilik.* İstanbul: Doğan Kitapçılık.

Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess.* New Haven, CN: Yale University Press,

Burton, G. (1995). *Görünenden fazlası. Medya analizlerine giriş.* (Çev: N. Dinç). İstanbul: Alan Yayıncılık.

Burke, P. (1994). *Tarih ve toplumsal kuram.* (Çev: M. Tunçay). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.

Butler, J. (2005). *Kırılğan hayatlar. Yasın ve şiddetin gücü.* (Çev: B. Ertür). İstanbul: Metis.

Büker, S. (2000). *Kim korkar hain Hitchcock'tan.* Ankara: Öteki Yayınevi.

Büyükdöveci, S. ve Öztürk, S. R. (1997). *Postmodernizm ve sinema.* Ankara: Ark Yayınları.

Calhoun, C. (2007). *Milliyetçilik.* (Çev: B. Sütçüoğlu). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Canefe, N. (2007). *Anavatandan yavru vatana milliyetçilik, bellek ve aidiyet.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Canpolat, N. (2005). Foucault. *Kadife karanlık 21. yüzyıl iletişim çağını aydınlatan kuramcılar.* (Haz. N. Rigel, G. Batuş vd.) (2.Baskı). İstanbul: Su Yayınevi.

Cartier- Bresson, H. (2006). *Karar anı.* (Haz. İ. Maga). İstanbul: YGS Yayınları.

Challaye, F. (1968). Bütün yönleriyle Freud ve Freud doktrini. (Çev. H. Özgü). İstanbul.

Comolli, J-L. ve Narboni, N. (2008). Sinema/ideoloji/eleştiri. *Sinema tarih/kuram/eleştiri.* (Der. S. Büker-G. Topçu). (Çev: Mustafa Temiztaş). Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi.

- Connerton, P. (1999). *Toplumlar nasıl anımsar*. (Çev: A. Şenel). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Coombes, A. E. (2003). *History after apartheid. Visual culture and public memory in a democratic South Africa*. Durham&London: Duke University Press.
- Copeaux, E. (2003). Türk milliyetçiliği: tözcükler, tarih, işaretler. *Modern Türkiye’de siyasi Düşünce: Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 44–52.
- Corrigan, T. (2007). *Film Eleştirisi El Kitabı*. (Çev: A. Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Çağatay, S. (2009). *Türkiye’de İslam, laiklik ve milliyetçilik Türk kimdir?*. (Çev: Ö. Bircan). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Çakır, R. (2004). *Türkiye’nin Kürt sorunu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çelik, N. B. (2005). *İdeolojinin soy kütüğü I: Marx ve ideoloji*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Dağtaş, B. (2005). Modernleşmeyi okumak: Ülkü Dergisi (1933-1938). *Kültür ve iletişim* (8/2), ss. 75-101.
- Davis, G. (2005). The ideology of the visual. *Exploring visual culture definitions*,

concepts, contexts. (Ed. Matthew Rampley). Edingburg: Edingbury University Press, ss. 163-179.

Dechamma, S. (2012). The Model Minority: Problematizing the Representation of Kodavas in Kannada Cinema. *Inter-Asia Cultural Studies*, (13:1), ss. 5-21.

Deleuze, G. (2006). *Bergsonculuk.* (Çev: H.Yücefer). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Demirer, T. (2010). (C)ezaevlerine Dikkat!.

http://www.kaldiracdergi.com/index2.php?option=com_content&task=view&id=71 (Erişim Tarihi: 21.05.12)

Deringil, S. (2007). *Simgeden millete II. Abdülhamid'den Mustafa Kemal'e devlet ve millet.* İstanbul: İletişim.

Dijk, T. V. (1994). Söylemin Yapıları ve İktidarın Yapıları. *Medya, İktidar, İdeoloji.* (Der. ve Çev: Mehmet Küçük). Ankara: Ark Yayınevi.

Doğan, M.H. (2003). *Estetik.* (3.Baskı). İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Donat, Y. (1987). *Buyruklu demokrasi.* İstanbul: Bilgi Yayınları.

Dorsay, A. (2004). *Sinemamızda çöküş ve Rönesans yılları. Türk Sineması 1990-2004.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Draaisma, D. (2007). *Bellek metaforları zihinle ilgili fikirlerin tarihi*. (Çev: G. Koca). İstanbul: Metis.

Durand, G. (1998). *Sembolik imgelem*. (Çev: A. Meral). İstanbul: İnsan Yayınları.

Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. (Çev: M. Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Edwards, J. L. (2004). Echoes of Camelot: How Images Construct Cultural Memory Through Rhetorical Framing. *Defining Visual Rhetorics*. (Ed: C. A. Hill, M. Helmers). London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, ss. 179-195.

Elsaesser, T. (2002). One train may be hiding another: history, memory, identity and the visual image. *Topologies of trauma. essays on the limit of knowledge and memory*. (Ed: L. Belau ve P. Ramadanovic). New York: Other Press.

Erdoğan, Ş. (2004). *Fransız sineması*. İstanbul: Es Yayınları.

Erkal, A. E. (2009). *Fetihten mübadeleye kadar Girit olayları*. (2. Kitap). İzmir: Pro Ofset Matbaacılık.

Ertuğrul, G. (2009). Temsilci epistemolojinin çıkmazları ve 'kenar'. *Methodos: kuram ve yöntem kenarından*. (Ed. Dilek Hattatoğlu, G. Ertuğrul). İstanbul: Anahtar Kitaplar.

Esen, Ş. K. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları*. İstanbul: Agorakitaplığı.

- Eyerman, R. (2002). *Cultural trauma*. United States: Cambridge University Press.
- Fischer, E. (2005). *Sanatın gerekliliği*. (Çev: C. Çapan). (10.Basım). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fiske, J. (1996). *İletişim çalışmalarına giriş*. Ankara: Ark Yayınları.
- Flinn, C. (2004). *The New German Cinema, Music, History, and The Matter of Style*. London: University of California Press.
- Flusser, V. (2009). *Bir fotoğraf felsefesine doğru*. (Çev: İ. Derman). İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Fordham, F. (2004). *Jung psikolojisinin ana hatları*. (6. Baskı). (Çev: A. Yalçınar). İstanbul: Say Yayınları.
- Foucault, M. (2000). *Hapishanenin doğuşu*. (Çev: M. A. Kılıçbay). (2.Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve şeyler insan bilimlerinin bir arkeolojisi*. (Çev: M. A. Kılıçbay). (2.Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2005). *Özne ve iktidar*. (İkinci Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Freud, S. (1986). *Yaşamın ve psikanaliz*. (Çev: K. Şipal). İstanbul: Say Yayınevi.
- Freud, S. (2002). *Metapsikoloji. Haz ilkesinin ötesinde ego ve id ve diğer çalışmaları*. (Çev: E. Kapkın ve A. T. Kapkın). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Freud, S. (2011). *Ket Vurma Belirti ve Korku*. (3. Baskı). İzmir: İlya.
- Frijda, N. H. (1997). *Commemorating. Collective memory of political events. Social psychological perspectives*. (Ed: Pennebaker, B., Paez, D., Rime, B.). New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers. s. 103-131.
- Georgeon, F. (1996). *Türk milliyetçiliğinin kökenleri Yusuf Akçura*. (2. Baskı). (Çev: Alev Er). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Gerger, H. (1995). *Türkiye'nin düzeni ve Kürt sorunu*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Gitlin, T. (2003). *The whole world is watching. Mass media in the making and unmaking of the new left*. London: University of California Press.
- Gökalp, Z. (1976). *Türkleşmek islamlaşmak çağdaşlaşmak ve doğru yol*. (Yay. Haz. Y. Çotuksöken). İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Göker, C. (1982). *Fransız edebiyat akımları*. Ankara: Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Basımevi.

- Göle, N. (1998). Modernleşme bağlamında İslami kimlik arayışı. *Türkiye’de modernleşme ve ulusal kimlik*. (Ed. S. Bozdoğan ve R. Kasaba). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, ss. 70-81.
- Göle, M. (2007). Doğru olmadığını biliyorum ama öyle hatırlıyorum. *Cogito. Bellek: Öncesiz, Sonrasız* (50), ss. 23-30.
- Gönen, M. (2008). *Paradoksal sanat sinema*. İstanbul: Versus.
- Gramsci, A. (1986). *Hapishane defterleri*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Guiraud, P. (1984). *Anlambilim*. (Çev: B. Vardar). Ankara: Kuzey Yayınları.
- Güçhan, G. (1999). *Tür sineması, görüntü ve ideoloji*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Gündeş, S. (2003). *Film olgusu: kuram ve uygulamaya yaklaşımları*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Güneş, Sadık. (2001). *Medya ve kültür: sessiz yığınların kültürel intiharı*. Ankara: Vadi.
- Güngör, A. Ş. (1984) *Sessiz sinema döneminde yaratıcı kurgu*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

Gürata, A. (2007). 'Öteki'yle üçüncü türden yakın ilişkiler: tarihsel kostüme filmler ve ikizlik miti. *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler-6*. (Yay. Haz. D. Bayrakdar). İstanbul: Bağlam Yayıncılık, ss. 43-57.

Gürkan, T. (2000). Türk sinemasının tepesinde sallanan Demokles'in kılıcı sansür. *Türk sinemasında sansür*. Ankara: Kitle Yayınları, ss. 18-37.

Halbwachs, M. (1992) *On Collective Memory*. (Ed: L. A. Coser). Chicago: University of Chicago Press.

Hall, S. Lubley, B. McLennan, G. (1985). *Siyaset ve ideoloji: Gramsci*. Ankara: Birey ve Toplum.

Hall, S. (1994). İdeolojinin yeniden keşfi: medya çalışmalarında baskı altında tutulmanın geri dönüşü. *Medya, iktidar, ideoloji*. (Der. ve Çev: M. Küçük). Ankara: Ark Yayınevi.

Hall, S. (2002). *Representation. cultural representations and signifying practices*. (Ed: Stuart Hall). Sage Publications and Open University.

Hall, S. (2002b). İdeoloji ve iletişim kuramı. (Çev: A.Gürata). *Medya kültür siyaset*. (Der. S. İrvan). (2.Baskı). Ankara: Alp Yayınevi.

Hardt, Hanno. (1994). Eleştirinin geri dönüşü ve radikal muhalefetin meydan okuyuşu: eleştirel teori, kültürel çalışmalar ve Amerikan kitle iletişimi araştırması. *Medya*,

iktidar, ideoloji. (Der ve Çev: M. Küçük). Ankara: Ark Yayınevi.

Hatipoğlu, Ö.V. (2008). *Kürt sorununda ezber bozmak.* (2. Baskı). Ankara: Esam.

Helsby, W. (2005). Representation and theory. *Understanding representation.* (Ed: W. Helsby. London: British Film Institute Publishing, ss. 3-29.

Herman, J. (2007). *Travma ve iyileşme. Şiddetin sonuçları ev içi istismardan siyasi teröre.* (Çev: T. Tosun). İstanbul: Literatür Yayınları.

Huysen, A. (1999). *Alacakaranlık anıları.* (Çev: K. Atakay). İstanbul: Metis.

Igartua, J. ve Paez, D. (1997). Art and remembering traumatic collective events: The case of the Spanish Civil War. *Collective memory of political events. Social psychological perspectives.* (Ed: Pennebaker, B., Paez, D., Rime, B.). New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers. s. 103-131.

Kapani, M. (1975). *Politika bilimine giriş.* (3. Baskı). Ankara: Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları.

Kaptanoğlu, C. (2000). “Ben” hayali, ulusal kimlik ve travma. *Birikim*, Cilt (134-135), ss. 87-91.

Kaptanoğlu, C. (2008). *Mağdurlar toplumla birlikte iyileşecek.*

<http://www.yeniaktuel.com.tr/tur108,166@2100.html>

(Erişim Tarihi:

12.04.2012)

Kaptanoğlu, C. (2009). Travma, toplumsal yas ve bağışlama. *Birikim*, Cilt (248), ss. 32-36.

Karagöl, E. M. (2006). *Türk sinemasında 70-80 dönemi kayıp kuşak ve erotik sinema*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.

Kellner, D. (2010). *Medya gösterisi*. (Çev: Z. Paşalı). İstanbul: Açılım Kitap.

Keyder, Ç. (1998). 1990'larda Türkiye'de modernleşmenin doğrultusu. *Türkiye'de modernleşme ve ulusal kimlik*. (Ed. S. Bozdoğan ve R. Kasaba). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, ss. 29-42.

Kılıç, ř. (1992). *Biz ve onlar. Türkiye'de etnik ayrımcılık*. İstanbul: Metis Güncel, Siyahbeyaz.

Kılıç, L. (2008). *Fotoğraf ve sinemanın toplumsal tarihi*. Ankara: Dost.

Kılınçarslan, Ö. (2007). *Günümüz sanatında zaman ve bellek kavramlarının görsel açılımları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Kıran Ezilen, A. (1997). Marcel Proust ve zamanın sonsuzluğunda sanat. *Anadolu Sanat*, Sayı: 6, ss. 102-112.

- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam öykü sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Korkmaz, N. (2008). Kültürel incelemeler geleneğinde “kültür, popüler kültür ve ideoloji” sorunu. *Medya popüler kültür ve ideoloji*. (Der: L. Yaylagül, N. Korkmaz). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Kolker, R. (2011). *Film, biçim ve kültür*. (Yay. Haz: E. Yılmaz). (Çev: F. Ertınaz, A. Güney, vd.). Deki Yayınevi.
- Kracauer, S. (1974). *Theory of film. The redemption of physical reality*. New York: Oxford University Pres.
- Kula, O.B. (2009). *Marksist ideoloji ve edebiyat*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Kuşaksızoğlu, A. (2011). *Bir olağanüstü hal olarak afetin biyosiyaset ve toplum psikolojisi ekseninde okunması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Kutlar, O. (2000). *Türk sinemasında sansür*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Lacey, N. (1998). *Image and representation. Key concepts in media studies*. Hampshire: palgrave.

- Laclau E, Mouffe C. (1992). *Hegemony ve sosyalist strateji*. (Çev: A. Kardan ve D. Şahiner). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Larrain, J. (1995). *İdeoloji ve kültürel kimlik*. (Çev: N. N. Domaniç). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Larrain, J. (1998). *Tarihsel materyalizmi yeniden yapılandırmak*. (Çev: S. Çeviker). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Lowenstein, A. (2005), *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. New York: Columbia University Press.
- Lukacs, G. (1986). *Çağdaş gerçekçiliğin anlamı*. (4.Basım). (Çev: C. Çapan). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lull, J. (2001). *Medya, iletişim, kültür*. (Çev: N. Güngör). Ankara: Vadi.
- Macbean, J.R. (2006). *Sinema ve devrim*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Makal, O. (1996). *Fransız sineması*. Ankara: Kitle Yayınları
- Mardin, Ş. (1995). *Türkiye’de toplum ve siyaset. Makaleler I*. (Ed: M. Türköne, T. Önder). (5. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Margalit, A. (2004). *The ethics of memory*. (3.Printing). United States of America:

Harward University Press.

Marx, K., Engels F., Lenin. (2006). *Sanat ve edebiyat*. (Çev: A. Çalışlar). (2.Baskı).

İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Marx, K., Engels F. (2010). *Alman ideolojisi (Feurbach)*. (Çev: S. Belli). (7.Baskı).

Ankara: Sol Yayınları.

Marx, Engels, Lenin. (2006). *Sanat ve edebiyat*. (2.Basım). İstanbul. Evrensel Basım

Yayın.

Marx, L. (2006). Cinema, glamour, atrocity: narratives of trauma. *Social Dynamics*

32:2. s. 22-49.

McFarlane, J. (1999). *Modernizm ve zihin. Modernizmin serüveni* (Ed: E. Batur).

İstanbul: YKY, ss. 211-223.

Mhando, M. ve Tomaselli. (2009) Film and trauma: Africa speaks to itself truth and

reconciliation films. *Black Camera*, 1:1. s. 30-50.

Milas, Herkül. (2000). *Türk romanı ve "öteki" ulusal kimlikte yunan imajı*. İstanbul:

Sabancı Üniversitesi Yayınevi.

Misztal, A. B. (2003). *Theories of social remembering*. Maidenhead, Philadeplphia:

Open University Press.

- Moran, B. (2007). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. (16.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mumcu, U. (1997). *Kürt dosyası*. (17.Baskı). Ankara: Um:ag Vakfi Yayınları.
- Nagib, L. (2011). *World cinema and the ethics of realism*. London: Continuum.
- Nietzsche, F. (2009). *Tarihin yaşam için yararı ve yararlılığı üzerine*. (9.Baskı). (Çev: N. Bozkurt). İstanbul: Say Yayınları.
- Nixon, S. (2002). Exhibiting masculinity. *Representation cultural representations and signifying practices*. (Ed. Stuart Hall). Sage Publications and Open University.
- Nora, P. (2006). *Hafıza mekânları*. (Çev: M. E. Özcan). Ankara: Dost Yayınları.
- Norman, D. A., Rumelhart, D. E.(1970). A system for perception and memory. *Models of human memory*. (Ed: D. A. Norman). New York: Academic Press.
- Okutan, Ç. (2009). *Tek parti döneminde azınlık politikaları*. (2.Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Sessiz sinema tarihi*. Ankara: Kitle Yayıncılık..
- Onaran, A.Ş. (1995). *Türk sineması II. Cilt*. Ankara: Kitle Yayıncılık.

- Onaran, A.Ş. (1999). *Türk sineması I. Cilt.* (2.Baskı). Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Orkun, H. N. (1944) *Türkçülüğün tarihi*. İstanbul: Berkalp Kitabevi.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve modernlik*. (Çev: A. Bahçıvan). Ankara: Ark.
- Özdağ, Ü. (2006). *Kürtçülük sorununun analizi ve çözüm ve politikaları*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özden, Z. (2000). *Film eleştirisi: film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Özyürek, E. (2006). *Hatırladıklarıyla ve unuttuklarıyla Türkiye'nin toplumsal hafızası*. (2.Baskı). İstanbul: İletişim.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk sineması. Dönemler modalar tipler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Özön, N. (1972). *100 soruda sinema sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Parkan, M. (1983). *Brecht estetiği ve sinema*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Parsa, S. ve A. F. Parsa. (2002). *Göstergebilim çözümleri*. Ege Üniversitesi. İzmir.

Parlak, K. (2000). Kürtler, Türkiye ve demokratik yeniden yapılanma ihtiyacı. *Birikim*, (134-135), ss. 118-122.

Parlette, S. (2003). *Zihin aeroibiği. Beyin alıştırmaları kitabı*. (Çev: A. Noyan). İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.

Paz, O. (1996). *Çamurdan doğanlar*. (Çev: K. Atakay). İstanbul: Can Yayınları.

Pezzela, M. (2001). *Sinemada estetik*. (Çev: F. Demir). Ankara: Dost Kitabevi.

Platon. (Tarih belli değil). *Toplu diyaloglar*. Ankara. Yargı Yayınevi.

Propp, V. (1985). *Masalın biçimbilimi*. (Çev: M. Rifat-S. Rifat). İstanbul: BilimFelsefeSanat Yayınları.

Ranci re, J. (2010). * zg rleŖen seyirci* (Çev: E. B. Ŗaman). İstanbul: Metis.

Rapaport, H. (2002). Representation, history, and trauma: abstract art after 1945.

Topologies of trauma. Essays on the limit of knowledge and memory. (Ed: Linda Belau ve Petar Ramadanovic). New York: Other Press.

RefiŖ, H. (2009). *Ulusal sinema kavgası*. (2.Baskı). İstanbul: Derg h Yayınları.

Robbe- Grillet, A. (1981). *Yeni roman*. (Çev: A. Bezirci). İstanbul: Yazko.

- Robins, K. (1999). *İmaj. Görmenin kültür ve politikası*. (Çev: N. Türkoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Robins, K. Aksoy, A. (2000). Deep nation: Turkish cinema culture. *Cinema and nation*. (Ed. M. Hjort- S. MacKenzie). London and New York: Routledge, ss. 203-222.
- Roudometof, V. (2002). *Collective memory, national identity and ethnic conflict. Greece, Bulgaria and the Machedonian question*. United States of America: Greenwood Publishing Group.
- Russell, B. (2004). *Batı felsefesi tarihi III*. (Çev: M. Sencer). İstanbul: Say Yayınları.
- Ryan, M. (1988). The politics of film: discourse, psychoanalysis, ideology. *Marxism and the interpretation of culture*. (Ed: C. Nelson and L. Grossberg). University of Illinois Press Urbana and Chicago.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik kamera. Çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası*. (2.Basım). İstanbul: Ayrıntı.
- Sancar, M. (2010). *Geçmişle hesaplaşma unutmaya kültüründen hatırlama kültürüne*. (3.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sarraute, N. (1985). *Kuşku çağı*. (Çev: B. Kösemihal). İstanbul: Adam Yayınları.

- Sarraute, N. (1967). *Yönelişler*. (Çev: M. Akdeniz). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Savaş, H. (2003). *Sinema ve varoluşçuluk*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Savaş, H. (2011). Modernizm ve sanat. *Güzel sanatlar*. (Ed: Hakan Savaş). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Sepetçioğlu, T. E. (2007). *Cumhuriyet'in ilk yıllarında Girit'ten Söke'ye mübadele öyküleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Aydın. Adnan Menderes Üniversitesi.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk sinema tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Serter, S. (2005). *Sinemada biçem: Lütfi Ömer Akad sineması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir. Anadolu Üniversitesi.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın icadı bir kültür tarihi*. (Çev: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shoemaker, P. ve Reese, S. D. (2002). İdeolojinin medya içeriği üzerindeki etkisi. *Medya kültür siyaset*. (Der: S. İrvan). (2. Baskı). Ankara: Alp Yayınevi.
- Shudson, M. (2007). Kolektif bellekte çarpıtma dinamikleri. (Çev: Begüm Kovulmaz). *Cogito. Bellek: Öncesiz, Sonrasız* (50), ss. 179-199.

Smelser, N.J. (2004). Psychological trauma and cultural trauma. *Cultural trauman and collective identity*. (Ed: Alexander, J.C, Eyerman, R., vd.). California: University of California Press. S.31-60.

Sontag. S. (1999). *Fotoğraf üzerine*. İstanbul. Altıkırkbeş Yayınları.

Sönmez, P. (2010). *Türk sinemasında sansür ve Metin Erksan örneği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.

Spivak. G. C. (2009). Madun konuşabilir mi?. *Methodos: kuram ve yöntem kenarından*. (Ed: D. Hattatoğlu, G. Ertuğrul). İstanbul: Anahtar Kitaplar.

Suner. A. (2006). *Hayalet ev. Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis.

Tekinsoy, Y. E. (2007). *Türk Rum nüfus mübadelesi ve Konya*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.

Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk sineması*. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Tosun, N. (2008). *Modernizmin eleştirel dili: bilinç akımı*.

<http://tosunnecip.blogcu.com/modernizmin-elestirel-dili-bilinc-akimi-necip-tosun/2813514> (Erişim tarihi: 18/01/2012)

- Tuğal, C. (2006). 1915 hatıraları ve Ermeni kimliğinin inşası. (Der: E. Özyürek).
Hatırladıklarıyla ve unuttuklarıyla Türkiye'nin toplumsal hafızası. İletişim.
- Tunalı, İ. (2003). *Marksist estetik*. (3.Basım). İstanbul. Kaynak Yayınları.
- Uysal, B. (1998). *Hümanist ve feminist bir yazar olarak Virginia Woolf'un entelektüel birikimi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi
- Urgan, M. (2001). *Virginia Woolf*. (4.Baskı). İstanbul: YKY.
- Üskül, Z. (1997). *Siyaset ve asker. Cumhuriyet döneminde sıkıyönetim uygulamaları*. (2.Baskı). Ankara: İmge.
- Üşür, S. S. (1997). *İdeolojinin serüveni yanlış bilinç ve hegemonyadan söyleme*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Wallerstein, I. (2007). Halklığın inşası: ırkçılık, milliyetçilik ve etniklik. *İrk ulus sınıf belirsiz kimlikler*. (Ed. Balibar ve I. Wallerstein). (Çev: N. Ökten). (4. Basım). İstanbul: Metis Yayınları, ss. 89-106.
- Walker, J. (2005). Trauma cinema documenting incest and the Holocaust. Berkeley and London: University of California Press.
- Wiegand, C. (2011). *Fransız yeni dalga sineması*. (Çev: S. Güneri). İstanbul: Kalkedon.

Williams, R. (1977). *Marxism and literature*. New York: Oxford University Press.

Yazıcı, İ. (1996). *Kitle iletişiminde imaj kuramsal bir yaklaşım*. İstanbul.

Yeğen, M. (1999). *Devlet söyleminde Kürt sorunu*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yılmaz, E. (2008). Sinema ve ideoloji ilişkileri üzerine. (Der: B. Burak, Y. Ünal, S. Saliji). *Sinema ideoloji politika*. Ankara: Nirengikitap

Yörük, Z. (2003). Politik psişe olarak Türk kimliği. *Milliyetçilik. Modern Türkiye’de siyasi düşünce 4*. İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 309-323.

Zakia, R. D. (2002). *Perception and imaging*. Boston: Focal Press.

Zürcher, E. V. (2007). *Modernleşen Türkiye’nin tarihi*. (Çev: Y. S. Gönen). (21. Baskı). İstanbul: İletişim.

