

**T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



**TÜRK SİNEMASINDA POST-BELLEK BAĞLAMINDA
GEÇMİŞİN SORGULANMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Ercan ÖNER**

**Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Televizyon ve Sinema Programı**

ARALIK, 2019

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TÜRK SİNEMASINDA POST-BELLEK BAĞLAMINDA
GEÇMİŞİN SORGULANMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ercan ÖNER

(Y1612.380020)

Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Televizyon ve Sinema Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Hale TORUN

ARALIK, 2019

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ



YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Televizyon ve Sinema Tezli Yüksek Lisans Programı Y1612.380020 numaralı öğrencisi Ercan ÖNER'in “**Türk Sinemasında Post Bellek Bağlamında Geçmişin Sorgulanması**” adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 16.12.2019 tarihli ve 2019/03 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile Tezli Yüksek Lisans tezi 25.12.2019 tarihinde kabul edilmiştir.

	<u>Unvan</u>	<u>Adı Soyadı</u>	<u>Üniversite</u>	<u>İmza</u>
ASIL ÜYELER				
Danışman	Dr. Öğr. Üyesi	Hale TORUN	İstanbul Aydın Üniversitesi	
1. Üye	Dr. Öğr. Üyesi	Okan ORMANLI	İstanbul Aydın Üniversitesi	
2. Üye	Dr. Öğr. Üyesi	Remziye KÖSE ÖZELÇİ	İstanbul Gelişim Üniversitesi	
YEDEK ÜYELER				
1. Üye	Dr. Öğr. Üyesi	Adem AYTEN	İstanbul Aydın Üniversitesi	
2. Üye	Dr. Öğr. Üyesi	Eren EFE	İstanbul Gelişim Üniversitesi	

ONAY

Prof. Dr. Ragıp Kutay KARACA
Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Türk Sinemasında Post-Bellek Bağlamında Geçmişin Sorgulanması” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve gereklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (25/12/2019)

Ercan ÖNER

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesi sürecinde tezin bakış açısını ve yöntemini belirlememde büyük katkı sağlayan, içten desteğini ve samimiyetini her zaman hissettiğim tez danışmanım değerli hocam, Dr. Hale Torun'a teşekkür ederim. Araştırma aşamasında değerli zamanını ayırıp, paylaşımlarıyla katkıda bulunan Dr. Selin Sür Oral'a ve çalışmanın konusunun belirlenmesinde fikirleriyle yol gösteren, Dr. Remziye Köse Özelçi'ye teşekkür ederim. Ayrıca vermiş oldukları destek için Ferhat Şen'e ve Barış Ertaş'a, Gürpınar Halk Kütüphanesi'nin değerli çalışanlarına ve çeviri konusundaki desteği için Osman Nuri Güzel'e teşekkür ediyorum. Yaşamım boyunca maddi ve manevi desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen aileme, teşekkürü borç bilirim.

ARALIK, 2019

Ercan ÖNER

TÜRK SİNEMASINDA POST-BELLEK BAĞLAMINDA GEÇMİŞİN SORGULANMASI

ÖZET

Son yüzyılda yaşanan savaşlar, insanlık tarihine onarılması güç derin acılar yaşatmıştır. Yaşanan savaşlarla birlikte katliamlara, kayıplara ve sürgünlere maruz kalan insanlar, travmatik geçmişin izlerini kuşaklar boyu taşımışlardır. Belleğin unutmaya karşısında geliştirdiği hatırlatma biçimi, yaşanan acıların izlerinin silinmesini önlemiş, geliştirilen sorgulama ve yüzleşme pratikleri geçmiş ile bugün arasında bağlantı kurulmasını sağlamıştır. Özellikle I. ve II. Dünya Savaşı'nın bıraktığı derin yaralar, yeni kuşakların geçmişle yüzleşmesini zorunlu kılmıştır. Bu nedenle yüzyılın yaşattığı sorunlu geçmiş hatırlamanın önemini arttırmış, bu da bellek çalışmalarının yoğunluk kazanmasını beraberinde getirmiştir. Öncelikle toplumsal bellek araştırmalarında önemli çalışmalar yapan Maurice Halbwachs, toplumsal belleğin kavramsal düzleme oturmasını sağlamıştır. Bununla birlikte Jan Assmann, kültürel bellek alanındaki çalışmalarıyla, bellek kavramına önemli katkılar vermiştir. Nazi Soykırımı'nın ikinci kuşaklar üzerindeki etkisini araştıran Marianne Hirsch ise post-bellek kavramını ortaya atmış ve travmatik geçmişin sonraki kuşaklar tarafından nasıl bir karşılığı olduğunu incelemiştir. Marianne Hirsch'nin post-bellek kavramı, özellikle 90'larda bellek çalışmalarına olan ilginin artmasıyla önem kazanmıştır. Bununla birlikte, geçmiş ile bugün arasında güçlü bağı temsil eden post-bellek kavramı, sanatsal üretimin de alanına girmiştir. Post-bellek kavramının, sinemanın ikinci kuşak yönetmenleri tarafından geçmişi sorgulamada ne gibi bir yüzleşme gerçekleştirdiği incelemek, bu çalışmanın dayanağı oluşturmaktadır. Geçmişin travmatik olaylarını ele alan *Annemin Şarkısı* (2014), *Babamın Sesi* (2012) ve *Kaygı* (2017) filmleri seçilerek, Türk sinemasında post-bellek kavramı çerçevesinde geçmişin sorgulanmasının nasıl yapıldığı incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Politik Sinema, İdeoloji, Toplumsal Bellek, Sinema ve Bellek, Post-Bellek*

THE QUESTIONING OF PAST IN CONTEXT OF POSTMEMORY IN TURKISH CINEMA

ABSTRACT

The wars in the last century caused deep pain to repair human history. People who have been exposed to massacres, losses and exiles along with the wars have carried the traces of traumatic past for generations. The reminder form developed by memory in the face of forgetting prevented the erasure of the traces of the sufferings, and the developed interrogation and confrontation practices provided a between the past and the present. Especially the deep wounds left by World War I. and II. forced new generations to face the past. For this reason, the problematic past of the century has increased the importance of remembering, and this has led to the intensification of memory studies. Especially Maurice Halbwachs, who made important studies in social memory research, ensured that social memory fist into the conceptual plane. At the same time Jan Assmann, through his studies on cultural memory made a significant contribution to the concept of memory. And Marianne Hirsch, who investigated the effect of the Nazi Genocide on the second generations, put forward the concept of postmemory and examined how the traumatic past corresponds to the next generations. Especially, Marianne Hirsch's concept of postmemory gained importance with the increasing interest in memory studies, in the 90s. However, the concept of postmemory, which represents a strong bond between the past and the present, has also been included in the field of artistic production. It is the basis of this study to examine what kind of postmemory concept the filmmakers face in questioning the past by the second generation directors. *Annemin Şarkısı (2014)*, *Babamın Sesi (2012)* ve *Kaygı (2017)* are the films that deal with the traumatic events of the past within the framework of the concept of postmemory in Turkish cinema will be examined.

Keywords: *Political Cinema, Ideology, Social Memory, Cinema and Memory, Postmemory*

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
I. GİRİŞ.....	1
A. Araştırmanın Konusu	4
B. Araştırmanın Amacı ve Önemi.....	5
C. Araştırmanın Evreni ve Örneklem	6
D. Araştırmanın Yöntemi.....	7
E. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları.....	7
II. SİNEMA VE POLİTİK DÜŞÜNCE.....	9
A. Politik Sinema Kavramı	9
B. Sinema ve Politik Atmosfer İlişkisi.....	14
C. Sinemada Gerçeklik ve Kurgunun Diyalektiği.....	24
D. Türk Sinemasında Politizasyon.....	31
1. Türk Sinemasında Politik Söylem.....	33
2. Türk Politik Sinemasında Propaganda ve Sansür	44
III. SİNEMANIN ARAÇSALLIĞI	54
A. Sinema ve İdeoloji	54
1. Antonio Gramsci: Hegemonya.....	59
2. Louis Althusser: Devletin İdeolojik Aygıtları.....	66
B. Sinema ve Propaganda	72
1. Sinema ve Propaganda İlişkisinin Dönemsel Örnekleri.....	74
a. Sovyetler Birliği dönemi propaganda sineması.....	75
b. Nazi Almanyası dönemi propaganda sineması	80
IV. SİNEMADA GEÇMİŞİN SORGULANMASI.....	83
A. Marcel Proust: Belleğin İkincil Rolü	83
B. Bellek, Sorgulama ve Yüzleşme İlişkisi.....	88
1. Bellek	88

2. Toplumsal / Kolektif Bellek.....	91
3. Kültürel Bellek.....	97
4. Karşıt Bellek	99
5. Bellek, Sorgulama ve Yüzleşme	101
C. Sinema ve Bellek.....	107
D. Post-Bellek Kavramı	112
1. Türk Sinemasında Post-Bellek Temsilleri	122
E. Örneklemedeki Filmlerin İncelenmesi	124
1. Kayıp Şarkının İzinden Geçmişini Aramak: Annemin Şarkısı Filmi Örneği	124
2. Geçmişin Kayda Alınması: Babamın Sesi Filmi Örneği	132
3. Belleğin Travmatik Uyanışı: Kaygı Filmi Örneği	141
F. Bulgular ve Yorum	149
V. SONUÇ.....	153
KAYNAKÇA.....	160
EKLER	168
ÖZGEÇMİŞ.....	171

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Annemin Şarkısı Filminden Sahneler	124
Şekil 2. Annemin Şarkısı Filminden Sahneler	126
Şekil 3. Annemin Şarkısı Filminden Sahneler	128
Şekil 4. Babamın Sesi Filminden Sahneler	133
Şekil 5. Babamın Sesi Filminden Sahneler	135
Şekil 6. Babamın Sesi Filminden Sahneler	136
Şekil 7. Babamın Sesi Filminden Sahneler	138
Şekil 8. Kaygı Filminden Sahneler	143
Şekil 9. Kaygı Filminden Sahneler	144
Şekil 10. Kaygı Filminden Sahneler	146

I. GİRİŞ

Sinema, henüz genç bir sanat alanı olmasına rağmen kullanım yapısı, bu sanatın birçok açıdan değerlendirilmesine ve farklı kategorilerde anlamlandırılmasına olanak vermiştir. Sinemanın geniş yelpazesi; hem sanat hem ideolojik hem de iletişim bağlamında kullanılmasını sağlarken, bütün bileşenleri yekpare bir düzlemde aynı ölçüde oluşturabilmesi de sinemayı ayrıca değerli bir konuma getirmiştir. Sinema bu nedenle, hem ideolojik hem iletişim hem de sanatsal açıdan kullanımda olan bir sanat formu olarak işlem görmüştür.

Sinema, egemenler tarafından belirli ideolojileri yaymak ve tahakkümünü halka kabul ettirmek için kullanılır. Bunun yanında muhalif anlayış tarafından da karşıt oluşturacak biçimde kullanılabilir. Dolayısıyla sinema, aynı hizmeti birçok tarafa farklı amaçlar için sunabilmektedir. Sinemanın bu eşsiz kullanımı ve her kesime hızlı bir şekilde ulaşma imkânı, onun ideolojik kullanımı arttıran etkenlerden biridir. Bunu bilen ve bu konuda önemli deneyimler elde etmiş egemen anlayış, sinemanın icadından bugüne bu alanı kullanma pratiğinde bulunmuştur. Diğer taraftan muhalif düşüncenin görünür kılınma ve yayılma amacına da hizmet eden sinema, bu açıdan da öteden beri önemli bir araçsallık üstlenmiştir. Sinemanın politik olarak karşıt oluşturma yapısı egemen anlayışın; unutturma, çarpıtma ve yok sayma eylemlerine karşı; hatırlatma, gerçekliği yansıtma ve görünür kılma şeklinde ortaya çıkmıştır. Muhalif anlayışın geliştirdiği politik sinema anlayışı bu doğrultuda çalışmamızın temel dayanağını oluşturmaktadır.

Hatırlamak ve unutmak belleğin yapısal bütünlüğünün içerisinde yer almaktadır. Bireyler ve toplumlar hatırlamayı ya da unutmayı çoğu zaman kendi istedikleri gibi gerçekleştiremezler. Birçok müdahaleye maruz kalan birey ve toplum belleğinin, bu yüzden neyi hatırlayıp unutacağı çoğu zaman başkaları tarafından belirlenir. Bu noktada değiştirilmeye çalışılan bellek, bu müdahale karşısında alternatifler üretir. Sinema da alternatif oluşturan alanlardan biridir. Bir gerçeğin bilinenin aksine başka bir gerçeklik algısıyla değiştirip unutturulması karşısında sinema, hatırlama ve gerçekliği ortaya çıkarma karşısında aldığı pozisyonla, belliğin

şekillenmesine yardımcı olur. Bellek ve sinema ilişkisi bu nedenle birçok açıdan önemli bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bellek ile sinema arasındaki tarihsel diyalektiğe dayanan ilişki, sinemanın icadından bugüne süregelen bir birlikteliği doğurmuştur. Sinema belleğe katkı verecek bir üretim alanı olarak var olmasının yanında, geçmişe yaptığı tanıklık ile de önemli bir görev üstlenmektedir. Kayda alınan ilk görüntüsü ile birlikte sinema, geçmişi kayıt altına almış ve bu kayıt yıllar sonra tanıklık biçiminde ortaya çıkmıştır. Bu nedenle görüntülerde anlam üretme sanatı olan sinema, geçmiş yılların araştırılmasında kaynaklık etmektedir. Bununla birlikte geçmişin izlerini süren sanatçıların, unutturulmuş ya da değiştirilmiş bir gerçekliği gün yüzüne de çıkarmada da sinema önemli bir rol üstlenmektedir. Sinema geçmişi sorgulama ve geçmişle yüzleşme gibi bir duruma aracılık da edebilmektedir. Özellikle de yaşanmış travmalarla yüzleşmede ve bu travmaların etkisini topluma göstermede sinema etkili bir enstrüman olarak kullanılabilir. Bu nedenle sinema tarihinde birçok film, geçmişte yaşanmış travmatik olayları ele alarak işlemiştir. Sinemanın geçmişin travmalarını izleyiciye göstermesi bir açıdan tarihte yaşananlarla yüzleşmenin gerçekleşmesine ön ayak olmuştur. Bu doğrultuda dünya sinemasında örnekleri verilen ve verilemeye de devam eden geçmişin sorgulanması üzerine yapılan filmler ülkemizde de özellikle son dönemde yapılmaya başlanmıştır. Sinemanın geçmişle yüzleşmede ne türden bir aracılık oluşturduğu ya da bunu ne ölçüde sağlayabildiği ve sinemanın kurgusal olarak yaptığı bu sorgulamanın gerçekliğe nasıl bir etkide bulunduğu yapısındaki yaklaşımı, sinemanın geçmişi sorgulamadaki etkisini ortaya çıkarmaktadır.

Sinema geçmişi sorgulamada araç olarak kullanılırken, bu araçsallık birçok nedene bağlı olarak şekillenmektedir. Her bireyin, toplumun, ülkenin geçmişi farklı olduğundan, bir filmin yaratıcısı geçmişi sorgularken bunu kendi öznel perspektifinden ve yaşadığı toplumsal yapı içerisindeki konumlanışından ortaya çıkarır. Sanatçının ortaya koyduğu yaklaşım o toplumun ya da grubun geçmişi sorgulamada geliştirdiği bütünsel yaklaşımından bir ölçüde bağımsız olamamaktadır. Bu nedenle yönetmenin, geçmişi sorgulamada ortaya çıkardığı filmin öznel olmasının yanında toplumsal olma gibi bir tarafı da bulunmaktadır. Dolayısıyla yönetmenin ortaya koyduğu kurgusallık barındıran filmin, bir noktada gerçeklikle derin ilişki bulunmaktadır. Çünkü yaşanan travmatik geçmiş ancak derin bir

hissiyatla oluşturulan ve içerisinde gerçeklik barındıran yapısıyla toplum tarafından kabul görmektedir. Bu hissiyattın işlenmesi, olayı deneyimlemiş ve olayın tanığı olmuş yönetmen için zor değildir. Burada yönetmen, yaşadığını gerçeklik bağlamında yorumlayarak, çoğu zaman da direkt gerçekliği vererek oluşturabilir. Bunun yanında olayı deneyimlememiş ya da tanık olmamış bir yönetmenin yaşananları ne ölçüde yansıtacağı önemli bir noktada durmaktadır. Çünkü yönetmenin yaşamadığı bir olayı, gerçeklikle bağlantılı olarak derin ilişki oluşturacak biçimde yapması oldukça zor bir durumdur. İkinci ve üçüncü kuşak yönetmenlerin hatırlama ve geçmişle derin bir ilişki kurması, post-bellek aracılığıyla sağlanabilmektedir. Burada yönetmenin ikinci kuşak, yani olayı deneyimlememiş kuşak olarak yaşananları aynı hissiyatla oluşturma ve aktarma yapısı post-belleği temsil eder. Yönetmenlerin yaşanan travmatik geçmişi ne ölçüde aktarabildiği ve sinemanın bu noktada üstlendiği rol, bu çalışmanın inceleme gereksinimini doğurmuş ve çalışmanın ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Post-bellek kavramının, Türk Sineması'nda nasıl bir karşılığı olduğunu temsiliyet bağlamında inceleyen bu çalışma dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, çalışmaya giriş yapılarak ön bilgi verilmektedir. İkinci bölümde, politik sinema kavramı incelenmiş ve kavramın sinemada hangi alanı kapsadığı araştırılmıştır. Bu bölümde politik atmosferin sinemada nasıl bir karşılığı olduğu ve yaşanan politik süreçlerin sinemada ne türden bir etkiye yol açtığı kavramsal düzlemde incelenmiştir. Bunun yanında politik sinemanın yapısallığında yer alan gerçeklik ve gerçekliğin ortaya çıkmasını sağlan hakikat doğrultusunda sinemada gerçeklik sorunsalı tartışılmıştır. Politik sinema kavramının Türk sinemasında nasıl bir karşılığı olduğu ve kavramın şekillendirdiği sinema anlayışının hangi ölçüde Türk sinemasında sağlandığı, çalışmanın bu bölümde incelenmiştir. Son olarak ikinci bölümde, politik sinemanın karşılaştığı engellemeleri temsil eden sansür konusu incelenmiştir. Bu bağlamda politik Türk Sineması'nın karşılaştığı sansür yapısı ve sansürlenmiş filmler birlikte ele alınmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, sinemanın ideolojik araçsallığı incelenmiştir. Sinemanın bir sanat olmasının yanında, kitle iletişim aracı da olması onun ideolojik kullanımını ve kitlelere ideolojik bağlamda var olan düşüncelerin yayılmasını da sağlamaktadır. Bu nedenle sinemanın bu tümel yapısı onun ideolojik kullanımını fazlasıyla öne plana çıkarmaktadır. Bu nedenle etkili bir kitle iletişim aracı olan

sinema, her dönem bu doğrultuda kullanımda olmuş bir araçtır. Bu bölümün temel tartışma konusu sinema ve ideoloji olurken, bunu kavramsal çerçevede açıklamak için de Antonio Gramsch'nin hegemonya ve Louis Althusser'in devletin ideolojik aygıtları kavramlarına başvurulmuştur. Bununla beraber sinemanın ideolojik kullanım alanının önemli bir tarafını oluşturan propaganda kavramı da iki önemli dönemsel örnekleriyle karşılaştırılarak sinema ve propaganda ilişkisi incelenmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, bellek ve ona etki eden unsurlar birlikte araştırılmıştır. Belleğin çoklu yapısı ve belleğe getirilen tanımlamalar bu bölümde incelenmiştir. Marcel Proust'un romanlarından yola çıkarak, belleğin ikincil rolü incelenmiş ve romanlardaki bu kullanım örnekleri değerlendirilmiştir. Bireysel belleğin toplumsal koşullarda şekillendiği ve bireysel belleği oluşturan etkenlerin toplumsal belleğin kapsamına girdiği sonucuna varılıp, belleğin toplumsal yönü üzerinde durulmuştur. Bununla birlikte travmatik geçmişin toplumsal bellekte oluşturduğu etki araştırılıp, geçmişle yüzleşmenin yapılması, çözümleri ve bunun önünde duran engeller araştırılmıştır. Sinema ve bellek arasındaki ilişki kavramsal çerçevede nasıl bir yapıda olduğu araştırılmış ve sinemanın toplumsal bellek oluştururken nasıl bir rol oynadığı tartışılmıştır. Son olarak çalışmamızın araştırma nedenini oluşturan post-bellek kavramı incelenerek, kavramın ikinci kuşak ve sonrası sanatçılar ve bu sanatçıların üretimindeki etkisinin ne yönde gerçekleştiği saptanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda post-bellek kavramının tanımlamasına uygunluğu olan Türk Sineması'ndaki örnekleri incelenmiştir. Örnekleme yapılan, *Annemin Şarkısı* (2014), *Babamın Sesi* (2012) ve *Kaygı* (2017) filmleri, kavramın kuramsal çerçevesine uygun olan yönleri ve bu yönlerin sinemaya aktarılma biçimleri saptanmaya çalışılmıştır. Filmler, anlatı analizi ve betimsel analiz yöntemleri kapsamında incelenmiştir. Örneklemedeki filmlerde yer alan post-bellek kavramını açıklayacak nitelikteki göstergeler, bulgular kısmında değerlendirilmiştir.

A. Araştırmanın Konusu

Sinema, yapısallığında barındırdığı kapsayıcılıkla birçok noktada farklı içerikler kazanarak, izleyiciye sunulur. Bu içerik ister hiçbir şeye dokunmayan sadece seyircide katarsis yaratan biçimde olsun, ister doğrudan politik davranarak izleyicide bilinç yaratsın, sonuç yine politiktir. Çünkü sinemanın tüm kapsayıcılığıyla oluşturulan içeriği her biçimde politik sonuç doğurmaktadır. En

basitinden hiçbir şeye dokunmayan bir film bile seyircide yaşattığı apolitiklik ile ortaya politik bir sonuç çıkarır. Bu doğrultuda bir filmin geçmişte yüzleşilmemiş ve yaralı sarılmamış bir olayı ya da durumu içerik olarak seçmesi, sinemanın politik olarak kullanımının önemli bir örneğini oluşturmaktadır. Burada yönetmen sanatçılığının yanında önemli bir tarihi misyonu da gerçekleştirir. Politik sinemanın üstlendiği bu rol araştırmamızın konusunu kapsamaktadır. Türk Sineması'nda geçmişte yaşanmış travmaların post-bellek bağlamında sinemada nasıl bir karşılığı olduğu ve travmalarla ne ölçüde yüzleşildiği çalışmamızın konusunu oluşturmaktadır. Bu nedenle Türk Sineması'nda post-bellek bağlamında geçmişin sorgulanması çalışması, geçmişte yaşanmış ve tarihsel gerçekliği olan travmatik olaylarını işleyen film örneklerini ele almakta ve Türk Sineması'nda sorgulamanın nasıl gerçekleştiğini konu olarak incelemektedir.

B. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Sinema, temsiliyet yetisi çok yüksek bir sanat alanıdır. Oluşturduğu anlatım ile çok farklı konuları ve olguları dilediğince görsel ve işitsel forma dönüştürerek sunabilir. Bu açıdan sinemanın konu ve içeriği de olabildiğince geniştir. Bundan dolayı hayatta yaşanan ya da yaşanması olası neredeyse her şey sinemada karşılığını bulur. Bu geniş konu aralığında sinema egemenlerin söylemine yer verdiği gibi muhalif seslere de alan açmaktadır. Açılan bu muhalif alana birçok konu ve yaşanmış olay söylemi güçlü bir şekilde girebilmektedir. Sanatçının muhalif duruşu ve düşüncesine göre konular şekillenmekte ve temsiliyet biçiminde sinemada yer bulmaktadır. Konulardan biri de sinemanın geçmişi sorgulama ve egemen anlayışın görmezden geldiği travmatik geçmişi imkânlar dâhilinde topluma aktarmaktır. Yönetmenlerin bu yönelimi bilindik bellek yaratım biçiminin dışında, karşıt bellek oluşturma şekliyle ortaya çıkmaktadır. Çalışma bu noktada, geçmişte yaşanmış travmatik olayları yeni kuşak muhalif sanatçılar tarafından sinemaya aktarılmasının ne ölçüde gerçekleştiği ve bu aktarımın geçmişle yüzleşmede nasıl bir görev üstlendiği post-bellek kavramı çerçevesinde tartışılması amaçlanmaktadır.

Bellek araştırmalarının yoğunluk kazanması ile ülkemizde de bu konuya eğilim olmaya başlamıştır. Sosyal bilimlerin birçok disiplini bellek araştırmalarında önemli eğilim göstermiş ve özellikle de belleğin toplamsal tarafıyla ilgilenmişlerdir. Son yıllarda belleğe yeni tanımlamalar getiren Marianne Hirsch, post-bellek

kavramını geliştirerek literatüre yeni bir kavram kazandırmıştır. Bu doğrultuda birçok ülkede bu kavram üzerine araştırmalar yapılmış ve kavramın içeriği bağlamında birçok disiplin ilişkilendirilmiştir. Ülkemizde ise henüz kavramın üzerinde yeterince çalışma yapılmamaktadır. Kavramın birçok disiplinle ilişli olması sinemanın da bu alana girmesini sağlamaktadır. Yapılan literatür taramalarında Türk Sineması'nda post-bellek kavramı bağlamında geçmişin sorgulanması konusunu inceleyen bir tez çalışmasına rastlanmamıştır. Araştırmanın amacı bu konudaki açığı kapatmak ve literatüre katkı sağlamaktır. Ayrıca çalışmada şu sorulara yanıt aranmaktadır:

- Sinema gerçekliği nasıl kurgulamaktadır?
- Sinema tarihsel gerçekliği olan bir travmayı konu alarak, belge işlevi görür mü?
- Toplumsal travmaların sinemada işlenmesi toplumsal belleğe katkı sağlar mı?
- Travmatik geçmişin sinemada işlenmesinin sorgulama ve yüzleşme açısından nasıl bir etkisi vardır?
- Yönetmen deneyimlememiş bir olayı ne derece yorumlayıp aktarabilir?
- Sinema unutmaya karşısında nasıl bir hatırlama gerçekleştirir?
- Yönetmen geçmişin travmatik olaylarını ele alırken kendi geçmişiyle yüzleşebilmekte midir?

C. Araştırmanın Evreni ve Örneklem

Çalışmanın araştırma evreni Türk sinemasında post-bellek bağlamında geçmişin sorgulanması üzerine çekilen tüm filmler oluşturmaktadır. Bu evren, şüphesiz kapsama alanının genişliği bakımından çok belirsizdir. Ulaşılabilirlik, zaman, maliyet açısından konuya katkı verecek tüm post-bellek tanımına uygun filmlerin incelenmesi mümkün olmadığından araştırmaya amaçlı örneklem yöntemi kapsamında, anlatısında post-belleği yansıtacak öğeleri bulundurma açısından önemli örnekler kabul edebileceğimiz *Annemin Şarkısı (2014)*, *Babamın Sesi (2012)* ve *Kaygı (2017)* filmleri seçilmiştir. Ayrıca seçilen filmlerin post-bellek kavramına uygun olacak şekilde kavramını açıklayacak nitelikleri barındırması ve konu olarak travmatik geçmişin seçilmesi açısından benzerlik bulundurması, örneklem oluştururken dikkate alınan noktalardan biri olmuştur. Bununla birlikte Türk Sineması'nda post-bellek kavramının karşılık bulduğu bu filmler incelenirken,

filmlerin dramatik yapısı göz önünde bulundurulmuştur. Böylece post-bellek kavramının Türk Sineması'nda ne türden bir karşılığı olduğu ortaya konulabilmiştir.

Çalışmanın amacına uygun biçimde yaşanmış farklı olayları aynı travmatik geçmiş ekseninde tartışmaya açan bu filmler, 1990'lar köy boşaltmalarının travmatik sonucunu ele alan *Annemin Şarkısı*, Maraş Olayları'nı yaşamış Kürt bir ailenin geçmişine odaklanan *Babamın Sesi* ve Sivas Katliamı'nın travmatik sonuçlarını birey eksenli işleyen *Kaygı* olarak belirlenmiştir. Filmlerin incelenme ölçütünü, post-bellek kavramına uygun içerik barındırması sağlamıştır.

D. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada seçilen filmlerin çözümlenmesinde, Marianne Hirsch'in post-bellek kavramının sinema ile olan ilişkisi analiz edilmiştir. Kavramın ikinci ve üçüncü kuşak sanatçılara getirdiği tanımlama noktasından yola çıkarak, filmlerin üretim biçiminin kavramla ilişkisi açıklanmaya çalışılmıştır. Filmlerde kullanılan tema ve göstergelerin, Marianne Hirsch'in post-bellek kavramında karşılığı aranmıştır. Bununla birlikte filmlerde kullanılan imgelerin post-bellek açısından içerdiği anlam ve bu anlamların filmin bütününde kavramla olan ilişkisi, saptanmaya çalışılmıştır. Ayrıca filmlerde işlenen konuların travmatik geçmişin olaylarına dayanması ve bu olayların ikinci ve üçüncü kuşaklar üzerindeki etkisinin devam etmesi ve araştırmanın post-bellek kavramına uygunluk oluşturacak içeriğe sahip olması, bu filmlerin kavramla olan ilişkisini ortaya koymuştur. Bu nedenle konu, içerikteki anlam, kullanılan temalar, sorunlu geçmişin işlenişi ve kuşaklar arası travma aktarımı, filmlerin incelenme ölçütünü oluşturmuştur.

E. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Bu çalışmanın kapsamı, Marianne Hirsch'nin post-bellek kavramı tanımlaması çevresinde, Türk sinemasında bu tanımlamaya uygun düşecek filmlerin analiz edilmesine dayanmaktadır. Bu kavrama uygun olacak tüm filmlerin ayrıntılı bir şekilde analiz etme imkanı olmadığından dolayı araştırma kapsamında seçilen filmler, örneklem doğrultusunda belirlenip analiz edilmiştir. Seçilen filmlerde ele alınan, tema, filmin içeriği, travmatik geçmişin işlenişi, ikinci kuşak sanatçı tanımına uygunluk, geçmiş travmalarla ikinci kuşak olarak yüzleşme gibi post-bellek kavramına uygunluk oluşturacak nitelikleri barındırdığından, *Annemin Şarkısı*

(2014), *Babamın Sesi* (2012) ve *Kaygı* (2017) filmleri seçilmiştir. Ayrıca çalışmada yer alan post-bellek kavramının oldukça geniş bir evrene sahip olması, seçilen filmlerin kavramın getirdiği tanımlamaya uygunluk oluşturma açısından, yalnızca bu filmler üzerinden analiz edilmiştir. Bu doğrultuda çalışmanın kapsam ve sınırlılıkları bir yüksek lisans tezi olması, yöntem ve kuramı belirlemektedir.



II. SİNEMA VE POLİTİK DÜŞÜNCE

A. Politik Sinema Kavramı

Sanat, yapısı gereği ilk ortaya çıktığı dönemden bugüne kadar politik işlevselliği nedeniyle toplumsal olma özelliği ile birlikte sürekli politik evrende kullanıla gelmiş, hatta toplum üzerinde gerçek yaşanan politik dünyadan, söylem olarak daha etkili olmuştur. Sanatın bu yapısı kuşku yok ki, toplumların gereksinimleri doğrultunda doğmuş, yeniliklere yol açmış ve toplumların kendini ifade etme ve aklını kullanma tarzını sanatsal ifade biçimi şekillendirmiştir. Dolayısıyla sanatın, toplumun ifade aracı olarak politik nesnellığe değinmemesi ve toplumsal yaşama ait gerçekliğe dokunmaması beklenebilir bir durum değildir. Bu da sanatın toplumlar nezdinde politik konumlanışını beraberinde getirmektedir. “*Sanat baştan beri, kendini hayvan soyundan farklılaştıran, doğal güçler karşısında örgütleyen insanların temel kültürel gücü olmuştur. Ama tam da bu nedenle, aynı zamanda onları belirli toplumsal birlikler kurmaya zorlayan, aklını kullanmaya mecbur eden bir hakikat rejimi olmuştur*” (Artun, 2013: 11).

Sinema, sanat dalları içerisinde hitap ettiği toplumsal tabanın daha geniş olmasından dolayı, hem egemen anlayış tarafından hem de muhalif çevre tarafından sürekli kullanılagelmiştir. Tüketime sunulan bir filmin, aynı anda dünyanın birçok yerine hızlı bir şekilde yayılma gücü, sinemanın politik olarak kullanımını daha uygun hale getirmiştir. Sinemanın bilinçlendirme düzeyi, diğer sanat dallarına oranla daha hızlı ve daha etkili gerçekleşmektedir. Bu nedenle her dönem, sinemanın bu gücünden yararlanma çalışması yapılmıştır. Faşist diktatör yönetimler sinemanın bu yöndeki etkisinden dolayı, sinemayı önemli bir araç olarak görüp etkili şekilde kullanmışlardır. Yine aynı şekilde Sovyet devrimi sürecinde ve devamında sinema, etkili bir şekilde kullanılmıştır. Sinemanın ortaya çıkış serüvenine baktığımızda, kullanım amacı bile politik nedenlere bağlı olarak gelişmiştir.

Sergei Eisenstein; "*politik olmayan sanat yoktur*" der. Bir filmin yapılma amacı politik olmasa bile, örneğin; eğlence, korku, müzikal, aksiyon dahi kapalı bir şekilde politik içerik barındırması mümkün olabilir. Yapılan film, direkt politik konulara değinmeden politik bir olayı aktarabilir. Politik sinemanın kapsamına giren filmler, bir siyasal yapıyı, toplumu, ya da siyasal bir olayı ele alabilir. (Aktaran Okkalı, 2014). Bunu en iyi şekilde gerçekleştiren Hollywood sineması, dünya üzerinde kendi belirlediği yaşam normlarını, bu türden sinema algısıyla kitlelere sunmuş ve oluşturduğu bakış açısıyla kendi ideolojisini, istediklerini ve doğruluk ya da yanlışlık ilkelerini belirlediği çerçevede toplumlara başarılı bir şekilde kabul ettirmiştir. Buradan anlaşılacağı gibi, hiçbir şey sinemada tesadüf değildir ve her yapılan üretim bir bakıma politik söylem gerçekleştirir.

Baştan beri tanımlandığı gibi, her film politiktir. İlk zamanlarından bugüne iki durum söz konusudur, sinema ya kurulu düzene hitap ederek politik olur ya da sistem karşıtlığı şeklinde politik olabilir. Apolitik gibi görünen filmler bile, hiçbir şeye dokunmadıkları için kurulu düzenin işine yararlar bu yaranma hali yine politik sonuçlar doğurur. (Kutlar, 1985: 140). Buradan yola çıkarak, politik film tanımının yapılabilmesinin zor olacağı gerçeğine ulaşmış oluruz. Ancak bir takım genel saptamalar bize politik filmin ne olduğu ya da ne olması gerektiği noktasında bir çerçeve sunabilmektedir. Sinema sanatı diğer sanat türlerine kıyasla, çok daha geniş bir tüketim tabanına sahiptir. Bu nedenle, verilen bir mesaj daha etkili bir şekilde alıcısına ulaşır. Her sanat eserinde olduğu gibi, filmler de belirli bir görüş ve ideolojiye dayanmaktadır. Bundan dolayı her film aslında bir ölçüde siyasal olabilmektedir. Bununla beraber doğrudan olarak siyasal mesaj barındıran filmler, siyasal sinema olarak tanımlanır. (Dorsay, 1984: 70).

Diğer taraftan politik film tanımı yapılırken, daha çok söylemi dikkate alınarak tanımlama yapılır. Bir filmin söylemi neyi ifade ediyorsa, film o türden bir tanımlamayla ifade edilir. Sinema her yönüyle politik bir sanattır. Fakat politik sinema olarak tanımlanan sanatın, söylemi politiktir. Buradan yola çıkarak, sinemanın, içeriği nedeniyle kuşkusuz politik bir sanat olduğu saptamasına varabiliriz. Bununla beraber, biçimi ya da diğer bir deyişle söylemi ile dar anlamda politik sinema olarak bir ayırım yapılabildiği söylenebilir. (Taş, 2001: 82).

Buna göre, politik bir film söylem olarak diğer filmlerden ayrılmaktadır. Yönetmenin oluşturduğu söylem, o filmin politik tabanını oluşturarak filmi politik bir film yapmaktadır. Ancak bu sadece bu şekilde gerçekleşmemektedir. Politik filmler, politika yapmaktadır. Bunu yaparken de birçok yöntem kullanılabilirler. Bazı yönetmenler bunu yaparken alt ve yan anlam oluşturarak, kapalı bir anlatım tercih ederler. Bazıları direkt politik tavır geliştirerek, dolaysız bir anlatımı tercih ederler. Bazıları ise bu iki durumu birlikte kullanarak, politik bir düzlem oluştururlar. Burada yönetmenin, tercihi ve kuşkusuz ideolojik yaklaşımı filmin politik yapısını belirlemektedir. Şüphesiz ki, politik sinema bir tür olarak en önce kitleleri bilinçlendirmeyi amaç edinir. Sinemayı salt eğlendirme işlevinden uzak tutup, izleyiciyi sorgulatma ve bilinçlendirme gibi bir amaç içerisinde, politik söylem ve politik bir tavır geliştirerek; sinemanın işlevsel olarak gerçeklikle bağlantı kurmasını ve bunu yaparken de önceliğin izleyicide etki bırakmasını ve bilinçlendirme durumunda bir değişkenlik yaratmayı temel amaç kabul eder.

Bu çerçevede bir tanımlama yapmaya çalışırsak, politik sinemanın en belirgin özelliği olarak doğrudan mesaj veren ve bu mesajı kitleleri bilinçlendirme amacı içerisinde yapan filmler olarak tanımlayabiliriz. Sinemanın insanlar üzerinde bilinçlendirme gücünü anlayanlar, bu bilinçlendirme yapısının belirli bir tarafta ve hızla geliştirilmesi için tarihsel dönemlerde sinemayı etki altına almaya ve sinemayı büyük ölçüde kullanmaya çalışmışlardır. Faşizmin yükselişte olduğu dönemde Goebbels ve Mussolini'nin sinemayı kendi tarafına çekmesi buna bağlıdır. Aynı şekilde Bolşevik devriminde, halka devrimin yenilikçi yapısını kısa sürede aktarmak için, sinemanın devrime yardımcı bir sanat yapısına dönüştürülmesi de bu yüzdendir (Dorsay, 1984: 31).

Diğer taraftan ana akım sinemadan ve ticari sinemadan farklı bir anlatım, üslup ve yöntem kullanması da politik sinemasının diğer belirgin özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte ticari amaçla yapılan bir film de politik film sayılabilir. Burada asıl önemli olan; filmin tüm politik kapsayıcılığıyla, anti-empyralist olması ve kurulu düzene karşı oluşturduğu karşıtlık ile halkın sanatı olarak kendini tanımlaması noktasında politik film sayılabileceğidir. Frantz Gévaudan politik sinemayı tanımlarken, doğrudan siyasal olayları konu alan ve özü itibarıyla bu konuları işleyen bir anlayışla yapılan filmleri işaret eder. Gévaudan bireyin karşısında duran ordu, partiler, sendikalar ya da hak ve adalet ile iktidar

yapılarını inceleyen filmlere politik film tanımlaması getirmiştir. (Aktaran Odabaş, 2013). Buradan hareketle bir takım konulara karşı geliştirilen duyarlılık bir filmi politik yapmaktadır sonucuna ulaşabiliriz. Bir film, politik olayları işlediği ya da konusunu direkt politik gerçeklikten aldığı zaman politik sinema tanımlamasına dahil edilebilir.

Tanımlamaları biraz daha açarsak, genel olarak politik sinemanın ne olduğunu ifade edebiliriz. Bu konuda birçok yönetmen, sinema kuramcısı, sinema eleştirmeni farklı açılardan ve farklı konulardan tanımlamalara gitmişlerdir. Genel olarak yapılan tanımlamaların her biri doğru tanımlamalardır ancak; bir tür olarak politik sinema var mıdır ya da kapsamı nedir tanımının yapılması kolay olmayacağından, bütün görüş ve yorumlar bir noktada doğru ama kapsam olarak eksik olabilir. Bu nedenle genel bir tanımlama yapılabilmesi için, farklı kişilerden farklı görüşler sunmanın politik sinema tanımını daha net anlamamıza yardımcı olacaktır. Oğuz Makal, politik sinema kavramına tanımlama getirirken, onu diğer sinema anlayışından farklı bir noktada konumlandırır. Makal'a göre, siyasal sinema egemen güçlerin çıkarları doğrultusunda hareket etmeyen, antiemperyalist bir sinemadır. Ticari sinema içerisinde bulunan, olağanüstü kişilere ve kahramanlara karşıdır. Kitlelerin, gerçek kahraman olduğunu bilen bir sinemadır (Makal, 1974: 8). Burada kuşkusuz Makal, tanımlama yaparken devrimci sinema anlayışını tanımlamıştır. Bu tanım tam olarak, kavramsal bütünlükte politik sinema kavramını karşılayamamaktadır. Makal'ın tanımlaması militan sinema anlayışına denk gelmektedir ancak, politik sinema tam da bu değildir. Sinemanın tek başına böylesi bir misyonu karşılayabilmesi pek de mümkün değildir.

Louis Daquin, politik sinema yapan bazı yönetmenlerin, zayıf araçlarla da olsa bir ajitasyon filmi yapmanın daha iyi olduğunu düşündüklerini belirtir. Bazıları da alışılmış ticari film normlarına uymanın daha az başarılı ama daha yararlı olacak bir film yapmaktan daha etkili olduğunu düşündüklerini söyler. Bunlarla beraber Louis Daquin'e göre, hiç bir filmin gerçek politik bir etkisi yoktur. Çünkü devrimi yapacak olan ne bir tiyatro oyunu ne de bir filmidir (Aktaran Odabaş, 2013). Louis Daquan burada sinemanın politik gücünün sanılanın aksine, daha etkisiz olduğunu belirtir. Daquan'a göre sinema kitlelere devrim yaptırmaz sadece bir araçtır ve bu yolda yardımcı olarak kullanılır. İtalyan sinemacı Elio Petri de bu görüşü destekleyen bir tanımlama yapmıştır. Petri'e göre, sinema kullanışı olan bir araçtır ancak sinema

ile devrim yapılamaz. Bir tek film bir düşünceyi geliştirmede yeterli olamaz. Fakat birçok film bir yapıda bir düşünce sistemini değiştirebilir ve bu filmler diğer filmlere göre bir eylem barındırır. Bu filmler ancak bu yolla devrime katkı sağlayabilirler (Aktaran Odabaş, 2013).

Atilla Dorsay, politik sinemayı dolaylı anlatımı terk edip, doğrudan politik bir içerik oluşturmayı hedefleyen, izleyicinin ideolojik görüşünü ve artarak siyasal düşüncesini değiştirecek, bu doğrultuda bunu daha aktif hale getirecek bir şok yaratmayı amaç edinmiş bir sinema anlayışı olarak tanımlar (Dorsay, 1984: 31). Bu görüşünü desteklemek için Dorsay, İtalyan yönetmen Marco Bellocchio'nun politik sinema tanımını aktarır. Bellocchio'a göre, politik sinema bir sınıfsal gerçeğe onu tahrik amacıyla ve tam bir tarafsızlıkla yaklaşan sinema anlayışıdır. Bellocchio bunu toplumsal temele oturmayan, kesinlikle özel durumları yansıtan tüm görünümleri bir yana itmek ve işini, uluslararası anlaşılmayı kolaylaştıracak diğer yandan basit didaktizmin tuzaklarına düşmeyi önleyecek bir üslupla yapmaya bağlar (Dorsay, 1984: 31). Bu görüşten anlaşılacağı gibi politik sinema sınıf temelli düşünülen ve bunu yaparken de tarafsızlık ilkesi belirlenip, bir gerçeği sinemanın estetik bileşenleri ile etkili bir biçimde yapabilme gerçekliğine dayanıyor. Fransız Yönetmen Jean-Marie Straub, politik sinema tanımlamasını yaparken sinema ve toplum arasındaki politik gerçekliğe vurgu yaparak, siyasal sinemanın toplumsal yansımanın bir sonucu olduğunu ifade etmektedir. Staraub, güzel bir sabah, politik filmler yapmaya karar vermiş olduğundan dolayı politik filmler yapmadığını belirtir. Bunun nedenini her şeyin politik olmasına bağlar. İlk gençlik yıllarının, öğrencilik döneminin ve öfkelerinin politik öfkeler olduğu için politik sinemaya odaklandığını söyler (Dorsay, 1984: 31).

Buradan yola çıkarak bir tanımlama yapmak gerekirse, politik sinemanın en belirgin özelliği; doğrudan mesaj veren ya da mesaj vermeyi hedefleyen ve bu doğrultuda da kitleleri bilinçlendirme, yönlendirme gayreti içerisinde hareket eden bir sinema türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra ticari sinemadan; anlatım, tarz ve üslup olarak ayrılan, yapım ve dağıtım ağına kadar farklı alternatif geliştiren bir sinema alanı olarak belirleyebiliriz. Her film kuşkusuz belirli bir görüşü ve ideolojiyi yansıtır, bu nedenle her film politik denilebilir. Ancak her film politik midir? Yves Boisset'in , *'Benim için son yılların en önemli siyasal sinema örneği Ask Hikayesi-Love Story' dir.*" (Scognomillo 2003: 27) sözünden yola çıkarak bir

tanımlama yapabilmenin çok güç olacağı gerçeği ortaya çıkar. Aslında denildiği gibi her film ideolojik bir bakışı yansıttığı için siyasaldır ancak, her film politik değildir. Politik film, bir ideolojinin savunuculuğunu yapar ve bunu yaparken de en önemli özelliği kendi ideolojisini kitlelere benimsetme olarak belirler. Tüm bunların yanında, politik sinemanın bir takım ayırt edici özelliğinin de mevcut olduğu gerçeğini gözden kaçırmamak gerekir.

Politik sinemanın alanın genişliğinden dolayı, genel bir tanımlamaya gidilmesinin güç olabileceğini söyleyebiliriz. Müzikal bir filmi hemen anlayabiliriz ya da bir western filmini açılış sekansında bile tespit edebiliriz ancak politik bir film için bundan söz edemeyiz. Genel anlamda politik sinema, bütün türleri kapsadığından dolayı alanın tespiti farklı kategorilerden alınacak film örnekleriyle bütünsellik kurulduğunda anlaşılabilir. Bu çerçevede birkaç alan belirlemeye çalışırsak, ilk olarak hiciv tarzında yapılan filmlerin politik sinema sayılabileceği gerçeğine ulaşırız. Bununla beraber, savaş filmleri konu ve teması nedeniyle politik sinema sayılabilir. Gerçek olaylardan alınan politik konular yine politik sinema alanına dahil edilebilir. Bunun yanında, bir film politik yönü olan bir olayı ya da kişiyi anlatıyorsa o film politik bir filmidir. Belgeseller, çoğunlukla politik içerik barındırır. Ütopik ve distopik konular, genelde politik sinemada işlenir.

Sonuç olarak, politik sinema bir tür olarak çerçevesi çizilmiş, genel hatları belirlenmiş ve tanımı yapılmış bir sinema değildir. Politik sinema, türler üstü bir sinema olarak tanımlanabilir. Bütün türleri kapsayan, her film türünde görülebilecek bir sinema anlayışıdır. Bununla birlikte kendini ayırt edici bir takım parametreleri de içerisinde barındıran bir üst türdür. Bir film mesaj verme kaygısıyla hareket edip, kitleleri bilinçlendirmeyi hedefliyorsa politik filmidir. Bunun yanında anaakım sinema anlayışının dışında, bir takım yenilikler geliştirmesi ve söylem oluşturma tarzıyla da açıkça ayırt edilir.

B. Sinema ve Politik Atmosfer İlişkisi

Sinemada, imgelerle yaratılan bir dünya mevcuttur. Politik filmler, biçimsel ve anlatımsal farklarının dışında, tarihsel ve bağlamsal sınırlılıklara sahiptir. Birçok ülkede siyasi atmosferi ile sinema arasındaki bağ kullanılarak, anlatım olarak o günün siyasi atmosferi bir takım gerçeklikler eşliğinde sinemada yer bulmuştur. Bu nedenle sinema, var olan politikaları yansıtmakta, yapılandırmada ve belli koşullarda

yeniliklere öncülük etmede önemli rol oynamıştır. Yaşanan politik dünya, birçok iletişim aracında olduğu gibi sinemada da fazlasıyla yer bulmuştur. Her politik kırılma ya da dönüşüm dönemlerinin, ya öncesinde ya da sonrasında sinema, fazlasıyla kullanımda olan bir araç olmaktadır. Bu bağlamda düşünüldüğünde yaşanan siyasi gelişmeler sinemada sıkça işlenmiş olup; bazen de değişime direkt katkı yaparak, yaşanacak gelişmeleri şekillendirecek güçte bir etki yaratmıştır. Sinema ilk dönemlerinden günümüze kadar gelen süreçte; sürekli olarak siyasi atmosferden etkilenmiştir. Nazi Almanya'sında, Sovyet Rusya'da ya da dünyaya yayılan '68 Kuşağı Hareketi'nde, sinemanın politik atmosferden etkilendiği ve o dönemin izlerinin görüldüğü birçok film yapılmıştır. Günümüzde yine, dünyada gelişen politik olaylardan sinema fazlasıyla etkilenmektedir.

Sinemanın politik atmosferden etkilenmesi, bilindiği gibi ilk dönemler açısından Sovyet sinemasında gerçekleşmiştir. Sovyet Sineması'nda, yaşanan devrimsel süreç kendine sinemada fazlasıyla yer bulmuş, yapılan filmler bu doğrultuda şekillenmiştir. 1917 Ekim Devrimi Çarlık Rusya'nın yıkılması ile sonuçlanmış ve Bolşevikler önemli bir zafer kazanmışlardır. Bu zafer, yeni sanat anlayışının da ortaya çıkmasına neden olmuştur. O güne kadar sinema, saray kesimine hitap eden ve o kesim için yapılan bir sanatken; yeni dönemde devrime katkı sunacak ve devrimin halk tarafından benimsenmesine yardımcı olacak bir araç olarak kullanmasına neden olmuştur. İlk dönem ortaya çıkan, Sergey Eisenstein, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin ve Lev Kuleşov gibi Sovyet sinemacılar, yaşanan politik atmosferden etkilenmiş olup, o doğrultuda eserler vermişlerdir. Bu bağlamda yeni dönemde sinema; yeni sinemacılar tarafından politik atmosferi yansıtacak şekilde yapılmıştır. Tüm bileşenler düşünüldüğünde Sovyet Sineması; kendini var etme sürecinde politik olandan bağımsız hareket etmemiş ve tüm yapısıyla politik nesnellığe hizmet etmiştir. Yeni kurulan Sovyet rejimi, halkın bilinçlenmesi doğrultusunda sanata yönelmiş ve hiç olmadığı kadar sanattan yaralanma faaliyetlerinde bulunmuştur. Toplumunun çeşitli kesimleri arasında bir düşünce ve görüş birliği sağlamak adına, Sovyet sanatçılardan etkili bir biçimde yararlanılmıştır. Bu nedenle sanatın her alanı, özellikle de sinema ve tiyatroya çok fazla önem verilmiştir (Coşkun, 2009: 45).

Devrimden sonra yaşanan süreçte edebiyat, sinema, tiyatro gibi kitle kültürüne hitap eden sanat dalları dönemin yaşanan politik gerçekliğine sahip çıkmışlardır. Bu

sahiplenme, dönemin sanatçılarının devlet tarafından desteklenmesine neden olmuştur. Bu dönemde yetişen sinemacılar, devlet destekli büyük bütçeli filmlere imza atmışlardır. Sovyet devriminden sonra birçok yönetmen, oyuncu ve teknisyen Almanya ve Fransa'ya gitmiştir. Devrimin hemen ardından, Devlet Eğitim Komisyonu, sinemadan sorumlu olmuş ve bu işlerle ilgilenmek için komisyonun başına yazar Lunacharsky getirilmiştir. Sinema, Sovyet Rusya'da devletin önem verdiği ve gelişmesi için çalışmalar yaptığı bir sanat alanı olarak işlem görmüştür. Bunun en önemli nedeni Lenin'in çok iyi bildiği, sinemanın kitleleri etkileme ve harekete geçirme potansiyeline, diğer sanat dallarına oranla çok daha fazla sahip olmasındandır. Diğer bir deyişle, sinema, devrimin önemli bir aracı olma potansiyelini kendi içinde taşımaktadır (Coşkun, 2009: 49).

Bu bağlamda, sinemanın kullanım aracı olarak her koşulda yaşanan politik gerçeklikle kesişmesi kaçınılmaz olmuştur. Sovyet sinemacılarının yeni düzene ayak uydurma çabaları, sinemanın yeniliklere kapalı olmasını da beraberinde getirmiştir. Sinemanın tek bir amacı vardır; o da yeni düzeni halka benimsetmek ve devrimi halka kabul ettirmektir. Bu nedenle, genellikle tek tip film örnekleri karşımıza çıkmaktadır. 1920'lerin sonlarına doğru, dünya sinemasında önemli bir yeri olan Sovyet sineması ve büyük yönetmenlerinin etkisi, çok sürmeden kaybolmuştur. Altın çağ olarak tanımlanan bu dönem kısa sürmüştür. Sovyet sinemasının gerilemesinin önemli nedenlerinden biri de, sesin sinemada kullanılması ile birlikte ünlü Rus montajının çağ dışı kalması olarak görülmektedir. Diğer bir nedeni de Sovyet sinemasının 1930 yıllarında Stalin'in baskıcı politikalarının her alana hâkim olması sonucu sinemanın da bundan etkilenecek, yenilikçi akım arayışlarının sınırlı tutulmasındandır. Var olan sistemin zarar göreceği düşüncesiyle parti tarafından sanatın bütün dallarında olduğu gibi, sinemada da dayatılan Sosyalist Gerçeklik ilkeleri sinemanın zarar görmesine neden olmuştur. Stalin'in her şeyi kontrol altına alma isteği, filmlerin de kontrol altına almasına neden olmuş bu da film yapımının her geçen yıl azalmasını beraberinde getirmiştir (Aliyev, 2007: 15-16).

Baskıcı bir yönetim modeli oluşturan Stalin; sanatın tek tipleşmesini ve ancak sosyalist gerçekliğe hizmet edecek bir sanat anlayışının kabul edileceği görüşünü savunmuştur. Bu düşünce doğrultusunda yapılmayan filmleri önemsememiş, hatta bunun dışında yapılan filmleri hedef göstermiştir. Sanatın özü gereği özgür düşünceden beslenmesinin bu şekilde engellenmesi, Sovyet sinemasının gerilemesine

neden olmuştur. Sinemayı kontrol altına almaya çalışan Stalin, kendi düşünceleri dışında kalan tüm sanatsal çalışmaları yok sayarak, sinemanın gerçekliğine aykırı olarak tek yapıya bürünmesine neden olmuş; bu da Sovyet sinemasının etkisinin kaybolmasını beraberinde getirmiştir. Bu doğrultuda düşünüldüğünde, amacı siyasi atmosferi en iyi şekilde yansıtmak olan sinemacıların tek tipleşmeye karşı koyamamaları, sanatsal üretimlerinin sonlanmasını beraberinde getirmiştir.

Sovyetlerde sesli sinemaya geçildiği dönem Eisenstein, ABD ve Meksika'da çalışmış daha sonra ülkesine tekrar dönmüştür. Eisenstein, ülkesine döndükten sonra Stalin'in sinema politikalarına ayak uyduramamış ve bu nedenle de suçlanmıştır. Yönetmenin 1944 yılında gösterime giren *Korkunç İvan* adlı filmi, önemli bir başarı kazanmış ama filmin gösterime giremez kaygısıyla ikinci bölümü gösterilmemiştir. Üçüncü bölümünün tamamlanmış parçalarının yok edilmesiyle Eisenstein'in yönetmenlik kariyeri sonlanmıştır. Eisenstein, 1948 yılında radyoda zorunlu olarak devrimin yapısına ayak uyduramadığını açıklayarak, suçlu olduğunu ifade etmiştir. Sovyet sinemasının diğer önemli yönetmeni Dziga Vertov, hayatının geri kalanını Belgesel Filmler Merkez Stüdyosunda belgesel yapımı gözetmeni olarak geçirmiş ve 1954 yılında hayatını kaybetmiştir. Bu sanatçılar ilk dönemler ellerinde etkili bir araç olan sinemanın olanaklarını devrim için kullanmışlar, ancak sonunda parti kararıyla karşı devrimci ilan edilmeleriyle bu olanakları ellerinde tutamamışlardır. (Aliyev, 2007: 17).

Genel olarak bakıldığında, Sovyet sinemacılar ilk dönemler sinemayı devrime katkı vermek amacıyla gönüllü olarak, devrimsel süreçte politik bilinç oluşturmak için kullanmışlardır. Daha sonraki dönemde Stalin'in yönetime gelmesi ve sertleşen devlet politikaları, sinemacıların bu süreçten olumsuz olarak etkilenmelerine neden olmuştur. Bu etkilenme durumu, Sovyet sinemasının gerilemesini beraberinde getirmiştir.

İncelendiğinde sinema ve politik atmosfer ilişkisinin fazlasıyla yaşandığı bir başka yer, Hitler döneminin Almanya'sında olduğunu gözlemleyebiliriz. Hitler, sinemanın etkileme gücünü ve kitlelere yayılma hızını Lenin döneminde Sovyet Sineması'nda keşfettikten sonra, daha etkili olması adına Alman Sineması'nda yeni arayışlar oluşturulmasını ve bu sayede daha kalıcı ve daha etkili sonuçlar alınması gayesiyle, bir takım çalışmalar yapılmasını istemiştir. Bu doğrultuda sinemacılar yeni

eserler verirken, yine Sovyet Sineması'nda olduğu gibi dönemin siyasi atmosferine uygun iktidarın isteği doğrultusunda ve bir bakıma iktidara ters düşmeyecek şekilde filmler ortaya koymuşlardır. Günlük siyasi söyleminin dışına çıkmadan tek gerçeğin var olan ideolojiyi dönemin siyaset diline ve gelişimine uygun bir tarzda yeniden yapılandırarak, kitlelerin bilinçlendirilmesine hizmet edecek bir kullanımda sunulması, sinemanın tek amacı olarak kabul edilmiştir. Sovyet sinemasına bir benzer durum yine burada da söz konusudur. Sinemacılar dönemin siyasi atmosferine uygun tarzda eserler verip, ancak o şekilde film yapmaya devam edebilmişlerdir. Bu durum ciddi bir paradoks oluşturmaktadır. Sinemacılara iki seçenek arasında sıkışıp kalmışlardır: Ya iktidarın söylediği doğrultuda çalışma yapacaklar, ya da hiçbir şekilde film yapmalarına izin verilmeyecektir.

Hitler yönetime geldikten sonra, Propaganda Bakanı olarak Goebbels'i göreve getirmiştir. Goebbels Hitlerin amaçlarına hizmet edecek bir sinema anlayışı geliştirme görevini de üstlenmiştir. Bu doğrultuda Hitlerin isteği üzerine yönetmen Leni Riefenstahl'e, 1934 yılında *İradenin Zaferi* filmini yaptırmıştır. *İradenin Zaferi* filmi, dönemin politik atmosferine uygun, iktidarın söylemlerine hizmet edecek bir yapıda yapılmıştır. Yapılan filmlerde, rejime zarar vermeyecek tarzda olmalarına dikkat edilmiş ve bu şekilde ancak film yapımına izin verilmiştir. 1938 yılından savaş bitimine kadar olan dönemde, *Die Feuerzangebowle* (1944) ya da *Jud Süs* (1940) gibi eğlendirmeye yönelik ve propaganda yapmaya uygun filmler yapılmıştır. Bu filmlerde kadercilik ön planda tutulmuş, Hitlerin düşünceleri topluma benimsetilmeye çalışılarak, toplumun savaşa karşı oluşan algısı değiştirilmeye çalışılmıştır. Propaganda Bakanlığı, 1936 yılında çıkarılan bir yasa ile yabancı bir filmin gösterime girip girmeyeceği kararını veren tek yetkili makam olmuştur. Bu durum birçok filmin yasaklanmasını beraberinde getirmiştir. Yasaklanan filmlerden oluşan boşluğu, Alman Sineması'nda yapılan filmlerin doldurması gerektiği gerçeğini ortaya çıkarmıştır. Bu da eğlence ve propaganda yapısına sahip olan filmlerin ortaya çıkmasına ortam hazırlamıştır. 1937 yılında bütün sinema sektörü Nazi iktidarının kontrolü altına geçmesiyle beraber Nazi İktidarı, eğlence filmlerinin yapımına bu dönemde oldukça önem vermiş ve bu doğrultuda çalışmalar gerçekleştirmiştir (Hamrlöva, 2010: 225).

Dönemsel koşullar göz önünde alındığında, sinemacıların politik atmosferi yansıtacak filmler dışında başka türden bir film yapmaya şanslarının olmadığını

görebiliriz. Bu dönemde, çarpıtılmış haber ve propaganda filmlerinin dışında bir takım sanatsal filmler de yapılmıştır (Bektaş, 2002: 157). Ama bu filmler de yine siyasi iktidara hizmet ettiği için, özgün bir çalışma yapısında olamamışlardır. Dönemsel koşullar içerisinde varlığını sürdürmeye çalışan Alman Sineması'nda Yahudi kökenli birçok sanatçı ve teknik eleman, yaşanan baskılar sonucunda yurt dışına göç etmek zorunda kalmıştır. Bununla beraber sinemanın sadece propaganda aracı olarak kullanılmasına tepki koyan önemli sinemacılar da yine yurtdışına göç etmişlerdir. Bu yıllarda Alman Sineması, kitleleri etki altına almaya yarayan bir araç olarak önemli bir şekilde kullanılmış, Alman film endüstrisinin tümü tek elde birleştirilmiş ve filmlerin büyük bir çoğunluğu istekler doğrultusunda yapılmıştır. Hitler döneminde sinemacılar tamamen dönemin politik atmosferine uygun düşecek filmler üretmeyi amaç edinmiş ve başka türden bir filmin yapmanın olanağını bulamamışlardır. Sinemacılar bir bakıma zorunlu olarak dönemin atmosferine uygun filmler yapmışlardır. Bu kullanım yine de Hitler tarafından değer bulmamış, sinemacıların iktidara yaranma çabası bile sonuçsuz kalmıştır.

Sinema politik atmosfer ilişkisinin, sinemaya yansımaları olarak yine '68 Kuşağı Gençlik Hareketi görülebilir. Bilindiği gibi '68 Gençlik Hareketi buna karşıt kuşak da denilebilir, yenilik isteyen ve değişimi hedefleyen bir kuşak olarak ortaya çıkmıştır. Popüler kültür karşıtı olarak tanımlanabilecek bir alt gençlik kültürü olarak, yenilik isteyen ve bunu politik bir bilinç çerçevesinde temellendiren, yapısal olarak da sistem karşıtı alternatif üretme gayretinde ortaya çıkmış bir gençlik hareketidir. Karşı kültür, Abbie Hoffman ve Tom Hayden gibi savaş karşıtı bir grup gencin, yozlaşmış olduğunu düşündükleri Amerikan toplumuna karşı oluşturdukları tepki sonucu, yeni bir hayat tarzı istemesi olarak gelişmiştir. Yeni hayat tarzını benimseyen ve toplumsal değerlerde yaşatmak istedikleri küçük değişimleri hedefleyen bu grupları, mevcut değerlere yapılan kasti başkaldıran gruplardan ayırmak zor olmuştur. Bu nedenle bu dönemde oluşan bu karşı kültür yapısına *Hippi Kültürü* denilmiştir (Aydın, 1971: 17).

'68 Gençlik Hareketi, dönemin koşullarına da bağlı olarak içerisinde birçok sosyal, kültürel, siyasal değişimi ve gelişimi barındırmaktadır. Siyah hareket, feminist hareket, etnisite ya da savaş karşıtlığı gibi konular, bu kuşağın çok önem verdiği ve bu doğrultuda bunun değişimi için mücadele gösterdiği konular olmuştur. '68 Hareketi; başta İngiltere olmak üzere birçok Avrupa ülkesinde oluşan

kentleşme düzeni özellikle Paris, New York, Madrid, Londra, Berlin, Viyana, İstanbul gibi büyük kentlerde burjuva hegemonyasına tutsak olmuş, toplum düzeninde adalet sisteminde değişimi isteyen ve eşitsizliğin her geçen gün arttığı bu yapı içerisinde adaletli bir düzen kurma çabasında olan, yeni bir gençlik hareketi olarak ortaya çıkmış ve önemli bir şekilde örgütlenmiştir.

1968 olaylarının önemli merkezlerinden biri de Fransa olmuştur. Hareketin başlamasına kaynak oluşturan olaylar, gençlerin Amerika'da Vietnam Savaşı'na karşı oluşturdukları gösteriler ve 1968 yılında Martin Luther King'in öldürülmesi ile gelişen toplu protestolardır. Strasbourg Üniversitesi'nde 1966 yılında 'Öğrenci Çevrelerinde Yoksulluk' adında dağıtılan broşürlerin öğrenciler tarafından aşırı ilgi görmesi ve 1967 yılında bu broşürlerin tekrar basılması, hareketin gelişerek büyümesini sağlamıştır (Topuz, 2008: 19-21).

Böylesi yayılma gücüne sahip olan bir gençlik hareketi, dünyanın farklı ülkelerindeki farklı gençlik gruplarını bir düşünce ekseninde bu harekete katılımını sağlamış ve her yerde kitlesel tepkilerin ortaya çıkmasına imkân oluşturmuştur. '68 Gençlik Hareketi, 1965 yılında Amerika'da başlayan siyahi haklar mücadelesinden 1970 yıllarına kadar süren bir mücadele dönemini kapsamaktadır. Hızlı bir biçimde yayılan gençlik hareketi, Avrupa'da önemli bir ivme kazanmış, Vietnam Savaşı'na karşı gelişen tepkilerle birlikte dünyanın birçok ülkesine yayılmıştır. Bununla beraber derin bir etkileşime yol açan hareket, çok kısa bir sürede dünyanın başka bölgelerinde karşılık bulmuştur. Hareketin geliştirdiği ana temalar ekseninde sosyal ve siyasi değişime istekli gençlerin, dünyada olduğu gibi Türkiye'de de karşılığı olmuştur. Ancak Türkiye'deki gençlik eylemleri ülkenin kendi siyasi konjonktürü bağlamında Avrupa'daki gençlik eylemlerinden farklı bir yapı içermektedir. (Bulut, 2011: 125).

Avrupa'da yaşanan '68 Gençlik Hareketi, Türkiye'de de aynı dönemde yaşanmıştır. Ancak Türkiye'deki '68 Gençlik Hareketi ile Avrupa'daki hareket arasında önemli farklılıklar vardır. Avrupa'daki '68 hareketi; kentlerde sanayileşmiş düzen içerisinde bunalan gençlik hareketiyken, Türkiye'de geri kalmışlığa karşı oluşturulan bir gençlik hareketi niteliğindedir. 1950 yılında Cumhuriyet Halk Partisini seçimi kaybetmesi sonucu yeni iktidar Demokrat parti olmuştur. Böylece 1960 kadar sürecek yönetimi, Demokrat Parti üstlenmiştir. Bu on yıllık süreçte

Demokrat Partinin yürüttüğü siyaset, üniversite gençliği tarafından kabul görmemiş ve her yerde kitlesel eylemlere eşliğinde Demokrat Parti, hedef haline gelmiştir. Türkiye’de bu yıllardan sonra öğrenci hareketleri, Avrupa’daki öğrenci hareketlerinden farklı olarak daha çok siyasi konulara ağırlık vererek ilerlemiştir. Demokrasi düşüncesi ekseninde hareket eden gençler, düşünce özgürlüğü üzerinde yoğunlaşarak, demokrasinin ön koşulunun düşünce özgürlüğü olduğuna inanmışlardır. Dönemin iktidar partisinin baskıcı yapısını reddeden gençler, kitlesel eylemlerle tepkilerini dile getirmişlerdir.

Çalışlar’a göre, dünyadaki bütün gençlik hareketleri sol düşüncenin etkisi altında gerçekleşmiştir. Ancak Türkiye ile büyük endüstri ülkeleri arasında önemli ayrılıklar ve büyük farklılıklar bulunmaktadır. Batı toplumunda yetişmiş gençlik, endüstri dönemini yaşamış ve modern ötesi düşünce yapısında yetişmiş bir kuşaktır. Türkiye’deki gençlik, endüstriyel gelişimi daha yeni sağlamış bir ülkenin yeni kuşakları olarak ortaya çıkmışlardır. Dolayısıyla, Türkiye’deki ‘68 Gençlik Hareketi, Demokrat Parti’nin dayattığı baskıcı politikalara karşı oluşturulan tepkisel ve içerisinde sosyal, siyasal direnişi barındıran bir gençlik hareketi olarak, iktidarının baskılarına karşı başlatılan bir hareket olarak oluşturulmuştur (Çalışlar: 1988: 93-95).

‘68 Gençlik Hareketi, nerdeyse tüm dünyada güçlü bir etki bırakmış ve bunun sanata yansması da fazlasıyla olmuştur. Bu alanda ‘68 Gençlik Hareketi’nin sinemaya yansması birçok ülkede kendine yer bulmuştur. Sanatın her alanında görülebilecek bir etki bırakan ‘68 Gençlik Hareketi, hızlı bir büyüme gerçekleştirmiş olsa da etkisini çabuk yitirmiştir. Yine de ‘68 Gençlik Hareketi’nin etkisiyle dönemin politik atmosferini beyaz perdeye yansıtan etkili filmler yapılmıştır. Hem dünya hem de Türkiye sinemasında bunun örnekleri bulunmaktadır. ‘68 Gençlik Hareketi’nin etkisiyle yapılan filmleri incelersek, o dönemin politik atmosferinin sinemaya yansıtıldığını görebiliriz. Yönetmen Dennis Hopper’in yönettiği *Easy Rider (1969)* filmi, dönemin siyasi atmosferinin etkisinde çekilmiştir. Hâkim Amerikan ideolojisinin her geçen günde daha da bireyci olmaya başladığı yıllarda, dönemin baskıcı yapısından bunalmış motosikletli iki hippinin gözünden özgürlük arayışı anlatmıştır. Sınıf çatışması, toplum dayatması gibi konuların işlendiği filmde, yönetmen anlatım tarzı olarak hippilerin yaptıklarını haklı ve doğru bir biçimde sinemaya yansıtmıştır. Dennis Hopper filmde, senaryoya ve yazılı bir metne bağlı

kalmadan filmini bağımsız bir biçimde oluşturmuş ve '68 Kuşağı'nın entelektüel ve farklı dünyasını ön planda tutmuştur.

'68 Gençlik Hareketi ile ilgili filmlerden biri de Elio Petri'nin yönetmenliğini yaptığı, *La Classe Operaia Va In Paradiso*(1971) filmidir. Film, işçi, grev ve örgütlenmeyi konu almaktadır. Filmde işçi Massa, sınıf bilincinden yoksun kendi için yaşayan biriyken, bir kazada parmağını kaybettikten sonra bilinçlenen ve örgütlü düşünceyle tanışan ve Maoçu bir aşırı sol grubun yaptıklarını destekleyen bir işçi olur. İtalya'nın işçi sınıfını konu alan film, yaşanan işçi sorunlarını politik gerçeklikle ilişkili olarak işlemiştir. Filmde, dönemin koşulları içerisinde şekillenen muhalif siyasi yapılar, bir fabrika içerisinde bütün yapısıyla temsil edilmektedir.

'68 döneminin en ünlü politik yönetmenlerinden olan, Jean-Luc Godard'ın yönettiği *La Chinoise* (1967) filmi, dönemin özelliklerini yansıtan önemli bir filmidir. Filmde eylem hazırlığı yapan Maoçu bir öğrenci grubu işlenir. Godard, bu filmde açıkça taraf tutmuştur. Yılmaz'a göre *Çinli Kız* filmi, Godard sinemasının iki temel özelliğini yani 'öz-eleştiri' ve 'karşıtlıkları' içererek, yönetmenin 1967 yılından 1972'ye kadar üzerinde yoğunlaşacağı 'iki cephede birden mücadele etme' kavramını ön plana taşımaktadır. Yılmaz, iki cepheden biri toplum diğeri sanat olduğunu ve Godard'ın her iki alanda da devrim yapmak istediğini ve bu devrimi filmin içinde gerçekleştirerek devrime katkı sunmayı amaçladığı belirtir (Yılmaz, 2009:119). Yine Godard'ın çok ses getiren filmi *Tout Va Bien* (1972), dönemin politik atmosferinin sıkça işlendiği bir film olmuştur. Film, medya sektöründe çalışan iki burjuvanın aşkını tüketim toplumu ve işçi sınıfı temelinde işlemektedir. Bunun yanında filmde, sendika ve örgütsellik ekseninde muhalif eleştiri yapılmaktadır. Film, üç bölümden oluşmaktadır. Filmin ilk bölümünde, medya çalışanları haber yapmak amacıyla fabrikaya giderler. İşçilerin işgal ettikleri bu fabrikada, dönemin Fransız politikasındaki farkı yapılar gözler önüne serilmektedir. Fabrika yöneticilerinin yani egemen sınıf yapısı, sendika temsilcisi ve işgalin artık bitmesini isteyen partililer ve partiye rağmen eylemlerini sürdürmeye kararlı goşistler anlatılmaktadır (Yılmaz, 2009: 131). Filmde kadın erkek ilişkisi üzerinden işçi sınıfını derinlemesine işlenmiştir.

Türk sinemasında da '68 gençlik hareketinin ortaya çıkardığı örnekler mevcuttur. Dönemin koşullarında yetişen yönetmenler Hoolywood'un etkisinden

kurtularak, kameralarını topluma çevirmişlerdir. Yılmaz Güney'in yönettiği *Umut* (1970) ve *Arkadaş* (1974) filmleri, bu dönemin toplumsal gerçekçi filmlerine örnek gösterilebilir. Yine Bilge Olgaç'ın yönetmenliğini yaptığı *Bir Gün Mutlaka* (1975) filmi, bu dönemin filmi olarak kabul edilir. 1990 yılında yapılmasına rağmen '68 Kuşağı'nı anlatan Atıf Yılmaz'ın *Bekle Dedim Gölgeye* (1990) filmi de o dönemin politik atmosferini yansıtan bir film örneği olarak karşımıza çıkar. 1960'ların toplumsal gerçekçi sinema yönelimi ile '68 Gençlik Hareketi sonucu oluşan sinema yapısı birbiriyle karıştırılmamalıdır. 60 dönemi sinemasında yine kamerasını topluma yönetmiş, Metin Erksan, Memduh Ün, Ertem Göreç gibi yönetmenler bulunmaktadır. Ancak politik gerçeklik ve dönemin politik atmosferini sinemaya yansıtma '68 Gençlik Hareketi'nde daha aktif bir şekilde gerçekleşmiştir. Bu dönemin siyasi olaylarının şekillendirdiği politik kuşağının filmlerinin ortaya çıkması, 70 ve 80'leri bulmuştur. Diğer taraftan yaşanan 12 Eylül 1980 Darbesi, yönetmenlerin '68 gençlik hareketinden çok 1980 dönemine ait filmler yapmasına neden olmuştur. '68 gençlik hareketi kuşağının sol görüşlü yönetmeleri, filmlerinde 1980 anlatısını tercih etmişlerdir. Çünkü 1980 darbesi, 12 Mart Muhtırasını unutturmuş ve o dönemin etkisi yeterince sinemaya aktarılmadan geçilmiştir. Erdel Kıran, Şerif Gören, Zeki Ökten, Ali Özgentürk gibi yönetmenler ile Türk Sineması'na sol ideolojiye sahip bir yönetmen kuşağı gelmiş ve 1980'lerde 12 Eylül döneminin acılarını konu alan filmler çekmişlerdir. 12 Mart ve '68 Gençlik Hareketi ise 1970'lerde beyazperdeye yansımamış, yenilikçi sol görüşlü yönetmenlerin en etkin olduğu bir dönemde Türk Sineması bu dönemle ilgili yeterince iyi film çıkaramamıştır.

Bu dönem dışında, '68 Kuşağı'nın etkili filmler yapması 80'lerde gerçekleşmiştir. 1980 dönemi siyasi atmosferinin, sinemaya aktarılması ve bu dönemde yaşananların etkili bir şekilde sinemada yer bulması, geçen dönemlere oranla bu dönemde daha başarılı bir şekilde gerçekleşmiştir. '68 gençlik hareketi içerisinde şekillenen ve gelişen yeni nesil yönetmenler; eserlerini 12 Eylül 1980 Darbesi'ni konu alan ve darbenin getirdiği olumsuzlukları işleyen bir yapıda vermişlerdir. Bu bağlamda incelendiğinde; yönetmenliğini Zeki Alasya'nın yaptığı, 1980 öncesi siyasi olaylara karışan ve abisinin ölümüne neden olmasıyla birlikte ailesi tarafından dışlanan Hüseyin'in, çevresinde gelişen olayların işlendiği *Dikenli Yol* (1986) filmi. Ali Özgentürk'ün yönettiği, *Su da Yanar*(1987) filmi. Şerif Gören'in hapisanede 7 yıl geçirmiş Hayri'nin, hapisaneden çıktıktan sonra

çevresindeki insanlarda gördüğü değişimi konu alan, *Sen Türkülerini Söyle* (1986) filmi. Hapishanede türlü işkenceler görmüş ve işkence sonucu bir kolu sakat kalmış bir gencin, sakin bir sahil kasabasına yerleşmesi ve kendisini takip eden işkencecisinin sesini konu alan; Zeki Ökten'in yönettiği, *Ses* (1986) filmi. Karışık siyasi atmosferden kaçarak, Cunda adasına yerleşen bir yazarı konu alan ve dönemin politik gerçekliğine pek dokunmayan Erden Kıral'ın yönettiği, *Av Zaman'ı* (1987) filmi. Zülfü Livaneli'nin yönettiği, darbe öncesi dönemde farklı görüşe sahip iki kardeş üzerinden kardeş kavgasını anlattığı ve yanlış kararlar vermemek için hâkimliği bırakıp, avukatlığa geçen Ali Fırat'ın mesleki kaçışının işlendiği *Sis* (1988) filmi. Mumduh Ün'ün bir kadın kahraman üzerinden darbe dönemini anlattığı, *Bütün Kapılar Kapalıydı* (1986) filmi. Bilge Olgaç'ın yönettiği *Bir Yanımız Bahar Bahçe* (1994) filmi. 12 Mart Muhtırası ve 12 Eylül Darbesi'ni yaşayan insanların psikolojilerinin konu edildiği Yusuf Kurçenli'nin yönettiği, *Çözümler* (1994) filmi 68 Kuşağı'nın, 1980 dönemi politik atmosferini sinemaya aktarması olarak karşımıza çıkar.

Bu doğrultuda bakıldığında, '68 Gençlik Hareketi dünyada birçok siyasi ve sanatsal gelişmeleri beraberinde getirmiştir. '68 Gençlik Hareketi'nin politik yapısı sinemada da işlenmiş ve yenilikçi arayışlar içerisinde birçok başarılı eser verilmiştir. Dünya sinemasında, özellikle de Fransa ve İtalya'da bu hareketin ekseninde başarılı filmler yapılmıştır. '68 Gençlik Hareketi'nin muhalif sanatçıları, kendi dönemleri ve sonraki dönemde sinemanın muhalif duruşuna değerli katkılarda bulunmuşlardır. Türkiye'de ise dönemin etkisi sinemada fazla yer bulamamış ve yaşanan 12 Eylül Darbesi ile başka bir yönde gelişmeyle sonuçlanmıştır. Türkiye'de '68 Gençlik Hareketi sanatçıları kendi dönemlerinde çok fazla etkili olamamışlardır. Bunun bir nedeni de hemen ardından gelen 12 Eylül Darbesi olduğu gerçeğidir. Kendi dönemlerinde çok fazla etkili film yapamayan '68 Kuşağı sanatçıları, 12 Eylül Darbesi'ni konu edinen birçok filme imza atmışlardır. 1980 dönemini ve sonrası yaşanan politik konuların beyazperde yer bulması bir bakıma, '68 Kuşağı sanatçılarının çabaları sonucu olmuştur

C. Sinemada Gerçeklik ve Kurgunun Diyalektiği

"Gerçek" ve "gerçeklik" felsefe ve sanatın önemli bir konusu olmuş ve her dönem farklı şekilde sorgulanmıştır. Gerçeklik nedir? ya da gerçeklik mümkün

müdür? Sorunsalı çerçevesinde, sorgulamalar ve tartışmalar günümüze değin süregelmiştir. Bu tartışmalar, çağımızın önemli bir sanat olayı olan sinemada da yer bulmuştur. Farklı sanatçılar ve sinema kuramcıları, sinemada gerçeklik üzerine çalışmalar yapmış ve bu doğrultuda bir takım temel esaslar belirlemişlerdir.

Sinemada gerçeklik sorunsalı, yapılan ilk gösterimde ortaya çıkmaktadır. 1895 yılı 28 Aralık günü Lumiere Kardeşlerin Paris'te halka açık alanda yaptıkları gösterimde sinemanın insanlar üzerindeki etkisi, algısal olarak gerçeklik ile ayırım yapılamayacak kadar gerçek izlenimi vermiştir. İzleyicinin trenin gara girerken göstermiş olduğu tepki, sinemada gerçeklik algısının ortaya çıktığı ilk andır. Buradan anlaşılacağı gibi sinema ve gerçeklik ilişkisi, sinemanın ortaya çıktığı ilk günden itibaren var olan bir ilişkidir. Armes, gerçekliğin görünümünün kaydedilip araştırılması için kamerayı kullanma arzusu, Lumiere Kardeşlerle başlayan ilk günlerden itibaren yönetmenlerin kafasını sürekli kurcalayan bir olgu olduğunu belirtir. Armes'e göre, yan yana giden ve günümüze kadar gelen iki gelenek, olgulara dayalı belgesel ile kurmaca gerçeklik mevcuttur ve yapıtlarının gösterdiği gibi, sinema ve gerçeklik sorununa yönelik ilgi gösterenler, en büyük sinema sanatçıları arasından çıkar (Armes, 2019: 18).

Gerçeklik, görüldüğü gibi sinemanın ilk günlerinden bugüne ilgi çekici bir konu olmuştur. Sinema tarihinde birçok yönetmen, gerçeklik sorunsalı üzerinde farklı denemeler yapmışlardır. Sinemada gerçekliğin sınırları oldukça geniştir, bu yüzden her dönem bu sınırları genişletmeyi ve kameranın gerçeklik karşısındaki konumunu belirlemeyi isteyen birçok yönetmen var olmuştur. Sinemanın gerçekçilik üzerinde bu kadar durmasını anlamlandırmak zor değildir. Kamera ile sanatçı, yüzleri, sokakları, manzaraları, insan gruplarını ve onların faaliyetlerini gösterebildiği kadar, davranışların ayrıntıda kalmış tuhaflıklarını da büyük bir etkiyle görünür kılabilir. Sinema için yaşam o kadar ayrıntılıdır ki, burada sinema için malzeme hiçbir zaman tükenmemektedir. Bu da sinemanın her zaman gerçekliği işlemesine neden olmaktadır (Armes, 2019: 20).

Gerçeğin bir bakıma, felsefe ve sanatta hakikat ya da hakikate ulaşma olarak görüldüğünü söyleyebiliriz. Bu konuda çalışmalar yapmış Dziga Vertov, Sinema-Gerçek adını verdiği bir çalışma gerçekleştirmiştir. Sinema-Gerçek adını Sovyet sinemacı, Dziga Vertov'un Kino-Pravda'sından almaktadır. Sinema-Gerçek aslında

felsefenin de bir konusu olan hakikat üzerinden şekillenmektedir. Kapsayıcı bir terim olarak kullanılan ve gelişen Sinema-Gerçek, ‘önceliği kendiliğindenliğe ve olayın özüne veren belli bir çekim ve sunum yöntemi’ olarak kullanılmaktadır (Özarslan, 2013: 77).

Sinemanın ilk kuramcılarında olan Sovyet sinemacı Vertov dışında, yine başka ülkelerde de gerçek ve sinema ilişkisi incelenmeye değer bir konu olarak varlık göstermiştir. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra yaşanan gelişmelerle birlikte, Fransa’da Sinema-Gerçek, Amerika’da Dolaysız-Sinema (Direct-Sinema) ve Kanada’da Arı-Göz (Candid-Eye) çalışmaları ortaya çıkmıştır. Bu hareketlerin gerçeklikle ilgili benzer taraflarının olmasının yanında, üslup ve biçim olarak farklı özellikleri de bulunmaktadır. (Özarslan, 2013: 77-78).

Gerçekliğin, birçok noktada ya da birçok yapıda birbirinden farklılık gösterebileceğini göz ardı etmemek gerekir. Gerçeklik, sinemanın ilk dönemlerinde üslup ve teknik olarak ayrılıp yorumlanırken, bugün başka açılarla da değerlendirilmektedir. Diğer taraftan gerçeklik, dönemin tarihsel konjonktüründen bağımsız olarak da düşünülemez. Bu bağlamda, her dönem ve her yapıda gerçekliğin sinemada süregelen bir olgu olduğunu gözlemleyebiliriz. Nijat Özön, sinema gerçeklik ilişkisinin bir tek yolunun değil, yollarının olduğunu belirtir. Bunun aktarımsal süreçte, birçok nedene bağlı olarak değişkenlik gösterebileceğine inanır. Özön’e göre, Fransız gerçekçiliği, İngiliz gerçekçiliği, Amerikan gerçekçiliği, Sovyet gerçekçiliği, İtalyan yeni gerçekçiliği, Japon yeni gerçekçiliği, Alman gerçekçiliği birbirlerinden ayrı özellikler göstermektedir. Sinemada gerçeklik üzerine ortaya çıkmış, Sinema-Gerçek, Sine-Göz, Arı-Göz, Dolaysız Sinema, gibi akımlar aynı gerçeğe bağlı ama farklı gerçeklik yolları izleyen akımlardır. Kimi; sert, katıksız, izleyicinin suratına bir yumruk gibi inen bir gerçekçilikten yanadır. Kimi; acı gerçeği, üstü şekerle örtülü acı hap gibi vermektense yanadır. Kimi; gerçeği katıksız, dolaysız aktarıp yorumu izleyiciye bırakır. Kimi; gerçeği yorumlayarak izleyiciye sunar. Bunun yanında Özön; gerçekçilik konusundaki kuramlar, gerçeğin en iyi nasıl aktarabileceği yolundaki değişik görüşler, ulusal özellikler yaratılıştan doğan özellikler, bireylerin ve toplumların gerçek karşısındaki davranış ve tepkileri içinde bulunan ekonomik ve toplumsal yapı; gerçekçilikte şu ya da bu yolu seçmekte etkin rol oynadığını düşünür (Özön, 1995: 84).

Sinemada, aslında gerçekliğin ne olduğu tartışması, kurgunun olgusallığı üzerinden gelişir. Bu tartışma genel olarak Andre Bazin ve Sergei Eisenstein üzerinden yapılan yorumlamalarla gerçekleşir. Burada Andre Bazin ve Sergei Eisenstein'in kurguya bakışıyla şekillenen bir tartışma söz konusudur. Sinemada, tek bir çekim bile doğanın sıradan bir kopyası değildir. Doğa ile film görüntüsünün arasında çok önemli farklılıklar bulunmaktadır. Bir görüntü sonuç olarak; bir insanın kontrolünde gerçekleşen, doğanın yeniden üretimi olarak yapılan ve kaydetme işleminden öte başka bir işlem yapılmadığı sanılan bir işlemdir. Ama montaj bütünüyle insan müdahalesinin sonucunda gerçekleşmektedir. Montajda, zaman parçalanmakta ve zaman ile uzam açısından bağlantısız şeyler bile birbirine bağlanmaktadır (Arnheim, 2002: 78-79).

Yönetmen, bir sahne alır ve bu sahneyi istediği gibi şekillendirebilir. Sahne içerisindeki nesnelere dışarıda bırakabilir, gizleyebilir ya da dikkat çekici yapabilir. Tüm bunları yaparken gerçeklikle çatışmayacak şekilde oluşturabilir. Nesnelere görüntüleri ile oynar, onları farklı yapıda sunabilir. Uzam ve zamanla oynayarak, her şeyi değiştirebilir. Hareketle ilgili farklı görsellikler sunabilir, dik olanı yatırılabılır yatay olanı dik yapabilir. Var olan gerçekliği sadece nesnellikle değil, öznel bir bakış açısıyla da sunabilir. Gerçekliğe müdahale ederek, yeni gerçeklikler üretebilir (Arnheim, 2002: 114-115). Yönetmenin bu müdahalesi ve kurgunun gerçekliği yeniden şekillendirmedeki etkisi dolayısıyla gerçekliğin, hangi gerçeklik olduğu sorunsalını doğurur. Bunun yanı sıra sinemada gerçeklik izlenimini etkileyen birçok faktör de bulunmaktadır. İzleyiciyi etkileyecek şekilde görüntüleri biçimleyen sinema, imgelerle yaratım yapmasının yanı sıra içerisinde barındırdığı her görüntüyü izleyicide gerçeklik algısı yaratacak kadar da gerçekçi bir sanattır. Yaratılan bu algı; zaman, hareket, ışık, ritim, gölge, renk ve ses aracılığıyla kameranın devinimleri ile öznel ve nesnel kamera kullanımıyla, kullanılan kamera açılarıyla, alan derinliğiyle, plan geçişleriyle gerçeklik algısını kurgu yoluyla yaratır. Bu nedenle, çekilen görüntünün anlamı ile her çekimin parça halinde taşıdığı anlamdan farklıdır.

Gerçekliğin, sinemada neye karşılık geldiğini anlamlandırmak oldukça güçtür. Salt gerçeği yansıtmak mümkün değildir. Her gerçek, kamera görüntü almaya başladığı andan itibaren başka bir forma sahip yeni anlamlar üretme sürecine girer. Sinema, gücünü gerçekliğinden almaktadır. Gerçek gibi görüldüğü sürece değerlidir.

Fakat gerçeklikle bu ilişkisinin çok sağlıklı olduğu söylenemez. Seyircisine bir şey sunabilmek için, gerçeğe mutlaka müdahale etmelidir (Bonitzer, 2006: 87).

Demoğlu'na göre, sinematografi, fiziksel varoluşu gereği görüntüyü kaydederken insan gücü ve müdahalesi gerektirmektedir. Aygıtın mutlaka birine muhtaç olması, onun kullanan kişiden çok fazla bağımsız olamayacağını göstermektedir. Görüntü, tek mekân ve tek zamanda kaydedilen müdahalesiz bir olay bile olsa, kamerayı kullanan kişi onu nerede konumlanacağını, nereye bakacağını ve nelere yer vereceğini; yani aygıtın 'işaret ettiği' gerçeklik, seyircinin gözü halini almaktadır. Aygıt-kullanan kişi ve seyircinin bakış açıları eşitlenmektedir. Bu eşitlenme tek taraflıdır. Seyircinin, aygıtın bakış açısını kabullenmekten başka şansı yoktur. (Demoğlu, 2013: 17).

Seyircinin bakışı kameranın gösterdiği alan ile sınırlanmaktadır. Çerçevenin oluşturduğu sınırlandırma, nesnelerin hiçbir zaman gerçekte olduğu gibi görülmesine imkân vermemektedir. Bunun yanında gerçek yaşamda, görüşü etkileyecek keskin şekilde bir çerçeve yoktur (Chatman, 2011: 89). Buradan da anlaşılacağı gibi, gerçekliğin en sade şekliyle bile sinemaya aktarımında yorumsal ve tekniksel bir takım bileşenlerin oluşturduğu ve katıldığı bir anlatı sanatında, gerçekliğin dokunulmadan salt kendi yapısıyla sinemada yer bulması mümkün değildir. Bununla birlikte, kurgunun da katılımıyla gerçeklik birçok sebebe bağlı olarak değişime uğrayarak izleyiciye sunulur.

Sinemada tek bir gerçeklikten bahsetmek, sinemada gerçekliğin tanımının yapılabilmesi için yeterince açıklayıcı değildir. Sinemada, birçok gerçeklik bulunabilmektedir. Dönemin koşullarından, yönetmenin gerçekliği ele almasına ya da seyircinin gerçeklik karşısında konumlanışına kadar birçok faktör sinemada gerçeklik olgusunu etkileyebilmektedir. Sine-Göz'ün dönemsel gerçekliği ve devrimci tutumu, Yeni Dalga Akımı'nın gerçeklik ve öz gerçekliği, İtalyan Yeni Gerçekçiliğin toplumsal gerçekçiliği ya da Godard gibi yönetmenlerin kendi gerçekçilik anlayışı, gerçekçiliğin farklı konumlarda ve farklı bakış açılarının sonucu farklılık gösterebileceğine örnek oluşturur.

Gerçekliğin bu karmaşık yapısını, sinemada kuramsal olarak ele alan iki temel yaklaşımdan söz edebiliriz. Gerçekliğin filme alınmasından çok gerçekliği işleyen ve yorumlayan, özü vurgulayıp insan temelli bir anlayış geliştiren Andre Bazin ve

Siegfried Kracauer'in savunduğu temelinde 'dışavurumculuğa' dayanan 'Gerçekçi' sinema kuramı ve gerçekliği alıp dönüştüren, sinemanın devinimsel yapısından yararlanan, Sovyetler Birliğinde ortaya çıkmış, Dziga Vertov ve Sergei Eisenstein'in öncülük ettiği 'Biçimci' kuramdır. Gerçekçi ve Biçimci kuramların oluşmasında öncülük eden Andre Bazin ve Dziga Vertov'un kurguya bakışı bir bakıma bu iki kavramın altlığını oluşturur.

Gerçek, Eisenstein ve Bazin için çıkış noktasıdır. Aralarındaki en önemli fark ise Eisenstein'in oluşturduğu gerçeğin, sinemanın gerçekle ilişkisinin önüne geçmesi ve Bazin'in bu düşüncede olmamasıdır. Eisenstein ve Bazin için değerli olan tek şey, gerçek ile ne demek istendiğini net olarak belirlemektir. Gerçeklik her ikisinin de kuramsal temelini oluşturduğundan dolayı, gerçeklikten sonra gelecek her şey bir noktada gerçeklikle ilişkilendirilmektedir. (Büker ve Onaran, 1985: 111). James Monaco da gerçekçi ve biçimci kuramı şu şekilde ayırmaktadır: “ *Dışavurumculuk 1920'li yıllarda Almanya'da filizlenmiş, bir ifade aracı olarak daha genel ve romantik bir sinema yaklaşımı iken, biçimcilik aynı yıllarda Sovyetler Birliği'nde oluşmaya başlamış, daha özgül ve biçimsel bir kuramdır*” (Monaco, 2002: 376).

Gerçekçi sinema kuramına göre, sinema gerçeği ele alırken onu yeniden yorumlayarak oluşturur. Gerçekçi kuramcılardan Andre Bazin, sinemanın gerçekliğinin doğa ile doğrudan ilişkisi olduğunu düşünmektedir. Ekranın üzerinde oluşan görüntü, gerçekliğinin mucizevi şeylerle ilgili olmadığını belirtir. Bazin'e göre, evrenin kapsamı uzamsal olarak sinemada yer bulur. Bir film, evrendir, dünyadır ve doğadır. Film, yapay bir dünya ve doğanın yerine geçen bir olgu olarak işlem görmektedir (Bazin, 2011: 107). Bazin, kendi sinema anlayışına en çok İtalyan Yeni Gerçekçiliğin yaklaştığını belirtir. Bazin düşüncelerini, Jean Renoir, Orson Welles ve Erich von Stroheim gibi yönetmenlerden yola çıkarak oluşturmuştur. Ancak Bazin, en çok İtalyan Yeni Gerçekçiliğine ilgi duymakta ve bu akımın filmlerinin kendi kuramını haklı çıkardığına inanmaktadır (Kolker, 2010: 17). Bazin, sinemanın tam anlatımının gerçeklikle uyumlu olmasını ister. Sinemayı değerlendirirken, bütünsel olarak değerlendirir. Bazin'e göre, içsel karmaşık yapısıyla bir bütün olan sanatın özerkliğini kabul etmek, bütünün biçimsel düzenlenişini kabul etmeye bağlıdır. Bazin için oluşturulan yapıtın özerkliği, onun gerçeğe karşıt bir bütün olma durumu, kesin olarak düşünülemez bir şeydir (Büker ve Onaran, 1985: 124).

Bir başka gerçeklik sorunsalını işleyen Biçimci kuramcılar, sinemanın bir montaj sanatı olduğunu savunurlar. Eisentein'a göre her şeyden önce sinema, montajdır. Montaj tek perspektifli bir sinema için plastik bir kompozisyon, çok perspektifli sinema için kurgusal kompozisyon, sesli film için ise müzikal bir kompozisyon olarak işlem görmektedir (Lotman, 1999: 77). Yine Eisentein, film parçalarının filmsel olmayan yapılardan kurtarabilmenin yolunu, sadece montaj kalıplarından bir araya gelmelerine bağlamaktadır (Büker ve Onaran, 1985: 114). Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* filminin kurgu estetiğinde de bu anlayış yatmaktadır. Vertov, kameranın yardımıyla gerçekliği müdahalesiz bir şekilde gerçekliğin kendi yapısına dokunmadan, yani dramatik bir müdahaleye girişmeden kurgusal devinimle, gerçekliğin derin yapısını ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. Ama bu şekilde sinemanın kendi yapısal farklılığından dolayı, açmaza düşmüştür. Bu konuda Paul Rotha, Vertov'un sinema anlayışını şu şekilde değerlendirmektedir: (Rotha, 2000: 67)

“Vertov, kendi açısından, görülebilir ve duyulabilir dünyanın ‘optik-tonel’ olarak düşünülmesini yansıtmaktadır. Sonuçta, gerçeğin üstünlüğü vurgulanır. Stüdyo yapaylığı içinde oluşturulan ürünlere karşı çıkarılır. Vertov, belgesel konusunda kendi yöntemlerini ortaya koymaktadır. Ancak konunun yorumlanması ve yaklaşım sorununa geldiği zaman, onun görüşlerinden ayrılma zorundayız. Korkarım ki o, Kıtasal Gerçekçilerin düştükleri hataları tekrarlamaktadır. Filmlerin hiçbirinde konunun yüzeyinin altına inilmemiştir. Onun tekniğinin büyüklüğünü kabul ediyorum fakat konunun, sorunlar ile yorumlanmasında belgesel yapımın temel gereklerinin yerine getirilmediğini düşünüyorum”

Vertov gerçeğe bütünsel yaklaşmış, gerçekliğin müdahalesiz ve kurgunun devinimsel süreciyle ortaya çıkabileceğini düşünmüştür. Ancak bu şekilde de derinlemesine bir gerçeklik oluşturulamamıştır.

Varılan noktada, sinema tarihsel süreç içerisinde birçok kuramsal gerçeklik tartışmasına girmiştir. Sinemayı oluşturan bileşenler ekseninde, zaman, ritim, ışık, gölge, kurgu, renk ve ses vb. bir takım gerçeklik kuramları geliştirilmiştir. Sinemada gerçekliğin ne olduğu ya da nasıl olması gerektiği, bu bileşenler çerçevesinde birinin ya da bir kaçının daha çok vurgulanmasına indirgenmiştir. Sinemada gerçeklik,

Lumiere Kardeşlerin yaptığı ilk gösterimde ortaya çıkmış, daha sonra Andre Bazin, Siegfried Kracauer, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov gibi kuramcılar tarafından geliştirilerek ve tarihsel konjonktür bağlamında, İtalyan Yeni Gerçekçilik, Fransız Yeni Dalga gibi akımlar eklenerek günümüze kadar gelmiştir. Ve hala çağdaş sinemacıların tartışma kaynağı, sinemada gerçekliğin izlenimi sorunsalıdır.

D. Türk Sinemasında Politizasyon

Sinema, kendi gerçekliği içerisinde var olan ve bunu yaparken de diğer bölümde belirttiğimiz gibi, politik atmosferden fazlasıyla etkilenebilen bir sanat dalıdır. Her ülkenin, kendi yapısallığında gerçekleşen politik olaylar, o ülkenin sinemasına yansımaları kaçınılmaz olarak gerçekleşmektedir. Politik sinemanın ilgilendiği alan, bu politik gerçekliğin sinemada yer bulmasıyla ve izleyiciler için bir bilinçlendirme yaratmasıyla ilişkilidir. Politikanın toplumu etkileme gücü ile sinemanın toplumu etkileme imkânı bir araya geldiğinde, politik sinema kavramsallığında, söylemsel nitelikte politik sinema yapısı ortaya çıkmaktadır.

Türkiye’de siyasal süreçle sinema arasındaki tarihsel bir paralellik söz konusudur. Osmanlı’nın son dönemlerinin getirmiş olduğu baskıcı yapı sinemamızda da kendini göstermiştir. İlk dönem sinemamız düşünce evreni üzerindeki yoğun ve baskıcı yapıyla mücadele etmekten pek bir varlık gösterememiştir. Daha sonra gelen Cumhuriyet dönemi ve tek partili yaşam modeli, sinemada da Muhsin Ertuğrul’un tek adam yönetmenliğiyle paralellik göstermiştir. 1950’lerde çok partili demokrasiye geçildiği yıllarda, sinemamızda da çok yönlü ve çok sesli yönetmenlerin ortaya çıkmaya başladığı yıllar olmuştur. 60’lara gelindiğinde, Türkiye’deki ve dünyadaki politik gelişmeler yine aynı paralellikte sinemada da yaşanmıştır. Dünyada yaşanan politik değişim ve dönüşüm, Türkiye’de dahil birçok ülkenin sanat yapısında da değişime yol açmıştır. 1960 yılları, dünya sinemalarında da hareketliliğin ve değişimin yaşandığı yıllar olmuştur. İngiltere’de Özgür Sinema akımı, Fransa’da Yeni Dalga, Amerika’da Vietnam savaşına karşı oluş, gençlerin geleneksel değerleri sorgulamaları ve sistem karşıtı hareketleri yine Amerikan sinemasının köklerini oluşturduğu bir dönemde, “*Bonnie and Clyde (Bonnie ve Clyde, 1967)*”, “*Gaduate (Mezun, 1967)*” ve “*Little Big Man (Küçük Dev Adam, 1970)*” gibi öncü filmler ortaya çıkmıştır (Güçhan, 1992: 48). Türkiye’de ise aslında 1950’lerde başlayan toplumsal gerçekçi sinema anlayışı, 1960 ihtilalinin getirmiş olduğu kısmen yumuşama ile

birlikte politik sinema anlayışı çerçevesinde toplumsal konulara eğilen cesur ve özgün yönetmenlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. 1960 yılı, Türk toplumsal yaşamında olduğu gibi Türk Sineması'nda da önemli değişimlerin yaşandığı yıldır. 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük havası, Türk Sineması'nın o döneme kadar sırtını döndüğü, toplumsal gerçeklikle buluşma olanağını doğurmuştur (Güçhan, 1992: 81).

1970'li yıllar, yine Türk Sineması'nın Türkiye'deki politik yaşamdan bağımsız olamadığı ve politik çalkantıların sinemayı etkilediği yıllardır. 12 Mart 1970 Muhtırası, 18 Temmuz 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı, 1 Mayıs 1977 İstanbul Mitingi, yükselen işçi hareki, o dönemin önemli siyasi olaylarıdır. Bunun sinemaya yansımaları da aynı düzlemde gerçekleşmiştir. Yılmaz Güney'in *Umut* (1970), *Ağıt* (1971) ve *Sürü* (1978) filmleri, bu dönemin önemli politik filmleridir. Yine dönemin yükselen işçi hareketine duyarsız kalmayan, bir sinema anlayışı da mevcuttur. 1978 yılında çekilen *Maden* ve 1979 yılında çekilen *Demiryol* filmleri, 12 Eylül'e kadar olan süreci ve o süreçte işçilerin örgütlenme, sendika-grev gibi sorunlarını, iktidarla çatışmalarını anlatması nedeniyle, 12 Eylül filmleri başlığına giremeseler de bu sürecin gelişimiyle ilgili önemli politik filmlerdir (Kara, 2012: 102).

1980 Türkiye siyasi yaşamının, yaşanan 12 Eylül 1980 Darbesi ile en kritik dönemden geçtiği yıllarda, Türk Sineması da buna paralel olarak fazlasıyla etkilenmiştir. Sinemanın bu dönemi, daha çok arabesk kültürden etkilenen ve köyden kente göç olgusunu işleyen filmler şeklinde olmuştur. Sansür yasalarından dolayı politik filmler yasaklanmış ve baskıcı yönetim tarafından dağıtımı engellenmiştir. Yılmaz Güney'in çekimlerine başladığı ve Şerif Gören'in tamamladığı *Yol* (1982) filmi, bu dönemin filmi olmasına rağmen, ancak 1999 yılında gösterim şansı bulmuştur. Yine Erden Kıral'ın yönettiği, *Hakkari'de Bir Mevsim* (1983) filminin gösterimi Türkiye'de beş yıl boyunca yasaklanmıştır. 1980'li yıllar, 12 Eylül'ün yaşattığı acıların; baskı ve sansür nedeniyle politik gerçeklikle, uyum içerisinde sinemada yer bulmadığı yıllardır.

1990 ve 2000'ler dünya ve Türk sineması için değişimlerin hızlı yaşandığı yıllardır. Küreselleşen dünya, sinemada da değişimlere yol açmıştır. Ekonomik, sosyal, siyasal ve teknolojik değişim ve gelişimler, sinemayı da birçok açıdan etkilemiştir. Küreselleşmenin getirdiği olumlu bir havanın olmasının yanında,

tekelleşme gibi bir sorunu barındırdığı ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, Amerikan Sinema Endüstrisi'nin ürünleri, tüm dünyada etkin ve kalıcı biçimde yayılmıştır. Avrupa ve Türk Sineması bu yayılmadan korunmak ve ulusal sinemaların gelişimini sağlamak için, kurumsallaşmaya dayalı önlemler almaya başlamışlardır (Karakaya, 2014: 205). Bunun sonucu olarak, Eurimages kurulmuş ve Avrupa sineması bu şekilde ayakta kalmaya çalışmıştır. Bu dönem, Yeşilçam geleneğinden radikal kopuşun yaşandığı ve Sansür Nizamnamesi'nin kalkması sonucu; politik ağırlıklı, bireysel yalnızlığı ve sistem çarpıklığının, varoluşsan sıkıntıların işlendiği ve dünyadaki değişime kayıtsız kalmayan filmlerin üretildiği bir dönemdir.

1990'lar ve 2000'ler, yeni yönetmenlerin, yeni üretim tarzlarını kullandığı ve geliştirdiği yıllardır. Bu kullanım tarzı ve yapısı, yönetmenlerin uluslararası alanda kabul görmesini sağlamıştır. Yine politik duyarlılıkla, daha önce değinilmeyen konulara değinildiği ve bu doğrultuda filmlerin yapılmaya başlandığı yıllardır. 1994 sonrasında, yapımcısız bir yapıda ilerleyen Türk sinemasında film çekmeyi düşünen her kişi; yapımcılığın yanında, yönetmenlik, senaristlik, bazen oyuncu ve kameramanlığı da üstlendiği bağımsız bir sinema yapısı oluşmaya başlamıştır. Dar kadrolu, kısıtlı bütçeli minimalist filmler, değişen seyirciyle birlikte ilgi görmüştür. Sinemadaki bu yapımcısız filmler; tecimsel açıdan başarı kazanmazken, ulusal ve uluslararası tüm festivallerde kabul göerek, Türk Sineması'na ve geleceğe damga vurmuşlardır (Evren, 2007: 20).

1. Türk Sinemasında Politik Söylem

Sinemada politik yaklaşım, göstergebilimsel olarak söylem üzerinden gerçekleştirilir. Bir filmin politik yapısı, söylemiyle ilişkilidir. Dolayısıyla, söylem o filmin yapısal altlığını oluşturarak, filmin politik yapısalığa kavuşmasına destek olur. Anlam yaratmada önemli bir yer tutan söylem; anlatı sanatı olan sinemada birçok şekliyle yeniden üretilerek başka yapılarla anlatıma yeni anlamlar kazandırır. Bunu yapmasında kamara açılarından, kurguya kadar farklı kullanımdan yararlanma imkanı da sinemanın en büyük avantajlarından biridir. Filmler toplumsal yaşamda olan göstergeleri şifreleyerek, sinemasal olarak aktarmaktadırlar. Sinemanın dışında yatan bir gerçekliği farklı anlatım yapısı oluşturarak, söylemsel düzlemde aktarımsal bir rol edinmektedirler. Bu yüzden sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa ederken kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bunun yapılması, temsiller bütününe içselleşmesiyle ortaya çıkmaktadır (Ryan ve Kellner, 2010: 35).

Bu doğrultuda düşünülürken; sinemanın anlatımsal yapısının bünyesinde bir söylem barındırdığını ve bu söylemin, yeni anlamlar üretmede imkan sağladığını söyleyebiliriz.

Filmin anlatı yapısında bir bütün oluşturmak için, filmin bütün bileşenleri o anlamsal bütünlüğe hizmet eder. Bu anlamsal bütünün, en önemli parçası kurulan bütünün söylem tarafıdır. Söylem, filmin anlatı yapısına yerleştirilirken birçok farklı tarz oluşturularak yapılır. Filmlerde ses ve diyaloglar, oyuncular, kullanılan mekan ve dekorlar, kamera hareketleri ve açıları, çekim ölçekleri, aydınlatma, görsel ve işitsel efektler oluşturulan görsel bir söylem barındırmaktadır. Sinemaya ait görsel metinlerin çok yönlü yapısını bütünüyle çözümlenmek oldukça zordur. Bir ideolojinin meşrulaştırılmasında, yeniden üretilmesinde ve yaygınlaştırılmasında söylem ileten kitle iletişim araçları ve filmler son derece önemli etkiye sahiptirler. İdeolojileri doğrudan aktarıp hakim kılmaya çalışmaktan ziyade söylemini haber ya da filme ait metnin içine bilinçli olarak yerleştirip hissettirerek, sezdirerek, üstü kapalı anlatarak yaygınlaştırmak oldukça başvurulan bir yöntemdir (Ankaralıgil, 2008: 153). Birçok filmin anlatı yapısında söyleme sıkça başvurur. Anlatılmak istenen şeyler, söylem üzerinden yeni anlamlar kazandırılarak, daha etkili ve daha kapsayıcı bir nitelikte filmin anlatı yapısına güçlü bir şekilde geri dönüşüm yaşatır.

Türk Sinemasında, politik sinema daha çok politik söylem üzerinden gerçekleşmiştir. Gerek siyasal sistemin sinemaya uyguladığı baskıcı politikalar, gerekse toplumda politik sinemanın algısal nitelikte oluşturduğu kısıtlı ve yanlış anlaşılmalarda, Türk Sineması'nda politizasyonu zorunlu olarak söylem üzerinden gerçekleştirmeye itmiştir. Türk sinemanın politik yapısı, söylem üzerinden şekillenmiş ve oluşturulan politik söylem günün siyasi yapısına ters gelmeyecek formda düzenlenmiştir.

Türk sinemasında politik temaların kullanımı ve işlenişi sinemamızın her döneminde gerçekleşmemiştir. Türk Sineması'nın, 1950 kadarki geçiş döneminde toplumsal gerçekçi konular sinemada fazla yer almamıştır. 1950'lere kadar Türk Sineması'nın gerçekçi bir temele oturtulamaması, sinemada politik konu ve temaların yeterince işlenmemesini beraberinde getirmiştir. 1950'lerde başlayan yapısal dönüşüm, Türk Sineması'nın politik konulara yönelmesine, toplumsal gerçekçi konuların sinemamızda yer almasında ön ayak olmuştur. 1939'dan

1950'lere kadar olan dönemi geçiş dönemi olarak tanımlayan Şükran Esen, bu dönemi tiyatrosu filmlerden, sinemasal filmlere geçişi ve sinema ortamındaki tek yönetmen-tek şirketten, çok yönetmen-çok şirkete geçişi anlatan bir dönem olarak ifade etmektedir (Esen, 2010: 47).

Türk Sineması'nda, değişen sinema anlayışına denk düşecek tarzda filmlerin ortaya çıkmaya başlaması 1960'larda olsa da, asıl olarak değişimin 1950'lerde başladığını belirtilmektedir. Ömer Lütfü Akad'ın 1952 yapımı *'Kanun Namına'* filmi, bu doğrultu yapılan ve dönemin özellikleri kapsamında sinemamıza yenilikçi bir anlayış getiren, değişim başladığının göstergesi olacak yapıda önemli bir filmidir. Bu film; sinema diline uygun işleyişi, çevrenin ve tiplerin seçilişi, kamera hareketleri, kurguya verilen önem dolayısıyla kendinden önceki filmlerden ayrılmaktadır (Güçhan, 1992: 79). Her ne kadar kendi döneminin özellikleri açısından başarılı film örnekleri verilmeye başlansa da, 1950-1960 yılları arası sinemamızın henüz gelişmiş bir sinema anlayışında hareket ettiği söylenemez. 1950-1960 yılları, genellikle sinemasal dilin geliştirildiği sinemanın öğrenilmeye başladığı, sıradan eğlencelik konularla izleyicilerin oyalandığı, melodramatik roman uyarlamalarıyla, ayakları yere basmayan ve insanların düş dünyasında gezindiren konuların işlendiği yıllardır (Esen, 2000: 165).

1960'lar hem dünya, hem de Türkiye açısından siyasal hareketliliğin ve çalkantıların yaşandığı yıllardır. Türkiye 1960 yılına yönetime yapılan askeri müdahale ile girmiş, yaşanan siyasal değişimin hemen ardından kültür, sanat, sosyal, ekonomik alanlarda da değişim ve dönüşüm yaşanmıştır. 1960 yılında 27 Mayıs eylemleriyle, toplumda yaşanan karamsarlık ve bunlara karşı oluşan tepkiler somut hale gelmiştir. 27 Mayıs'ın topluma getirdiği görece özgürlük havası, sinemaya da yansımıştır. Politik ve ideolojik bakış açılarındaki çeşitlenme ve zenginleşme durumu sinemada da yer bulmuş, toplumda filizlenen sol düşünceler, ilk önemli toplumcu filmlerin yapılmasını beraberinde getirmiştir (Dorsay, 1998: 45).

Bu dönemde hazırlanan 1961 Anayasası sanatçılara özgürlük alanı sağlamış, sinema da bu özgürlük alanından fazlasıyla yararlanmış. Bu özgürlükçü ortam sinemacıları yeni arayışlara itmiş ve bunun sonucunda toplumsal gerçekçi bir sinema anlayışı ortaya çıkmıştır. 1961 Anayasası daha önceki politik yaşamda yer almayan sosyalist partilere, sendikal hareketlere izin vermekte, ülkenin sorunlarına değişik

görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam oluşturmaktaydı. 27 Mayıs'ın getirdiği siyasal canlılığın sinemaya etkisi, 'toplumsal gerçekçilik' diye adlandırılan bir akımın doğmasına vesile olmuştur (Refiğ, 1971: 76). Bu görüşü destekleyen Ağâh Özgüç, Türk Siyasi Kuvvetleri'nin 27 Mayıs'ta yönetime el koymasından sonra, Türk Sineması'nda yeni bir düşünce hareketinin ortaya çıktığını ve bu sinema hareketinin, ilk kez Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi*'yle doğduğunu söyler (Özgüç, 1988: 29). Metin Erksan'ın bu filmi ile başlayan toplumsal gerçekçi bakışı, *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz* ve *Suçlular Aramızda* ile devam eder (Altınar, 2005: 160).

Yine bu dönem, sayısal olarak çok fazla olmasa da önceki dönemlere oranla yenilikçi filmlerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Toplumsal gerçekçi denilebilecek bu filmler, sayısal olarak akım oluşturacak etkide olmasalar da ve Yeşilçam'ın kalıplarının dışında farklı bir derinlik oluşturamaları da sinemanın eğlence dışında, başka bir yapısının da olduğunu göstermesi bakımından önemliydi. Bu türden bir yapısallık barındıran filmlere örnek olarak, Metin Erksan'ın 1963'te yönettiği ve 1964'te Berlin Film Festivali'nde büyük ödülü alan *Susuz Yaz* filmi, Ertem Göreç'in yönettiği ilk kez grev- sendika-sömürü konusuna değinen *Karanlıkta Uyananlar* (1964) ve Atıf Yılmaz'ın yönettiği petrolün millileştirilmesi konusunu işleyen *Toprağın Kanı* (1966) filmi gösterilebilir (Esen, 2000: 166).

Nijat Özön, dönemin siyasal gelişmelerinin sinemaya yansımaları arasında paralellik olduğunu düşünür. Özön' e göre, 1961 Anayasası toplumda büyük bir umut oluşturmuştur. Önceki bölümün sinema çalışmaları da bu yeni bölümde sinema için önemli bir gelişmenin olacağını habercisi olmuştur. Yeni anayasa ve değişen düzen, o zamana dek zorla, baskıyla, polis devleti yöntemleriyle önlenmeye çalışılan ne denli önemli sorun varsa hepsini ortaya çıkarmıştır. Sinemacılar için bunlar işlenmesi gereken önemli konulardır. Özön, 1950-1960 arasında sinema dilini öğrenen, ama bunu yüzeysel konularda harcamak zorunda kalan sinemacıların, bu dönemde artık toplumsal konulara yöneldiğini belirtir. Sinemacılar için artık nasıl anlatmak sorunu çözülmüş, şimdi neyi anlatmak gerektiği sorunu başlamıştır der. Sansür ve denetleme de hiçbir değişikliğe uğramamakla birlikte, uygulamada kendini kısmen yumuşamış ortama uygun olarak baskıcı davranmadığını belirtir. Özön, 1960 öncesi yönetmenleri ile 1960'ta işe başlayan yönetmenlerin birçoğunun iyi niyetle bir şeyler yapmak isteyen sinemacılar olduğunu söyler. Bu yönetmenlerin işlerine

hevesle sarıldıklarını ve toplumsal sorunlara el atmaya başladığını belirtir. Bu nedenle 1960-1965 arasında Türk Sineması'nda ilk kez toplumsal sorunları sinemaya yansıtmaya çalışan bir takım filmlerin yapılmaya başlandığına dikkat çeker (Özön, 1995: 32).

1960'lar Türk Sineması, toplumsal gerçeklik anlayışı noktasında gelişen ve yeni bir dil yaratmaya çalışan bir sinemadır. Bu yenilik içerisinde, politik sinema anlayışının tam olarak var olmadığı ancak filizlendiği yıllardır. Her ne kadar önceki dönemlere oranla özgürlükçü bir dönem olsa da yine de bu dönem, sansürün devam ettiği bir dönemdir. Bu bağlamda sinemacıların politik bir söylem geliştirmesi hem yeni filizlenen sinema anlayışının olması, hem de sansürün devam etmesinin sonucu politik sinemanın konu bakımından hala gelişmediğini gösterir. Bu durumu aşmaya çalışan ve Sinematek Derneği çevresinde toplanan bir grup sinemacı, 'devrimci sinema' anlayışını savunmuştur. 1965 yılında bir grup sinemacı tarafından kurulan Sinematek Derneği, ticari sinema tarafından gösterimi mümkün olmayan dünya ve Avrupa sinemasında o gün önemli kabul edilen birçok sanat filminin gösterimini yapmıştır.

Kapitalist sistem ve sinema üzerine eleştirel yaklaşımlı toplantılar yapan bu oluşum, Devrimci Sinema anlayışını savunmuştur. Hollywood ve Yeşilçam sinemasına eleştirel yaklaşım geliştirerek, ezilen sınıfların haklarını, toplumdaki sınıfsal gerilimleri, yoksulluğun ve buna bağlı olarak geri kalmışlığın sorunlarını sorgulayan bir anlayışla gelişmiş dil kullanan sinema yapısını savunmuşlardır. Bu doğrultuda Devrimci Sinemacıların görüşlerine uygun filmler, *Seyyit Han (1968)* ve *Umut (1970)* filmleriyle başlayan, Yılmaz Güney filmleri olduğunu söylenebilir. Aynı zamanda Devrimci Sinemacılar, belgesel ve kısa filmler yaparak, belgesellerin ve kısa filmlerin toplumsal ve sinemasal işlevleri üzerinden de düşünce geliştirmişlerdir. (Esen, 2010: 74). Sinematek oluşumunun kurucusu olan Onat Kutlar, bu oluşumun zorunluluğunu şu şekilde açıklamaktadır: (*Aktaran Başgüney, 2010: 100-101*)

“Dünya sinemasında teknik ve estetik alandaki son gelişmeler çok ucuz film yapmayı mümkün kılmaktadır. Böylece bu yeni sinema kuşakları yapacakları öncü filmler için sanatsever kapital sahipleri, hatta kendi paralarıyla kısa filmler çevirmek isteklerini gerçekleştirebileceklerdir. Bu

girişimler başlangıçta tek tek çıkışlar olarak kalacağından belki yerli sinemayı temsil etmekten uzak kalacaklardır. Ama değerli örnekler verilerse, sanat adına özeni çukuruna düşmezlerse sinemanın uluslararası olanaklarından yararlanacaklar ve daha da önemlisi Sinematek'in, Sinema kulüplerinin, basının desteğiyle ülkede bir kalite pazarının oluşmasını sağlayacaklar. Bu pazar doğduktan sonra mesele kalmamaktadır. Çünkü bu alanda kazanç gören piyasa yapımcıları yalnızca kazanç amacıyla da olsa böyle filmler yapılmasına imkân tanıyacaklardır”

Bu doğrultuda düşünüldüğünde, dönemin koşullarında devrimci sinema oluşumunun Türk sineması adına önemli oluşum olduğunu söylenebilir. Devrimci sinemacıların teorik düzeyde kalan düşüncelerinin, Yılmaz Güney tarafından hayat bulduğunu da yapılan filmlerde gözlemlenmiştir.

1960 döneminin Türk Sineması'nda oluşturduğu toplumsal gerçekçi sinema pratiği, sonraki dönemlerde politik filmlerin yapılmasının yolunu açmıştır. 1970'ler, bu sanat pratiği ve üzerinden şekillenmiş ve bir politik sinema formuna dönüşmüştür. Bununla beraber 1970 dönemi sineması, karşıtlıklar dönemi olarak görülür. Politik söylemi güçlü olan filmlerin yanında, seks filmleri furyası da başlamıştır. 1970'li yıllar, Türk Sineması adına ilginçliklerin yaşandığı yıllardır. Bu dönemde bir yandan Yılmaz Güney'in izinden giden genç sinemacılar, o zamana kadar yapılmamış sertlikte politik filmler yapmaya başlanmıştır. Yapımcıların desteklemediği bu filmler, yönetmenlerin kendi imkânlarıyla çekilmiştir. Diğer yandan Yeşilçam seyircisi bu dönemde sinemadan uzaklaştığı için, ticari sinemacılar çözümünü ucuza mal ettikleri kalitesiz seks güldürü filmlerinde bulmuşlardır. Bu filmlerin, sinema salonlarını kapattığı yıllardır (Esen, 2010: 133-134).

1970'li yıllar politik sineması, Yılmaz Güney sinemasının gücünün anlaşıldığı ve bu gerçekliğinin kabul edildiği yıllardır. Yılmaz Güney, politik sinema adına o güne kadar yapılmamış derece değerli politik filmler yapmıştır. Yılmaz Güney'in bu dönem çektiği *Umut (1970)* filmi, Türk politik sineması adına çok önemli bir film olarak kabul edilir. Umut filmi, Türk Sineması adına bir dönüm noktası özelliği taşımaktadır. Bu filmle beraber Yeni gerçekçilik yakalanmaya çalışılmıştır (Dorsay, 1989: 48). Umut filmi, toplumun yoksul kesimlerine bir belgesel gerçekliğiyle yaklaşması ve başarılı sinema dili ile Türk Sineması'nın bir

dönüm noktası niteliğindedir (Esen, 2000: 167). Nijat Özön, Umut filminin o güne kadar yapılmış en iyi film olduğunu söyler. Yılmaz Güney, 1970’te çocukluk yıllarının gözlemlerine ve kendi özgeçmişine dayanan Umut filmiyle o zamana kadarki, en iyi Türk filmi örneğini vermiştir. (Özön, 1995: 39). 1971 yılında çektiği, *Yarın Son Gündür* filmi, polisiye ve güldürü görünüşlü bir film olmasına rağmen, simgesel anlatımla düzel eleştirisinin yapıldığı bir filmidir. Yine 1971 yılında Yılmaz Güney, *Acı, Ağıt, Vurguncular, Umutsuzlar* ve *Baba* filmlerini yapmıştır. *Vurguncular* ve *Umutsuzlar* filmi silahlı, gangsterli filmlerdir. Bunlar dışında kalan *Acı, Ağıt* ve *Baba* filmleri gerçekçi, politik altyapısı olan filmlerdir. 1972 yılında Yılmaz Güney, siyasi örgüte yardım ettiği gerekçesiyle tutuklanmıştır. Bu dönemde tamamlanmamış, yarım kalan iki filmi vardır. Bunlardan, *Zavallılar* filmini Atıf Yılmaz ve *Endişe* filmini de, Şerif Gören tamamlar. *Zavallılar* filminde toplumun ezdiği, dışladığı insanların öyküsü anlatılır. *Endişe* filminde ise, Çukurova’da umudunu pamuğa bağlayan bir aile ve kanlılarından kaçan Cevher’in hikayesi anlatılmıştır.

Hapishaneden çıktıktan sonra içerdeyken senaryosunu yazdığı, *Arkadaş (1974)* filmi ile tekrar setlere dönen Yılmaz Güney, bu filmde de iki eski arkadaş olan Cemil ve Azem üzerinden iki ayrı sınıfı karşılaştırmıştır. Film bir burjuva hesaplaşması niteliğindedir. Yılmaz Güney bu filmde, kentlileşmenin getirdiği yaşam biçiminin karşısına köylülüğü, köylü kalmayı, köy değerlerini sürdürmeyi koymaktadır. Yılmaz Güney sadece kendi özünden, öz değerlerinden, kendi sınıfından kopmamasının savunmasını yapmaktadır. Film, ele aldığı temaların zenginliği kadar anlatım özellikleriyle de Türk Sineması’nda aşama oluşturacak önemli bir yapıttır (Dorsay, 1985: 106).

Daha sonraki yıllarda, Yılmaz Güney’in senaryosunu yazdığı *Sürü (1978)* filmi, Zeki Ökten tarafından çekilmiştir. Filmin anlatı yapısı çok politik görünme de feodal yapıdan kapitalist yapıya geçişin sancılarını işlemesiyle, ezen ezilen ilişkileriyle ve geri kalmış bir toplum gerçekliğine değinmesiyle *Sürü*, politik bir filmidir. Filmde Güneydoğu Anadolu’daki göçerlerin, koyun sürüsünü trenle satmak için Ankara’ya getirmeleri işlenmektedir. Göçerlerin yaşamı, tren yolculuğu ve Ankara bölümleriyle göze çarpan film senaryosunun başarısı yanında, Zeki Ökten’in yönetim başarısını da önemlidir. Anadolu’daki feodal ilişkilerin sona erip, kentleşmeyle birlikte, çağdaş kapitalist ilişkilerle yüz yüze gelen insanların şaşkınlığı

anlatılmaktadır. İlk istasyondan son Ankara istasyonuna kadar bu değişim aşama aşama gösterilmekte, son duraktaki çelişkiler çok çarpıcı biçimde gözler önüne serilmektedir. Kullanılan görüntüler, çerçevelemeler, oyunculuk, akıcı ve yalın sinema dili, ele aldığı insan malzemesindeki çeşitlilik, her şeyiyle mükemmel bir filmidir (Esen, 2010: 154-155). Zeki Ökten, *Sürü* filminden sonra yine senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı, yoksulluğun yıkıcı tarafının anlatıldığı *Düşman* (1979) filmini çekmiştir.

Yılmaz Güney'in yine hapisanede senaryosunu yazdığı ve Şerif Gören'in yönettiği diğer önemli film ise, *Yol* (1981) filmidir. Filmde, ayrı sorunları olan beş tutuklunun, İmralı Yarıaçık Cezaevi'nden geçici olarak izne çıkışları anlatılır. Beş tutuklunun ayrı ayrı hayatları ve 12 Eylül dönemi Türkiye'si çarpıcı şekilde bu filmde verilmiştir. Film 1982 yılında Cannes Film Festival'inde Costa Gavras'ın *Kayıp* filmiyle birlikte, Altın Palmiye ödülünü kazanmıştır. Bu ödül, Türk Sineması'nın o güne kadar aldığı en prestijli ödüldür. *Yol* filmi, senaryosuyla bir Yılmaz Güney filmiyken, çekimleri ve oyuncu yönetimiyle bir Şerif Gören filmidir. Yılmaz Güney, bir yandan senaryoda sıkıyönetimin ülke üzerindeki baskısını anlatarak siyasal eleştiri yapmış, diğer yandan da törelerin, cahilliğin ve doğal koşulların acımasızlığına terk edilen insanları konu edinmiştir. Senaryodaki ayrıntı bolluğu filmin zenginleşmesini sağlamıştır. Şerif Gören'in bu zenginliğe kattığı görsel yoğunluk *Yol* filmini önemli bir konuma getirmiştir (Esen, 2000: 197).

Genel hatlarıyla 70'ler politik sineması, Yılmaz Güney etkisinde geçmiştir. Dönemin siyasi gerçekliği çerçevesinde, filmlerde politik söylem oluşturulmuştur. Yılmaz Güney gerçekliğinin dışında, Bilge Olgaç'ın *Birgün Mutlaka* (1975), Atif Yılmaz'ın *Mağlup Edilemeyenler* (1976), Süreyya Duru'nun *Güneşli Bataklık* (1977), Yavuz Özkan'ın *Maden* (1978) ve *Demiryol* (1979), Erden Kıral'ın *Kanal* (1979) ve *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979) filmleri, dönemin toplum eleştirisi yapan filmleridir. Bu filmler tam olarak politik film olmasa da, söylem olarak gerçekçi ve toplum eleştirisi yaptıklarından dolayı politik film kapsamına girmektedirler.

1980'ler ve 1990'lar politik sineması, 12 Eylül 1980 Darbesi'nin yaşattığı travmatik olay ve olguların çevresinde şekillenen bir sinemadır. 1980 Darbesi toplumun her zerresine sirayet etmiş ve doğal olarak sanat ve sinemayı da

etkilemiştir. Sinemamız 1980 yılının ilk yarılarında sansürden kaynaklı politik film üretmemiştir. 12 Eylül Darbesi'nin toplumda açtığı yaraları konu alan filmler, ancak darbenin etkisinin biraz daha azaldığı yılları bulmuştur. Bu filmler, her ne kadar 1980 darbesini konu alan filmler olsalar da politik yapısı sert ve darbeyi eleştiren tarzda olmamıştır. Daha çok bu filmler, toplum eleştirisi yapan ve bireyler üzerinde darbenin psikolojik etkisini işleyen tarzda ve söylemde olmuştur. 1986 yılından başlayarak, birçok 12 Eylül filmi çekilmiştir. O zamana kadar siyasal hiçbir konuya değinilmezken, birdenbire bu patlama dikkat çekici olmaktadır. Bu durum, koşulların biraz daha rahatlamasına ve 1986'da çıkarılan ilk Sinema Yasası'na bağlanabilir. 1986-1990 yılları arasında on iki adet '12 Eylül Filmi' yapılmıştır. Bu filmler incelendiğinde, dönem eleştirisi yapan sert politik filmler olmadığı görülmektedir. 12 Eylül filmlerinin çoğunun konusu, tutuklanmış, cezasını bitirip çıkmış kişilerin, değişen toplumsal koşullara uyum sağlamada zorlanmaları şeklinde olmuştur. Bu filmlerde, 12 Eylül Darbesi'nin 1970'ler kuşağı ile 1990'lar kuşağı arasındaki bağı koparması yani, kuşaklar arası deneyim aktarımını kesmesi eleştirilmiştir (Esen, 2000).

Dönemin koşulları içerisinde şekillenen sinema anlayışı, yapısı itibariyle toplumsal yaşamın ve 12 Eylül'ün şekillendirdiği sanat anlayışının çevresinde gelişen, politik söylem oluşturan bir sinema anlayışıdır. Bu kapsamda dönemin önemli politik filmlerini incelersek, Şerif Gören'in yönettiği *Yol* (1981), Yılmaz Güney'in yönettiği *Duvar* (1984), Zeki Ökten'in yönetmenliğini yaptığı *Ses* (1986), Şerif Gören'in yönettiği *Sen Türkülerini Söyle* (1986), Zeki Alasya'nın yönettiği *Dikenli Yol* (1986), Ali Habip Özgentürk'ün yönettiği *Su Da Yanar* (1986), Muammer Özer'in yönettiği *Kara Sevdalı Bulut* (1987), Erden Kıral'ın yönetmeliğini yaptığı *Av Zamanı* (1987), Ümit Elçi'nin yönettiği *Bir Avuç Gökyüzü* (1987), Yavuz Özkan'ın yönettiği *Yağmur Kaçakları* (1987), Zülfü Livaneli'nin yönettiği *Sis* (1988), Memduh Ün'ün yönettiği *Bütün Kapılar Kapalıydı* (1989), Tunç Başaran'ın *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989) ve İrfan Tözüm *İkili Oyunlar* (1989) filmleri karşımıza çıkar. Bu filmlerin çoğu doğrudan 12 Eylül Darbesi'ni konu alan filmlerdir. "12 Eylül filmleri o güne kadar siyasal bir olayla ilgili olarak yapılan en fazla film sayısına ulaşmıştır: 25 film" (Erkılıç, 1997: 70). 12 Eylül ile ilgili yapılmış 25 filmin bulunması, aslında dönem filmleri üzerinde siyasi baskının ve sansürün fazlaca etkili olmadığına göstergesi niteliğindedir. Sansürün ve baskının

dönem filmleri üzerinde etkili olmamasının nedenini bu filmlerin, politik gerçekliğe çok değinmemekle ilgili bir durumdan kaynaklı olduğu gözlemlenmektedir. Yine de Ali Özgentürk'ün *Su da Yanar* ve Muammer Özer'in *Kara Sevdalı Bulut* filmleri siyasal sansürle karşılaşmış, yasaklamalara rağmen hukuk yoluyla gösterim olanağı bulabilmişlerdir (Özgüç, 1976: 67).

Genel olarak 1980'ler politik Türk Sineması, darbenin etkisiyle şekillenen bir sinema yapısında olmuştur. Darbeyi konu alan birçok film yapılmış, ancak bunlar politik olarak söylemek istediğini tam olarak söyleyebilmiş filmler olamamışlardır. Toplumsal eleştiri yaparak politik söylem oluşturan bu filmler, dönemin politik gerçekliğinden uzak durmuşlardır. 1980'ler Türk Sineması, daha çok bireysellik barındıran ve bireysel problemleri konu alan filmlerin üzerinden şekillenen bir sinema anlayışı yapısında olmuştur. Bu durum, politik filmlerde bile bu şekilde ilerlemiştir. Darbeyi konu alan filmler bile bireysellik noktasından yola çıkarak, darbe dönemini işlenmişlerdir.

1990'lar ve günümüz, bu durumun aşılmaya çalışıldığı ve yeni örneklerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Türk Sineması adına, gerçekçi politik filmlerin oluşması bu döneme denk gelmiştir. Geleneksel sinema anlayışından uzaklaşan yeni dönem sinemacılar, bağımsız sinema anlayışıyla politik gerçekliği olan filmler yapmaya başlamışlardır. Bu dönemi Atilla Dorsay, yeniden diriliş olarak adlandırır. Dönemi anlattığı kitabını tanıtırken şu ifadeyi kullanır: "*Toplumdaki değişimlere koşut olarak, sinemamızın da bir 'ölmeye yatma' ve sonra kalkıp eskiden de sağlıklı biçimde, sanki bir 'bas- bad- el- mevt- öldükten sonra dirilme' sonucu ayağa kalkmasına denk düşüyor. Kitabın adı böylece ortaya çıktı: Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları*" (Dorsay, 2004: 11).

1990'lı yıllar, Türk Sineması'nın geçmiş ve güncel siyasi konularla ilgilendiği ve siyasi gerçekliğiyle yüzleştiği yıllardır. Bu dönem sanatçıları, sanatçının toplumsal sorumluluğu kapsamında hareket etmişlerdir. Pösteki, sinemacıların yaşadığı toplumun sanatına ve tarihine karşı sorumlulukların olduğunu belirtir (Pösteki, 2005: 38). 1990'lar ve günümüz, Pösteki'nin tanımladığı sanatçı duyarlılığında hareket eden, yeni nesil sinemacıların ortaya çıktığı bir dönemdir. 1990'lı yılların bu noktada duyarlı davranmasının nedeni de yeni gelişen sinema anlayışında, yeni kuşak yönetmenlerin bir şeyler söyleme isteğinden

kaynaklanmasıdır. Bu dönem sinemasının yeni nesil yönetmenleri, ‘Yeni Türkiye Sineması’ tanımlamasından yola çıkarak, sinemamızın yeni düşünceler üzerinden dokunulmayan konularda duyarlılık gösterilmesi gerektiğini yaptıkları filmlerle göstermişlerdir. Yeni Türkiye Sinemasının genç yönetmenleri, daha bireysel filmlere yönelmiş, özel görüntü, ses efektleri, dinamik kamera gibi biçimsel özellikleri kullanmaya başlamışlardır. Bu dönem sineması, kendi içinde popüler sinema ve sanat sineması ayrımının olduğu bir sinemadır. (Sevinç, 2014: 99).

Bu dönem, toplumda yara açmış ve çoğunlukla o güne kadar işlenmemiş birçok önemli konunun, Türk Sineması’nda yer bulduğu bir dönemdir. Sinema ve Politik Atmosfer bölümünde de değindiğimiz, 68 Kuşağı’nın ürünü olan ve o dönemin siyasi yapısının işlendiği filmler, 1990’larda sinemamızda yer bulmuştur. Atıf Yılmaz’ın *Bekle Dedim Gölgeye* (1990), Yusuf Kurçenli’nin *Çözümler* (1993), Turgut Yasalar’ın *Leoparın Kuyruğu* (1998), Reis Çelik’in *Hoşçakal Yarın* (1997) filmleri, 90’larda yapılmış 68 Kuşağı filmleridir. Yine bu dönem, 12 Eylül hesaplaşmasının sinemada sürdüğü ve toplumsal hafızada iz bırakmış yönlerinin işlenmeye devam edildiği bir dönemdir. Bu doğrultuda, Atıf Yılmaz’ın yönettiği *Eylül Fırtınası* (1999), Tomris Giritlioğlu’nun yönettiği *Suyun Öte Yanı* (1991) ve 80. *Adım* (1996) filmleri, Oğuzhan Tercan’ın yönetmenliğini yaptığı, *Uzlaşma* (1991), Handan İpekçi’nin yönettiği *Babam Askerde* (1995), İsmail Güneş’in *Gülün Bittiği Yer* (1999), Çağan Irmak’ın yönettiği, *Babam ve Oğlum* (2005), Ömer Uğur’un yönettiği, *Eve Dönüş* (2006), Sırrı Süreyya Önder ve Muharrem Gülmez’in yönetmenliğini yaptıkları, *Beynelminel* (2006) ve Atıl İnanç’ın *Zincirbozan* (2007) filmleri, 12 Eylül’ün 90’larda ve günümüzde sinemada işlenmeye devam ettiğine örnek oluşturulacak filmlerdir.

1990’lar ve günümüz sineması, yine sinemamızın yıllarca görmezden geldiği Kürt sorununun sinemada yer bulduğu ve örneklerinin verilmeye başlandığı yıllardır. Bu bağlamda Reis Çelik’in *Işıklar Sönmesin* (1995) filmi, birçok eksikliğin ve eleştirilebilir yanlarının olmasına rağmen, sorunu gündeme taşıması ve çatışmaların yer aldığı ilk film olma özelliği nedeniyle önemli bir filmidir. Yeşim Ustaoglu’nun yönettiği *Güneşe Yolculuk* (1999) filmi, Kürt sorununu işleyen cesur çarpıcı ve bir film olmasının yanında, Kürt sorununu metropol ekseninde işlemesiyle de bu alandaki ilk örnektir. Rıza Kıracı *Güneşe Yolculuk* filmini, 80’li yıllar boyunca varoluşçu yönelimin hâkimiyeti altında olan politik sinemamıza eklenen yeni bir

halka olarak görür (Kıraç, 2008: 151). Handan İpekçi'nin emekli yargıç Rıfat bey ile Türkçe bilmeyen küçük kız Hejar arasında geçen, *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmi. Kazım Öz'ün yönettiği *Fotoğraf* (2001) filmi. Güneydoğu'da askerliğini yapmış olan iki gazinin hikâyesinin anlatıldığı, Uğur Yücel'in yönettiği *Yazı- Tura* (2004) filmi. Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın yönettikleri, Türkiye'deki dil sorununu gündeme getiren *İki Dil Bir Bavul* (2007) filmi. Kazım Öz'ün yönettiği, üniversitedeki Kürt öğrencilerin siyasi faaliyetlerini konu alan *Bahoz (Fırtına)* (2008) filmi. Miraz Bezar'ın yönettiği, Kürt sorunun anlatıldığı ve jitem ilişkilerinin de işlendiği en çarpıcı filmlerden biri olan *Min Dit (Ben Gördüm)* (2009) filmi. Kürt sorunu ekseninde, Özgür Gündem Gazetesi'nin 1990'larda karşılaştığı baskıların anlatıldığı Sedat Yılmaz'ın yönettiği *Press* (2010) filmi. Tayfun Aydın'ın yönettiği, Ermeni ve Kürt bir kadının hikâyesi etrafında örülmüş olan *İz (Reç)* (2011) filmi. Çok dillilik ve ağıt üzerine araştırma yapan Sumru'nun, Diyarbakır'a gitmesiyle yakın tarihimizle yaşadığımız acılarla yüzleştiğimiz Özcan Alper'in yönettiği *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filmi. Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan'ın yönettiği, Maraşlı alevi bir anne ile iki oğlu arasındaki ilişkilerin anlatıldığı *Babamın Sesi* (2012) filmi. Yine anne oğul ilişkisi ekseninde, köy boşaltılması sonucu metropolde yaşamak zorunda kalmış, Ali ile annesi Nigar'ın hikâyesinin anlatıldığı Erol Mintaş'ın yönettiği *Klama Dayıka Min (Annemin Şarkısı)* (2014) filmi, Kürt sorunun politik gerçeklikle beyaz perdede yer bulduğu filmledir.

Bu dönem yine toplumda yara açmış, 6-7 Eylül olaylarının işlendiği Tomris Giritlioğlu'nun yönetmenliğini yaptığı 2008 yapımı *Güz Sancısı* filmi. Nazım Hikmet'in hapisane hayatını konu alan ve Biket İlhan'ın yönettiği, *Mavi Gözlü Dev* (2007) filmi. Derin devlet ilişkilerinin anlatıldığı, Derviş Zaim'in *Filler ve Çimen* (2000) filmi. Hayata Dönüş operasyonlarından esinlenerek, politik gerçeklikle bağlantılı Yusuf'un hikâyesinin anlatıldığı Özcan Alper'in *Sonbahar* (2008) filmi, dönemin politik sinema anlayışı çerçevesinde yapılmış, önemli ve birçok yönüyle de ilk olma özelliğinden dolayı başarılı görülmüş filmlerdir. Bu dönem politik sineması, hem içeriği hem söylemi itibarıyla, önceki dönemlere kıyasla daha başarı örneklerin verildiği bir yapıda olmuştur.

2. Türk Politik Sinemasında Propaganda ve Sansür

Politik sinema yapısı gereği yeni söylemler geliştiren ve bunu yaparken de, sinemanın sadece bir eğlence aracı olmadığını, sinemanın toplumsal

sorumluluklarının da olduğunu hatırlatma üzerine gelişen bir sinema anlayışıdır. Politik sinemanın bu yapısından dolayı kuşkusuz, bir takım engellemelerle karşılaşması kaçılmaz olmaktadır. Bu engelleme de sinemada, sansür ve denetleme üzerinden gerçekleşmektedir. Gerek dünya gerek Türkiye politik sineması, var olan siyasi sistemin düşünce ve baskı kalıplarına karşı geliştirdiği sanatsal tavır ve karşıt olma hali, yıllardır süregelen yaptırımlara maruz kalmasına neden olmuştur. Bunun neredeyse her dönem içerisinde böyle olması, gelecekte de devam edeceğine gösterge oluşturur.

Türk Sineması'nda ilk sansürün, hangi filme uygulandığı kaynak ve belge yetersizliklerinden dolayı tam olarak bilinmese de kanıtlanabilirlik açısından ilk sansürün 1919 yılında Ahmet Fehim'in yönettiği, *Mürebbiye* filmine uygulandığını bilinmektedir. O dönem işgal altında bulunan İstanbul'da gösterilen film, Fransız bir mürebbiyeyi kötü gösterdiği gerekçesiyle, işgal kuvvetleri tarafından Anadolu'da gösterimi yasaklanmıştır. '*Mürebbiye*' Fransız orduları kumandanı tarafından yasaklanmıştır. Filmde Fransız bir kadının, Türk bir ailenin yanına mürebbiye olarak girerek evdeki bütün erkeklerle ilişki kurması, kumandanı rahatsız etmiştir (Özgüç, 1976: 22). Burada Ahmet Fehim'in, konusunu çok iyi bildiği *Mürebbiye* romanını seçmesi, ayrıca dikkat çekicidir. Bu romanın seçilmesinde bir başka unsur da, işgal altındaki bir sinemanın istilacılara karşı sessiz direnişi olduğu gerçeğidir. Romanın konusu, basın, tiyatro ve sinemanın sansüre doğrudan doğruya katılmaya başlayan işgal kuvvetlerinin razı göstermeyeceği türdendir. Bundan nedenle, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1898 yılında yazdığı; alafrangalığa düşkün bazı ailelerin başlarına gelebilecek gülünç ve uygunsuz durumları anlatan romanı, 1919 yılında İstanbul'da bilinçli ya da bilinçsiz, bir protesto özelliği içermektedir (Aktaran Scognamillo, 2003: 30). Dolayısıyla *Mürebbiye*, Türkiye'de sansür uygulamasına maruz kalan ilk film olarak ayrı konuma yerleşmektedir. İşgal kuvvetleri tarafından Anadolu'ya gönderilmesi yasaklanmış olsa da, daha sonra gösterime girmiş ve büyük bir ilgi uyandırmıştır (Scognamillo, 2003: 30). Buradan anlaşılacağı üzere *Mürebbiye*, hem sansürün uygulandığı ilk film olması, hem de dönemin koşulları içerisinde işgale karşı vermiş olduğu pasif protesto biçimiyle, Türk Sineması'nda önemli yere sahip bir filmidir.

Bilinen ikinci sansür uygulanmasının yapıldığı film, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanından uyarlanan ve Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini

yaptığı, *Boğaziçi Esrarı* (Nur Baba, 1922) filmidir. Filmde, şehvet düşkününü Bektaşî Şeyhin'in zengin ve güzel kadıları tekkesinde tuzağa düşürmesi anlatılmaktadır. Eyüp Camisi'nin avlusunda dış çekimleri yapılırken Bektaşîler tarafından film seti basılmış ve oyuncular darp edilmiş, dekorlar parçalanmıştır. Olayların tekrar yaşanmasının önüne geçmek için, işgal kuvvetleri filmi yasaklamıştır. Bunun sonucunda Muhsin Ertuğrul, filmi baştan çekmek zorunda kalarak filmi 1922 yılında bitirdiği halde, bir sonraki yıl "*Boğaziçi Esrarı*" ismiyle yayınlamak zorunda kalmıştır (Onaran, 1994: 22). Scognamillo, Rakım Çalapala'dan hatıralarından o gün yaşananları şöyle aktarmıştır: (Scognamillo, 2003: 46).

"Bir gün stüdyo da çalışırken bir gürültü patırtı koştı. Bir alay Bektaşî dervîşi stüdyoya baskın yapmıştı. Bektaşîlik aleyhine film çeviriyorlar diye artistlerin üzerine bir yürüyüş yürüdüler, dekorların üzerine bir saldırış saldırdılar ki demeyin gitsin! Bütün dekorlar artistlerin başına geçti. Herkes çil yavrusu gibi bir tarafa dağıldı".

Bu olaydan da anlaşılacağı üzere, sansür sadece devlet kısıtlaması durumu değildir. Bazen karşı çıkanların ve bazen de yönetmenin kendini kısıtlaması yani, otosansür haliyle de olması mümkündür.

Sinemada sansürün daha fazla olduğu dönemler ile propaganda filmlerinin arttığı dönemler arasında paralellik olduğunu söylenebilir. Bu dönemler, toplumsal kırılmaların, değişimlerin ve siyasal çalkantıların yaşanmasının sonucu; sinemanın bir şeyler söyleme ve kitlelerde oluşan yeniliklere karşı bilinç oluşturma isteği, siyasal sinemada, propaganda tarzındaki filmlerin artışının yaşandığı dönemler olduğunu gözlemlemektedir. Türk Sineması'nın bu yeni dönemi, Kurtuluş Savaşı'nın verildiği döneme denk gelmektedir. Yaşanan siyasal ve toplumsal , doğal olarak Türk Sineması'na da yansımıştır. Toplumunun içerisinde geçtiği bu hassas dönemde, yeni rejime ve yeni ideolojiye ters gelmeyecek yapıda propaganda filmlerinin oluşturulmasına dikkat edilmiştir. Bu nedenle sansürün özellikle Cumhuriyetin ilanından sonraki dönemde yoğunluk kazandığını belirlemek mümkündür.

Türk Sineması'nda sansür, 1932 yılına kadar valiliklerin sorumluluğunda uygulanmıştır. Daha sonra ilk kez, 1932 yılında 12977 sayılı Bakanlar Kurulu kararıyla uygulamaya konulan bir talimatname ile resmîyet kazanmıştır. Ardından 1934 yılında 2559 sayılı 'Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu' yürürlüğe

girmesiyle, 1939 yılında 2/11551 sayılı ‘Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname’ isimli bir tüzük ‘Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu’ 6. Maddesine dayanarak yürürlüğe girmiştir (Öngören, 1979: 29). Özellikle, 1939 yılında çıkarılan nizamname sinema üzerinde sansürün daha çok uygulanmasına neden olmuştur. Bu dönem sinemamız, sansüre getirilen birçok madde ile ciddi anlamda kısıtlama yaşamıştır. Nizamnamenin 7. Maddesine göre, bu düzenleme şu şekilde olmuştur (Özgüç, 1976: 12-13).

- 1) Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan
- 2) Herhangi bir ırk ve milleti tezyif eden
- 3) Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden
- 4) Din propagandası yapan
- 5) Milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası eden
- 6) Umumi terbiyeye ve ahlaka ve milli duygularımıza mugayir bulunan
- 7) Askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhine propaganda yapan
- 8) Memleketin inzibat ve emniyet bakımından zararlı olan
- 9) Cürüm işlemeye tahrik etmek
- 10) İçine Türkiye aleyhinde propaganda vasıta olacak sahneleri bulunan filmlerin çekimine müsaade edilmez.

Maddelerin büyük bir çoğunluğunun propaganda üzerine düzenlenmiş maddeler olması da ayrıca dikkat değer bir durumdur. Bu maddeler ile kontrol sağlanmaya yönelik bir tutum geliştirilmiş olursa bile, sansür yasası antidemokratik bir yasa niteliği taşımaktadır. Birçok keyfi uygulamaya sebep veren bu maddeler, uzun yıllar boyunca sinemamızın gelişmesi ve özgür bir sanat ortamının yaratılması karşısında en büyük engel olarak durmuşlardır.

Türk Sineması’nda ilk dönemlerinden sonra yönetmen, oyuncu ve teknik açıdan birçok yenilik yaşanmıştır. Ancak buna rağmen sansür yasası ve keyfi uygulamaları aynı hızda devam etmiştir. 1952 yılında Metin Erksan’ın yönettiği ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun senaryosunu yazdığı, Aşık Veysel’in hayatını konu alan ‘Karanlık Dünya’ filmi sansürlenmiştir. Sansür Komisyonu ilk olarak filmin ismine itiraz etmiş, filmin adı ‘Aşık Veysel’in Hayatı’ olarak değiştirilmiştir. Daha sonra,

filmin oyuncularından Aclan Sayılğan ve Kemal Bekir komünist parti kurmaktan tutuklandığı için bu film, sansür komisyonu tarafından 7. maddenin 5. fıkrasınca tümüyle reddedilmiştir. En sonunda şartlı olarak sansürden geçmiştir. Filmde ekin boylarının cılız oluşu, ziraat işlemlerinin çok ilkel olması ve turna dansı yapan dört kızdan ikisinin çıplak ayaklı, ikisinin çarıklı oluşları nedeniyle bu sahnelerin kesilmesi istenmiştir (Özgüç, 1976: 25-26). Metin Erksan, bir söyleşisinde bu durumu şu şekilde anlatmaktadır (*Baransel, 1990: 18-21*).

“Filmde bir ara tarlalar görünüyordu. Tarladakiler cılız başakları. Boyları yirmi otuz santimdi. Üzerindeki buğday taneleri sayılıydı. Sansür bu bölümün çıkarılmasını istedi ‘Türk tarlası böyle olmaz’ dedi. Bu sahneleri bereketli topraklarla, içinde biçerdöverlerin, traktörlerin çalıştığı tarlalarla değiştirmemizi istedi. İstersek Amerikan Haberler Merkezi’ndeki belge filmlerden yararlanabileceğimizi belirtti. Filmin yapımcısı Amerikan Haberler Merkezi’nden aldığı parçaları Aşık Veysel’in hayatına eklemek zorunda kaldı. Amerikan tarlasını Türk filmine sokmakla Sansür Kurulu Türkiye’nin gerçeklerini değiştireceğini sanıyordu”

Ülkeyi yabancı ülke propagandasından koruma isteği, Atıf Yılmaz’ın 1953 yılında çektiği *Hıçkırık* filminin sansürlenmesine neden olmuştur. İtalya’da çekilen filmde, tren garının Mussolini tarafından yaptırılması ve Mussolini heykellerinin görünmesi sebebiyle sansür komisyonu bu filmi, sansür heyetinin 7.maddenin 3.bendine uyarınca sakıncalı bulmuştur. 1954 yılında Osman Fahir Seden’in yazdığı ve Ömer Lütfi Akad’ın yönettiği, *Kardeş Kurşunu* filmi, yine sansürle fazlasıyla uğraşan bir filmidir. Filmde, İstanbul Boğazı’nın Karadeniz’e çıkışının görüldüğü plajda el ele gezen sevgililerin kumsala çıktıkları sahnenin, düşman ordusunun çıkarma yapacağı sahillerimizi göstermesi nedeniyle film sakıncalı bulunmuştur.

Dönemin sansür kurulunun, üzerinde en çok durduğu ve sert önlemlerin alındığı konuların başında, ‘komünist propagandası’ gelmektedir. Sol düşünceye en ufak vurgu ya da simgesel bir anlatım, sansür kurulunca ‘komünist propagandası’ yaptığı gerekçesiyle sansürlenmiştir. Bunun dışında toplum içerisinde sol kimliğiyle bilinen; yazar, senarist ve yönetmenlerin herhangi bir filmin senaryosunda ya da yönetmen tarafında adının geçmesi, bu filmlerin sansür kurulunca sakıncalı bulunup, sansürlenmesine yeterli bir neden oluşturmuştur. Kurulun sakıncalı bulduğu kişiler

arasında; Yaşar Kemal, Nazım Hikmet, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Vedat Türkali gibi yazarlar da bulunmaktadır. Bu yazarlar, yazıkları senaryoları kendi isimlerinin dışında başka isimler kullanarak yazmışlardır. Yaşar Kemal'in senaryosunu yazdığı ve Yılmaz Güney'in başrolünde oynadığı, *Bu Vatanın Çocukları* (1959) filmi, bu konuda örnek oluşturacak bir filmidir. Filmde, Yaşar Kemal'in sansüre uğrar düşüncesiyle senaryoda adı yazılmamıştır. Bunun yerine bir polisin adı senaryoya verilmiştir. Trajikomik bir şekilde bu senaryo ödül de almıştır. 1959 yılında senaryosunu Orhan Kemal'in yazdığı, Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Suçlu* filmi de sansürle fazlasıyla uğraşmak zorunda kalan bir filmidir. Bu film, Türk sinemasında, İtalyan Yeni Gerçekçiliği andıran çocukları konu alan ilk titiz çalışmadır (Hakan, 2008: 286).

1960 Askeri müdahalesinden bir yıl sonra çıkarılan 1961 Anayasa'sının, yeni oluşan özgürlükçü anlayışla beraber, sansür kanununda yumuşamaya yol olacağı umut edilmiştir. Ancak birçok yönüyle özgürlükçü bir anayasa sayılabilecek 1961 Anayasa'sı, sinemada bunu sağlayamamış, eski sansür düzeni devam etmiştir. 1939 Nizamnamesi ile sinemaya getirilen sert sansür uygulaması değişmeden, 1977 yılındaki, yeni tüzüğe kadar etkinliğini sürdürmüştür. 23 Eylül 1977 gündemli, 'Filmlerin Ve Film Senaryolarının Denetlenmesi' hakkında tüzük yürürlüğe girmiştir. 1939 tarihli sansür tüzüğünün daha da ağırlaştırılmış maddelerini içeren yeni tüzük, Türk Sineması'nı adeta film çekilemez duruma getirmiştir. Filmleri yasaklamayla ilgili maddelerde 'ahlak ve adaba aykırı olan filmler yasaklanır' gibi bir madde olmasına rağmen, seks filmleri çekilmeye denetimi çeşitli yollardan yapılarak (denetime gitmeden önce zararsız biçime sokma, sonradan değiştirme) sinemalarda gösterilmeye devam edilmiştir (Güçhan, 1992: 91). Bu yaklaşımın göstergesi olarak sansürün, yine politik ve propaganda filmleri üzerinde çok daha fazla etkide bulunduğunu söyleyebiliriz. Bu dönem, Türk Sineması'nda toplumsal gerçekçi filmlerin yapılmaya başlandığı dönemdir. Dolayısıyla sansür uygulaması, yine bu dönemde politik filmler üzerinde yaptırım uygulayabilecek şekilde düzenlenmiştir.

Dönemin sansüre uğramış toplumsal gerçekçi ve politik söylemi olan filmlere değinmek gerekirse; ilk olarak Türk Sineması'nda toplumsal gerçekçilik akımını başlatan Metin Erksan'ın yönetmenliğini yaptığı, *Gecelerin Ötesi* (1960) filmi karşımıza çıkar. Senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı ve Ertem Göreç'in yönettiği

Otobüs Yolcuları (1961) filmi, politik teması nedeniyle bu dönemde sansürlenmiş filmlerden biridir. Yine Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü*(1962) filmi, sansürün uygulandığı bir filmidir. Film, Fakir Baykurt'un romanından sinemaya uyarlanmıştır. Toprak mülkiyetinden doğan çatışmayı anlatan bu film, çok tepki çekmiş ve sansürle karşı karşıya kalmıştır. Dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel tarafından izlenmiş ve gösterim izni verilmiştir. Ancak gösterildiği birçok sinema salonunda olaylar çıkmış ve sinema salonlarına zarar verilmiştir (Özgüç, 1993: 143). Sansürle en çok uğraşan yönetmenlerden Metin Erksan, bu filminden sonra çektiği *Susuz Yaz* (1963) filmi ile bir kez daha sansürle karşılaşmıştır. Necati Cumali'nin aynı adlı eserinden sinemaya uyarlanan filmde Metin Erksan, mülkiyet konusuna bir kez daha değinmiştir. Su üzerinde mülkiyet kurmaya çalışan Osman ile köylüler arasında geçen mücadeleyi konu alan filmde, Osman'ın işlediği cinayeti üzerine alan kardeşi Hasan'ın ve hapishaneye girdikten sonra karısı Bahar'a yalanlar söyleyip zorla evlenen Osman'ın hikâyesi, çarpıcı şekilde anlatılmıştır. Yasaklanan bu film, yurtdışında katıldığı Berlin Film Festivalinde Altın Ayı ödülünü kazanmıştır.

Bu dönemin önemli politik filmlerinden biri de senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı, yönetmenliğini Ertem Göreç'in yaptığı *Karanlıkta Uyananlar* (1964) filmidir. Türk Sineması'nda ilk defa işçi-grev ve sendikal mücadele konularının işlendiği film, politik konusu nedeniyle sansürlenmiştir. Film, sosyalist bakış açısıyla gerçekçi bir anlatımın en iyi örneğini oluşturmaktadır. '*Karanlıkta Uyananlar*' filmi, adı itibariyle işçilere bu doğrultuda iki anlam yüklemektedir. Birincisi; kapitalist sistemin sömürsünün fark edilerek işçilerin kendilerine gelişleri, ikincisi; işçilerin gerçek anlamda sabahın erken saatlerinde çalışmak için yola koyulmaları (Daldal, 2005: 112). Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1964) filmi, göç ve işsizliği konu alan yapısından dolayı, yine bu dönem sansürlenmiş filmlerden biridir. Senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı, Ömer Lütfi Akad'ın Yönettiği *Hudutların Kanunu* (1966) filmi, üç kez sansür kurulu tarafından ret edilen, sonunda şartlı gösterilen bir filmidir. Bu kez yönetmen olarak Yılmaz Güney, *Seyit Han-Toprağın Gelini* (1968) filmi ile sansürle uğraşır. Filmde kadın karakterin isminin *Keje* olması sakıncalı görülmüş ve film yasaklanmıştır.

1970'li yıllar, Türk Sineması adına sansürün aynı sertlikte devam ettiği yıllardır. Bu dönem yine Yılmaz Güney'in filmleri sakıncalı görülüp, yasaklanmıştır. Yılmaz Güney dışında, Şerif Gören'in yönettiği *Darbe* (1976) filmi sansürlenmiş

filmlerden biridir. Film işçi grev konusunun işlenmesi sebebiyle sansürlenmiştir. Yine Şerif Gören'in yönettiği, *Derdim Dünyadan Büyük* (1978) filmi de bu dönem sansürlenmiş filmlerden biridir. Film politik bulunduğu için yasaklanmıştır. Neredeyse yazdığı ve çektiği her filmi sansürlenmiş Yılmaz Güney, bu kez senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini Zeki Ökten'in yaptığı *Sürü* (1978) ve *Düşman* (1979) filmleri ile bir kez daha sansürle karşılaşmıştır. Türkiye'de gösterimi yıllarca yasaklanan *Sürü* filmi, 2011 yılında düzenlenen 'Geç Gelen Altın Portakallar' gecesinde, 1980 yılı 'En İyi Film Ödülünü almıştır.

12 Eylül 1980 Darbesi, Türkiye'de sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel alanda yapılan tüm çalışmalarını olumsuz yönde etkilemiştir. Doğal olarak sinemamızda bu dönemden fazlasıyla etkilenmiştir. Sansür olgusu, yaşamın her döneminde çeşitli baskılar sonucu ortaya çıkmaktadır. Her dönemde sansür, siyasal bakış açısıyla baskılar sonucu ister istemez bir takım yasakları beraberinde getirmektedir (Özgüç, 2000: 125). Türk Sineması öteden beri yaşadığı sansür ve baskılamayı bu dönem de oldukça hissetmiştir. 1977 yılı tüzüğü, darbenin getirmiş olduğu kısıtlamayla 1983 yılında yenilenmiştir. 2.12.1983 tarihinde yürürlüğe konulan 'Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzük' gelmektedir. Burada, sinematografik özgürlük açısından dikkate değer bir değişiklik olmamaktadır. Zaten bu tüzüğün de dayanağını teşkil eden PVSK'nin 6. Maddesi, ek değişiklikleri ancak 1986 tarihli Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu ile yürürlükten kaldırılmıştır. (Esen, 2000: 174). 1986 tarihli kanunda bazı değişiklikler olsa da baskıcı yapı, günümüze değin aynı şekilde korunmuştur. Yeni kanunla birlikte, yetkili bakanlık değişmiş ve Kültür Bakanlığı olmuştur. Bahsedilen 3257 Kanunu'nun maddelerinde 3329 sayılı ve 1987 tarihli, 4629 sayılı ve 2001 tarihli, 4928 sayılı ve 2003 tarihli, 5101 sayılı 2004 tarihli kanunlarda değişikliklere gidilmiştir. En son yapılan 5224 sayılı 2004 tarihli 'Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun'unun' 16. Maddesiyle, 3257 sayılı kanun yürürlükten kaldırılmıştır (İçel, 2017: 146).

Değişen siyasi atmosfer ve kanunlar ekseninde politik sinemanın sansürlenmiş filmlerini incelersek; yine bu dönem de Yılmaz Güney'in filmleri karşımıza çıkar. Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı Şerif Gören'in Yönettiği *Yol* (1981) filmi, 1990'ların ortalarına kadar yasaklanmış olan bir filmidir. Yine Yılmaz Güney'in yönettiği *Duvar* (1982) filmi, görülen Atatürk büstünün çıkarılması şartıyla 1995

yılında gösterimine izin verilmiştir. Erden Kıral'ın yönettiği *Hakkâri'de Bir Mevsim* (1983) filmi, gösterimi uzun yıllar yasaklanmıştır. Yine başı sansürle sürekli dertte olan Şerif Gören'in, Metin Erksan'dan sonra bir kez daha çektiği *Yılanların Öcü* (1986) filmi, yıllar sonra tekrar yasaklanmıştır. Sinan Çetin'in ilk filmi, *Bir Günün Hikayesi* (1980) yine sansürlenmiş filmlerdendir. Eklemeler ve çıkarmalar ile ancak iki yıl sonra gösterim izni alabilmiştir (Özgüç, 1993: 89). 1987 yılında Muammer Özer'in yönettiği *Kara Sevdalı Bulut* filmi, 12 Eylül öncesi işkence olayları ve yaşanan hak ihlallerini konu alması sebebiyle sansür kurulunca yasaklanmış, süren uzun uğraşlar neticesinde film üzerindeki yasak kaldırılmıştır. Bir başka 12 Eylül Darbesini konu alan ve sansürlenmiş film de Ali Özgentürk'ün *Su da Yanar* (1987) filmidir. Daha önce bahsettiğimiz gibi, 12 Eylül Darbesi'ni konu alan politik filmler, 80'lerin ortalarında artış göstermesine rağmen politik söylemi sert ve iktidara ters düşecek yapıda olmadıklarından dolayı, sansürden geçmeleri yapılan film sayısına oranla fazla olmuştur.

1990'larla birlikte başlayan yapısal dönüşüm, Türk Sineması'nda ilerici ve politik filmlerinin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Türk Sineması, 1990 yıllarını seyirci açısından kısır geçirse de bu yıllar, sonraki yıllarda önemli gelişmelerin yaşanacağını habercisi niteliğinde olmuştur. Bu dönemden günümüze kadar geçen süreçte Türk Sineması, toplumda yara açmış birçok konuya değinmiştir. 12 Eylül'ü konu alan filmler, yine bu dönem de çekilmeye devam edilmiştir. Bunun dışında; Kürt sorunu, azınlık meselesi, bireysel yalnızlığı konu alan filmler ve ideolojik filmlerin çekildiği yıllar olmuştur. Bu kadar politik konunun işlendiği yıllarda, doğal olarak sansür düzeni de baskıcı yapısını devam ettirmiştir.

Bu yılların sansürle uğraşmak zorunda kalan filmlerini örneklemeye çalışırsak; 12 Eylül'ün toplumda bıraktığı acıları işleyen, İsmail Güneş'in yönettiği *Gülün Bittiği Yer* (1999) filmi bu dönem yasaklanan filmlerden biridir. Film, yaklaşık bir hafta sürmeden sansürlenip, toplatılmıştır. Kürt sorununu işleyen ve farklı bir bakış açısı getirmeyi hedefleyen Reis Çelik'in yönettiği, *Işıklar Sönmesin* (1995) filmi ve Yeşim Ustaoglu'nun yönettiği *Güneşe Yolculuk* (1999) filmi, bu dönem sansürden payını alan filmlerdendir. Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmi, insancıl yönüyle birlikte Kürt kimliğini işlemektedir (Scognamillo, 2003: 453). Buna rağmen film, sansürden kurtulamamıştır. Kazım Öz'ün *Fotoğraf* (2001) filmi, yapımından yıllar sonra Polonya'da yapılan 'Yeni Ufuk Film

Festivali'nin seçkinde yer almasına rağmen, TC. Kültür Bakanlığı tarafından sansürlenmiştir (Beyazperde, 2010). Yine Hüseyin Karabey'in *Gitmek: Benim Marlon Brandom (2008)* filmi, İsviçre'de yapılan Culturescapes-Türkei festivalinden Kültür Bakanlığı'nın talebi üzerine çıkarılmıştır (SiyahBant, 2008).

Buradan yola çıkarak, Türkiye'de sansürün tek bir yapıda olmadığı sonucuna ulaşabiliriz. Sansür yapısı, birçok yönden devamlılığını sağlamaktadır. Bu kimi zaman politik filmlerin dolaşımını daha rahat yapan festivalleri tahakküm altına alarak, kimi zaman sorun yaşamamak adına yapımcıları sansürün uygulayıcısı haline dönüştürerek, kimi zaman da yönetmenleri otosansüre mecbur bırakarak yapılmaktadır. Bundan dolayıdır ki Türk Sineması'nın politik filmleri, her dönem farklı şekillerde sansürle uğraşmak zorunda bırakılmakta ve bu durum yıllardır devam ettirilmektedir.

III. SİNEMANIN ARAÇSALLIĞI

A. Sinema ve İdeoloji

Kitle iletişim araçları var olduğu günden bugüne, egemen güçler tarafından sürekli kullanımda olmuşlardır. Kitle iletişim araçlarının kullanılabilirlik ölçütleri, onların kullanımını uygun hale getirmiştir. Kitle iletişim araçlarından biri olan sinemanın, her ne kadar sanatsal bir yapısı olsa da kitlelere hitap etme gücü nedeniyle, diğer tarafla da kitle iletişim aracı olarak tanımlanmasını beraberinde getirmiştir. *“Sinema, geliştiği topluma bağlı olarak, o toplumu ilgilendiren ve dönemi şekillendiren önemli siyasal, ekonomik, toplumsal ve ideolojik kuvvetlerin oluşturduğu olayların bir portresi niteliğindedir. Bu olgu iki yoldan oluşmaktadır. Bunlardan ilki, sinemanın bir toplumun kimliğini kazanmasında etkili olan, davranışların, geleneklerin, hiyerarşilerin ve değerlerin dünyaya ilişkin belirli vizyonları yeniden üretmesi ve yansıtması özelliğidir. İkinci yol ise, sinemanın dünyayı ya da belirli toplumu ‘gösterme’ sürecinde güttüğü amacın, izleyicilere belirli bir akış açısı sağlıyor olmasıdır”* (Chansel, 2004: 3).

İdeoloji kavramı; bir yandan gerçekliği gizleyen ideoloji, diğer yandan yeni toplumsal yapılar içinde insanları harekete geçirecek yapılar anlamında kullanımda olabilmektedir. Böylelikle ideoloji olarak ifade edilen olgu, hem insanları ve toplumları değiştirip ileri götürmeye yarayabilen bir anlatım biçimi, hem de bir yanlış bilinç üretiminde yararlanılan bir olgudur (Oskay, 2000: 259). Bununla beraber ideoloji, genel bir yapısal bütünlük oluşturduğu için her alanda ortaya çıkmaktadır. İdeoloji, bütünsel olarak değerlerden oluşur. Dünyanın algılanmasıdır. İçerisinde herhangi bir ideolojinin bulunmadığı bir film, neredeyse mümkün değildir. Seyirci, filmlerdeki ideolojiyi genellikle göremez. İdeolojinin açık bir biçimde gösterilmemesi, popüler filmlerin belki de incelenmesi gereken en önemli özelliği olarak karşımızda durmaktadır (Arslantepe, 2012: 180). Diğer yanılla da sinema, egemen güçler tarafından fark edilemeyecek şekilde var olan ideolojiyi topluma empoze eder. Sinema, gerek bir sanat formu gerekse bir kitle iletişim aracı olarak,

toplumsal özellikler barındırmaktadır. Ancak bu durum, beraberinde bir takım ilişkileri de getirmektedir. Sinema, toplumdaki güç odaklarının hâkim olmak isteyeceği, en azından çıkarları için kullanabileceği bir araçtır ve egemen ideoloji, mevcut olan hâkim düşünce sistemini sanat gibi estetik değerlerden yararlanarak dönüştürür ve estetize ederek, topluma empoze etmektedir. (Adanır, 2003: 15).

Sinemada özellikle de ticari ve popüler sinemada her film, bir yanıyla ters yanlış bilinci üretimine yardımcı olmaktadır. Diğer yanıyla bir sınıfın dünya görüşünü savunmak ve aktarmakta, toplumu kültürü bir arada tutan (kültürel, politik, ekonomik, psikolojik, etnik, milli vb.) değerleri oluşturmakta ve toplumsal bir sıvı işlevi görmektedir. İdeoloji, bütün bunları somut ve maddi bir pratik olarak yapmaktadır. Fakat ideolojinin, tek ve tutarlı bir bütün olmadığı da gözlemlenebilir. İdeoloji, kendi içinde çelişkilerden meydana gelmektedir. Bir toplumsal yapıda, tek bir ideolojinin olduğu söylenemez. Egemen ideolojinin dışında yer alan ve ona muhalif olan ideolojiler, bir toplumsal yapıda mutlaka bulunmaktadır. Bunlar birbirleriyle çatıştıkları gibi, egemen ideoloji de kendi içinde çelişkiler yaşar ve kendini yeni gelişim ve değişimlere göre ayarlar. (Yılmaz, 2008: 63). Ryan ve Kellner'e göre filmler, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlamaktadırlar. Ryan ve Kellner sinemanın; psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin bir parçası olduğuna inanmaktadırlar (Ryan ve Kellner, 2010: 38).

Sinema ideolojik yaklaşımları belirleyen, belirlerken de toplumdaki gereksinimden doğan, ideolojik yaklaşımların saptamasına yardımcı olan önemli bir araçtır. İdeolojiyi basit bir tahakküm aracı olarak görmek yanlış bir tutumdur, çünkü ideoloji bastırılması halinde sistemi içten parçalayacak güçlere bir tepki olarak ortaya çıkmaktadır. İdeolojiye duyulan gereksinim, bir bakıma toplumda yolunda gitmeyen bir şeylerin olduğunun göstergesi niteliğindedir. Dolayısıyla tehdit sezinlemeyen bir toplumun, ideolojik koruma ihtiyacı olmamaktadır. İdeoloji başıboş bırakılmaları halinde eşitsizliğe dayalı düzeni tersyüz edebilecek güçleri yatıştırmaya, yönlendirmeye ve yansızlaştırmaya çalışarak, kontrol sağlamayı amaçlar. Bu nedenle muhafazakâr filmler bile önemli eleştirel iç görüler sunabilirler, çünkü bir evrik olumsuzlamayla işaret ettikleri şey, muhafazakâr tepkileri gerekli kılan güçlerin olmasıdır (Ryan ve Kellner, 2010: 39).

Jean- Luc Comolli ve Jean Narboni, sinemanın gerçeği yeniden üretebildiğini ve bu nedenle ideolojiyi ifade ettiğini belirtirler. Comolli ve Narboni'e göre, egemen ideolojinin bir ifade aracı olan filmler, gerçekliği yeniden üretmek için araçları ve teknikleri ile egemen ideolojiye hizmet etmektedirler. Comolli ve Narboni, bir filmin çekilmeye başladığı andan itibaren şeyleri gerçekliğinden farklı olarak ideolojik yaptırım süzgecinden geçirdikleri haliyle, yeniden üretmek zorunluluğuyla karşılaştıklarını belirtirler. Bunun, üretim sürecindeki her aşamayı kapsadığını, konular, stiller, biçimler, anlamlar, anlatı gelenekleri, bunların tümü genel ideolojik söylemi vurguladığına inanırlar. Bu nedenle film kendisini kendisine sunan, kendisini öğrenen ideolojidir saptamasında bulunurlar. Bununla beraber Jean- Patrick Lebel de bu görüşleri eleştirerek, alıcının kendinden ideolojik bir aygıt olmadığı söyler. Lebel'e göre, ideolojik olarak alıcı tarafsız bir araçtan, bir aygıttan, bir makineden farklı bir şey değildir. Kullanımda olan diğer araçlar gibi sinema da ideolojik amaçlarla kullanılan bir araçtır. Dolayısıyla pratikte, egemen ideoloji sinemayı kendi ideolojisini yaymak için fazlasıyla önemsemektedir. Diğer taraftan alıcı, bütünsel olarak ideolojik bir araç olmasa da sinema, bir ideoloji iletme ve yayma aracıdır. Bunların yanında gözden kaçırılmaması gereken nokta, sinemanın her filmde ayrı bir ölçüde ideolojiyi yeniden ürettiğidir. Eğer sinema 'doğal olarak' egemen ideolojiyi yansıtıyorsa, bu alıcının doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmamaktadır. Bu egemen ideolojinin, sinema üzerindeki egemenliğinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır (Yılmaz, 2008: 65-66).

Sinemada neredeyse her duruş ve her yönelim bir ideolojik yaklaşım bütünlüğü sunar. Yönetmenin, konuya veya yansıtacağı algıya yaklaşımı bile, bir hayat algısı üzerinden gerçekleştiği için doğal her film belirli bir ideolojiyi yansıtmaktadır. Güçhan'a göre, kamera ister nesnel olayların tarafsızca çekilmiş görüntülerini aktardığı yarılsamasını, isterse kendisini gizlemeden seyirciye bir film izlediğini hatırlatsın; sinema olup biten her şey belli bir görüş açısının kurmaca ürünü olduğunu düşünür. Bu nedenle konu, biçim, bu biçimi ortaya çıkaracak kamera hareketleri ve açıları, çerçeveleme, ışık, renk düzenlemeleri, sesin kullanımı, motifler, simgeler, eğretilmeler sonuçta sinemacının seçimi olduğunu belirtir. Güçhan, sinemanın çevresine, dünyaya ve olaylara nasıl, nereden baktığı ile ilgili olarak sinemayı genel yapısı itibarıyla ideoloji ile ilişkilendirir (Güçhan, 1999: 226).

Birçok yönüyle de sinemanın ideolojik yaklaşımı net olmasa bile, kitleleri var olan gerçeklikten uzaklaştırarak, pasifize etme durumu ile de ideolojik olabilir. Gerçeğe benzerliği sayesinde inandırıcı olan sinema, etkili bir propaganda aracıdır. Var olan mitlerin onanmasında büyük rol oynayan sinema, kullandığı teknikler sayesinde de izleyicinin ekranda gördükleri ile özdeşleşmesini sağlar ve var olanın değişmesine değil, izleyicinin ‘katharsis’ yaşayarak pasif durumda kalmasını, dünyanın var olduğu hali ile onaylanmasını ve yeniden onaylanmasını sağlamaktadır (Wayne, 2011: 37). Bunun yanında sinema, egemen anlayış tarafından kontrol altına alınıp, sadece istenilen doğrultuda hareket etmesi sağlandığı ölçüde, işlevsel olarak değersizleşmesine rağmen yine de egemen ideolojide tarafından devlet sineması olarak değerlendirilir. Scognamillo’ya göre bu durum, sinemanın siyasi bir eğilimin yanında yer alması halinde ‘gösteri/eğlence’ gibi nitelikleri içinde, hatta bazı durumlarda bu niteliklerden vazgeçerek bir mesaj taşıyıcısı haline dönüşür. Sinema, iktidara hizmet eden devlet sineması olursa da aynı işleve sahip olmaktadır. Bu sebeple devlet sinemaları, özgür ve tarafsız söylemden vazgeçer, yaratıcılığı ve yaratıcıları kendinden uzak tutarak, susmalarını ve kimliksizleşmelerine neden olur (Scognamillo, 1997: 183). Bu noktada hâkim ideolojinin, sinemanın kitleleri etkileme gücünü bilmesi ve bu doğrultuda ciddi önlemler almasının, sinemanın ideolojik araçsallığının önemine işaret eder.

Sinemanın kitleleri etkileme ve bilinç durumunda değişime uğratma gücü iktidar tarafından çok iyi bilindiğinden, bu doğrultuda çalışma yapmaları kaçınılmaz olmaktadır. Hollywood sineması, muhalif gücün etkin olduğu ve sinemada farklı görüşlerin ortaya çıktığı dönemde, bu durumu kontrol altına almak için bir takım çalışmalar yapmış olması bu konuda önemli bir örnek oluşturur. Bu dönemde kimi muhafazakâr film yıldızları (Eastwood, Norris, Stallone) gişe başarılarını endüstride nüfuz edinmeye yatırmış, bu oyuncuların yazdığı, yapımcılığını üstlendiği ya da yönettiği filmlerde genellikle dönemin yeni sağcı değerleri desteklenmiştir. Bu filmlerin hepsi de söz konusu oyuncularını güçlü kahramanlar olarak resmetmektedir. Bu kahramanlar Amerika’yı işgalden kurtarır, sallantıya düşmüş cemaatlere liderlik eder ya da beyaz orta sınıf yaşamına alt sınıftan yönelen tehditleri bertaraf ederler. Özellikle Norris ve Stallone’nin filmleri yeni muhafazakâr kültürün önemli bütünleyicileridir. Stallone’nin *Rocky IV*’ünde, eskinin işçi sınıfı kahramanı tüketim

toplumunun sözcülüğünü üstlenir ve Sovyetler'i temsil eden mekanik adamı yener (Ryan ve Kellner, 2010: 348-349).

Sinemanın kitle üzerinde oluşan etkisinin yanında, birey üzerinde yaşattığı etkiden de söz etmek gerekir. Toplumu oluşturan birey, tek başına da değişimi ve ideolojik dönüşümü yaşayabilir. Bireysellik üzerinden yaşanan bu değişim toplumsallığa da yansır. Birey, kendi içerisinde yaşattığı kısıtlama ve egemen ideolojiyi kabullenme durumuyla, toplum kabulü ve onayı aynı şekilde gerçekleşir. Michael Foucault bu durumu, ileride karşılaşılabilecek yaptırımlara maruz kalmamak için bireyin düşünme, hissetme ve davranma biçimlerine gönüllü olarak kısıtlama getirmesi olarak belirtmektedir. Foucault, burada iki türde kısıtlamadan söz etmektedir; bu kısıtlamalardan ilkinde bir yaptırımdan kaçınma söz konusu iken, ikincisinde birey herhangi bir yaptırım olmadığı durumda bile hissettiklerinin yanlış olduğu düşüncesiyle bazı davranışlardan kaçınmaktadır. Bireyin belirli sınıflamaları yapan mercilerin manipülasyonuna gönüllü olarak boyun eğmesi gerçekleşmektedir (Foucault, 2003: 15-16). Ünsal Oskay, sinemanın toplumu yansıtan bir gösterge olduğunu ancak salt gösterge olarak kalmayıp, toplumu dönüştürme gücüne de sahip olduğuna inanır. Toplumsal gerçekliğin oluşturulması sürecinde sinemanın, etkili bir araç olarak işlev gördüğünü belirtir. Dolayısıyla sinemayı salt toplumsal yaşayışı yansıtan bir araç olarak görmenin, sinema ve toplum arasındaki ilişkiyi kavramak açısından yetersiz kalacağını söyler. Bir kitle iletişim aracı olarak sinemanın modern insanın dış gerçekliği algılayışı şekillendiren ve bu gerçekliği anlamlandırması hususunda bireyleri koşullandıran bir araç olarak görmektedir. (Oskay, 2014: 68). Sinemanın ideolojik araçsallığının yanında sanatsal bir formun da olduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Her ne kadar kitle iletişim aracı olsa da, diğer yandan çağımızın en önemli sanat olayıdır. Bu iki bileşenin ortak noktası olan sinema, bu nedenle ki James Monaco tarafından yazının keşfinden bu yana ilk genel iletişim aracı olarak görülür (Monaco, 2002: 65).

Sinemanın sanatsal bir özellik taşıması ve kitle iletişim aracı özelliği göstermesi, sinemayı özel bir yere konumlandırmaktadır. Sinemanın hem sosyal hem de estetik yöne sahip olduğu söylenebilir ve bu iki yön, iç içe geçmiş bir haldedir. Sinemanın sosyal yönü, sanatsal yönünü etkilediği gibi sanatsal yönü de toplumu etkilemektedir. Bu noktadan hareketle sinema, toplumsal bir olgu olmasının yanında çağımızın en canlı sanat formudur (Jarvie, 2013: 5). Bununla beraber sinema bir tüm

sanattır, sanatların en gencidir, yedinci sanat formudur ve sanatların bir bileşkesidir. Sinema, başka yönüyle de bir propaganda aracıdır, sinema, görüntülerin ve sesin istenildiği gibi kullanılabilmesi imkânı taşıdığından dolayı propaganda araçlarının en güçlüsü olarak kullanılmaktadır (Özön. 2008: 8).

Sinema, genel olarak tüm bu bileşenler ekseninde, hem sanat yapısı gereği, hem iletişim aracı olma özelliği, hem de ideolojik kullanım imkânı nedeniyle her alanda fazlasıyla önemli olan, bir bileşenler formudur. Sinemanın bu kullanımlar alanı, onu bütün varlığıyla gerekli ve değerli yapmaktadır. Bununla beraber bu kadar alana sahip olan sinema, her alanda ayrıca incelenme ve değerlendirilme kriterine sahiptir. Dolayısıyla neredeyse sosyal bilimlerin her alanında işlenen ve farklı tanımlamaların getirildiği bu tümel yapısı, sinemanın her dönem farklı tanımlanmasının yapılmasını beraberinde getirmektedir.

1. Antonio Gramsci: Hegemonya

İtalyan Marksist Antonio Gramsci, 1891- 1937 yıllarında yaşamış önde gelen önemli düşünürlerdendir. Gramsci, Marx'ın kendi çalışmalarında kapitalist toplumdaki siyaset ve kültür alanlarını önemsemediğini düşünmektedir. Gramsci, sınıf mücadelelerinde Marx'ın politik stratejilerinin gerektiğine karşı bir vurgusu olmadığını belirtir. Çünkü kapitalist üretim ilişkilerinin sürdürülmesinde devletin çok önemli bir etkinliği bulunmaktadır. Gramsci, devrimci dönüşümün gerçekleştirilmesinde siyasetin ve kültürün önemli bir etkisi olduğunu düşünür. Sınıflı toplumlarda öncü sınıfın egemenliği sadece ekonomi üzerindeki hâkimiyetinden oluşmamaktadır. Bunun yanında politik ve kültürel alanlarda sınıf egemenliğinin güçlendirilmesine hizmet etmektedir. Gramsci, kapitalist toplumlarda ekonomik krizler olmasına rağmen toplumsal devrimlerin gerçekleşmediğine inanır. Devletin, düşünce üretim kuruluşları ve organik aydınların önemine dikkat çeker. Gramsci'e göre, devlet bütün sivil toplum alanlarını kuşatmıştır. Dinsel ve siyasal kuruluşların yönetimleri aracılığıyla devlete bağlanmıştır. Devlet, egemen sınıfın egemenliğini gerçekleştirmesine hizmet eden bir aygıt olarak işlem görmektedir (Aktaran Yaylagül, 2013: 108- 109).

Yaşamının bir bölümünü hapisanede geçiren Gramsci, bu süre içerisinde aktif siyaset yaşamına devam edemese de fikirlerini yaptığı çalışmalarla aktarmayı başarmıştır. Gramsci, fikirlerinin birçoğunu hapisanede yazdığı yazılardan ortaya

çıkarmıştır. Farklı disiplinlerde daha önce birçok yorumu yapılan ‘hegemonya’ kavramını Gramsci, yeniden düzenlemiştir. *Hapishane Defteri* olarak bilinen bu çalışmaları birçok alana ve disipline kaynak olmuştur. Marksizm, eleştirel teori, kültür araştırmaları, postmodernizm, milliyetçilik, kolonyalizm, postkolonyalizm, yeni toplumsal hareketler, katılımcı demokrasi ve küreselleşme gibi birçok alanda çalışmalar yapan araştırmacılar, Gramsci’nin çalışmalarından yararlanmışlardır (Ives, 2011: 15). Bu nedendir ki, Gramsci’yi değerlendirirken çok yönlü yapısını göz ardı etmemek gerekir. Gramsci, düşünceleriyle Marksizm’e yeni bir soluk getirmesi ve Marksist teoriye katkı vermesinin yanında; aktif bir devrimci, ideolog ve felsefe pratiğiyle çok yönlü bir düşünürdür. Gramsci’nin aktif devrimciliği, düşünce sisteminin teori ve pratikte hayat bulmasına da neden olmuştur.

Gramsci’e göre, hegemonya sınıflar arası mücadele yapısıyla ilgilidir ve bu şekilde toplumdaki egemen yapı ortaya çıkmaktadır. Gramsci, toplumdaki egemen sınıf yapısının iki şekilde oluştuğunu belirtir; bu sınıf hem ‘yöneten’ sınıf hem de ‘egemen’ sınıftır. Bu sınıf önemli bir yapısallığı barındırır. Müttefik sınıfları yöneterek, muhalif sınıflara egemen olur. Bunun yanında bir sınıf iktidara gelmeden de yöneten olabilir, iktidarda olduğunda egemen olur ancak yöneten olmayı da sürdürür (Gramsci, 2011, c.1: 171). Hegemonya teriminin temelinde sınıfsal egemenlik ilişkilerinin yeniden üretimi ve toplumsal yapının izlerinin yanı sıra, siyasal iktidarın toplumu nasıl yönettiğini anlamlandırmak mümkündür. Bu nedenle yönetime ve siyasal egemenliğe ağırlığını koyan her sınıf, sivil toplum üzerinde tüm toplumu yönetmeye gücü olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Bu sınıf, sadece kendi alanında değil tüm toplumu örgütleyip, yönetme gücüne sahip olduğunu inandırmak zorunsa kalmaktadır. Bunun için de yönetmeye girişen sınıf, hegemonik üstünlüğünü kurmaya çalışmaktadır (Dural, 2012: 312).

Marx gibi kapitalist sistemin eleştirisini yapan Gramsci, Marx’ın ideoloji açıklamasından alana yeni bir kavram getirmiştir. Bu yeni kavrama, hegemonya tanımı yapmıştır. Burada Gramsci, toplumsal iktidarın baskı araçları olmadan da amacına ulaşmasında ideolojinin rolüne dikkat çekmektedir. Gramsci, hegemonyayı modern kapitalist sistemler açısından inceler ve bu sistemde baskı aracından farklı olarak, devlet ve ekonomi arasındaki tüm kuruluşların ideoloji açısından işlevsel olduğunu söyler (Eagleton, 1996: 164).

Gramsci, hegemonya kavramını kavramsal olarak çeşitlendirir ama temel olarak, egemen gücün denetim kurma üzerine geliştirdiği sürece işaret eder. Gramsci, devletin hegemonyasını ve toplumda yer edinmiş yapısını; Devlet = siyasal yapı, toplum + sivil toplum olarak zorlayıcı bir güce sahip hegemonya olarak tanımlar (Gramsci, 2012 c.3: 218). Gramsci'ye göre, hegemonya kavramının önemli iki tanımı bulunmaktadır: İlki; hegemonya egemen sınıfın bir grubunun, ahlaki ve entelektüel öncülüğü sayesinde egemen sınıfın öbür müttefik gruplar üzerinde denetim yapabildiği sivil toplumdaki süreçtir. Lider fraksiyon, öbür fraksiyonların çıkarlarını eklemleme gücüne ve yeteneğine erişmiştir. Egemen fraksiyon, kendi ideolojisini başka gruplara zorla kabul ettirmez. Bundan farklı olarak egemen sınıfın, müttefik grupların çıkar ve dünya görüşlerinden alınmış ortak unsurları bir araya getiren hegemonik bir ilkeyi birleştirdiği, siyasal açıdan dönüştürücü bir süreci oluşturur. İkincisi; egemen ve bağımlı sınıflar arasındaki bir ilişkiyi işaret etmektedir. Hegemonya egemen sınıfın, kendi ideolojisini kapsayıcı ve evrensel olarak yerleştirmek için siyasal, ahlaki ve entelektüel liderliğini kullanmaya, bunun yanında bağımlı grupların çıkar ve gereksinimlerini biçimlendirmeye yönelik, başarılı girişimleri kapsamaktadır (Carnoy, 2001: 257).

Hegemonya kavramının Gramsci tarafından nasıl kavramlaştırıldığını anlamak için, aynı kavramı Lenin'in nasıl gördüğünü incelemek gerekir. Hegemonya kavramı, Lenin tarafından sınıflar arası bir siyasal birlik stratejisi olarak kavramlaştırılmışken; Gramsci, bu kavramı egemen sınıfın egemenlik kurma becerisi olarak tanımlamıştır. Bu durumda Gramsci'nin hegemonya kavramı, kültürel ve ideolojik yönetimin en ön planda olması açısından Lenin'in görüşünden ayrılmaktadır. Lenin, hegemonyanın salt siyasal görünümünü üzerinde durmaktadır. Gramsci'ye göre, yönetici sınıfa karşı savaşın subjektif alanı, sivil toplumun içerisinde bulunmaktadır. Sivil toplumu denetleyen grup, hegemonyayı elinde bulunduran gruptur ve politik toplumun fethi, onu devletin tümüne yayarak, bu hegemonyayı bütünüyle tamamlamaktadır. Gramsci, hegemonyayı sivil toplumun politik toplum üzerindeki önceliği olarak görmektedir (Portelli, 1982: 73).

James Lull hegemonyayı, bir toplumsal grubun diğer gruplar üzerinde egemenlik ya da güç kurması olarak tanımlar. Lull'a göre hegemonya, devletlerarası siyasal, ekonomik, kültürel ilişkilerin asimetrik karşılıklı bağımlılığına ya da bir ulus içindeki toplumsal sınıflar arasındaki farklılıklara vurgu yapmaktadır. Lull,

hegemonyanın güç tarafından yapılandırılan söz konusu ilişkiler alanındaki egemenlik ve bağımlılığı kapsadığını söyler. Bununla beraber hegemonyanın, toplumsal gücün kendisi olduğunu belirtir (Lull, 2001: 51).

Karl Marx göre, toplumsal yapı iki katmadan oluşmaktadır. Bunlar, Altyapı ve Üstyapı'dır. Tarihsel materyalizm, toplumun manevi (ideolojik) yaşamını ifade etmek için "Üstyapı" kavramını kullanırken, üretim ilişkilerinin temel teşkil ettiği ekonomik ilişkilere de "Altyapı" ismini verir. *Üstyapı; siyasal, hukuksal, kültürel vb. toplumsal- ideolojik bilinç ve kurum biçimleridir. Üstyapı, altyapının üzerinde yükselir (Turan, 2011: 152)*. Gramsci, hegemonya kavramını somutlaştırırken üst yapıdan söz eder. Gramsci'e göre üst yapı; temelinde siyaset, hukuk ideoloji gibi kurumları barındırmaktadır. Gramsci, bu kurumlara dikkat çekerken yapıyı önemle vurgulamıştır. Gramsci, yapıda oluşan değişikliklerin diğer bir ifadeyle, üretim ilişkilerindeki değişikliklerin, üstyapıyı belirlediğini belirtmiştir. Gramsci, hegemonyanın fabrikalarda kurulduğunu belirtmiş ve yapının belirleyiciliğine fazlasıyla vurgu yapmıştır (Dural, 2012: 312). Bu bağlamda, *yapının kesin önemi, üstyapısal ögenin organik niteliğinin zorunluluğundan kaynaklanmaktadır; ancak bu organik nitelik organik olmayan üstyapısal olayların kendilerine özgü hiçbir önlemleri olmadığı anlamına da gelmemektedir. Tarihsel blok içerisindeki yapı-üstyapı ilişkilerinin çözümlemesi, Gramsci yorumcularının bu iki ögenin karşılıklı önemi sorununu düşünmelerine yol açmıştır (Portelli, 1982: 54)*.

Egemen sınıfın toplumsal gövde tarafından kabulünün sağlanması, tarihsel blok kavramı aracılığıyla sivil toplum ve devlet arasında kurulan ilişki neticesinde, hegemonya kavramına bağlamasına dayanmaktadır. Gramsci, tarihsel bloğun belli bir toplumsal dönemde altyapı ile birçok sayıda ideolojik yapılar arasından siyasal sınıf mücadelesinin belirlediği ve bilinçliliğin ortaya çıktığını, somut ve sadece bu belli tarihsel döneme özgü bütünlüğü kapsadığı belirtilir. Gramsci'e göre, bu ideolojik biçimin nasıl oluştuğu, siyasal mücadele içinde toplumsal sınıflar arası ilişkilerin oluşturduğu somut biçimlenme yapısıyla bağlantılıdır. Gramsci, belli bir maddi toplumsal pratik düzeyine uyumlu bir tarihsel blok olmadığı gibi, kurulmuş olan bir tarihsel blok biçiminin de sonsuza kadar varlığını sürdürebilmesinin garantisinin hiçbir maddi toplumsal yapı tarafından oluşturulamayacağını belirtir (Üşür, 1997: 33).

Gramsci, devletin zora dayalı iktidarına dikkat çekmek yerine, ikincil konumdakilerin sisteme olan rızasını sürekli biçimde kazanılmasını ve yeniden üretmesine dayanan hegemonya kavramına dikkat çeker. Gramsci'e göre, alt ve üst yapının bütünü anlamına gelen 'tarihsel blok', hem toplumsal üretim ilişkilerini hem de üstyapının karmaşık bütününe kapsamaktadır. Bu nedenle bir sınıfın, toplumun tümü üzerindeki siyasal ve kültürel hegemonyası olarak nitelenen sivil toplum, Gramsci'nin 'tarihsel blok' kavramının düşünsel ve etik tarafını oluşturur (Özbek, 2003: 145).

Gramsci hegemonyayı kavramsallaştırırken, rıza üretimine de dikkat çeker. Egemen sınıfın, hegemonik yapısını devam ettirebilmesi için rızaya dayalı bir sistemin olması gerekir. Egemen sınıflar, ideolojilerini sürdürüebilmek için toplumsal rızaya dayalı bir hegemonya kurmaya çalışırlar. Egemen sınıf, bu yapıyı rıza yolu ile gerçekleştirir. Hegemonik aygıtların işleyişiyle, baskın ideolojinin geçerli ve doğal kabul edilerek rıza üretmesine Gramsci, bir kültürün ortak duygusu tanımını yapmaktadır. Diğer yandan, hegemonyanın istikrarlı olmayan bir doğası bulunmaktadır. Tekil sınıfsal çıkar, sürekli olarak tüm grupların değişmeyen rızasını oluşturamazlar. Bu yüzden hegemonya, sürekli olarak yeniden üretilir, pazarlık konusu olur ve yeniden kurulur. Böylece her egemen güç, karşı hegemonik güçlerle hesaplaşmak zorunlu kalır. Bu anlamda hegemonya; pratik, dinamik ve ilişkisel bir sürece işaret etmektedir. (Güngör, 2011: 199).

John Fiske, yönetici sınıfın düşüncelerinin sınıf temelli değil toplumun ortak duygusu olarak edilmesinin, yönetici sınıfın ideolojik hedeflerinin gerçekleşmesine ve ideolojik işleyişin gizlenmesine neden olduğunu belirtir. Fiske bu durumu, toplumda yer alan suçluların cezalandırılması gereken zayıf ve ahlaksız kişiler olduğu düşüncesinin, ortak duygular olduğu şeklinde örnekler. Bu türden bir ortak duyunun, yasalara uymayanların, ağırlıklı olarak dezavantajları ya da güçlü olmayan toplumsal gruplar içerisindeki erkekler olduğu gerçeğini gizlediğine dikkat çeker. Fiske, böylece ortak duyunun suçlunun bireysel değil, toplumsal nedenlerden kaynaklandığı biçimindeki olası anlam üretimini engellemiş olacağını ve toplumun bir yandan eriklere erilliklerinin genelde maddi ödüller ve toplumsal itibarla ölçülen başarılı bir performans göstermeye bağlı olduğunu öğretirken, diğer yandan bunların birçoğunu da başarıya ulaşma araçlarından yoksun bıraktığına vurgu yapar. Fiske bu durumun, üst sınıflardan olan ve toplumsal açıdan başarılı bir performans göstermek

için birçok alana sahip ve yasalara uyan yurttaşların suçluluğunun, kendilerine oldukça avantaj sağlayan sistemin bir getirisi olabileceğini ve problemin çözümünün kendi ayrıcalıklarının bazılarında vazgeçmeyi gerektirebileceğini, düşünme sorumluluğundan kurtaracağına inanmalarına yol açtığını belirtir. Fiske, bu durumun suçluluğunun adaletsiz bir toplumdan çok, günahkâr bireylerin bir ürünü olduğu yolundaki ortak duygudan kaynaklanan, burjuva ideolojisinin bir parçası olduğu ve alt sınıfların cezayı hak ettiklerini, adalet sisteminin adil olduğunu düşünen suçlular tarafından kabul edildiği sürece hegemonyanın işlemlerini sağladığına dikkat çeker. Fiske'e göre, onların ortak akla gösterdikleri rıza, hegemonyanın zaferidir (Fiske, 2003: 225- 226). Bu doğrultuda, toplumdaki ortak rızanın burjuva egemenliğinin toplumda kabul görmesine ve yanılısına yaratarak hegemonya kurmasına yeterli bir etken oluşturduğu söyleyebiliriz. Burada; *“üstünde durulması gereken nokta hegemonyanın toplumsal yapılar, iktisat, kültür, cinsiyet, etnik kimlik, sınıf ve ideoloji aracılığıyla nüfus ediyor oluşudur.”* (Morton, 2011: 163).

Hegemonya, egemen yapının kendi yönetimini sağlamak adına, hâkimiyet altında bulunan insanların rızalarını kazanmak için giriştiği bütün pratik düşünceler alanı olarak tanımlanabilir. Gramsci'e göre hegemonya; toplumsal alanda, birisinin kendi ideolojisini bir bütün şeklinde toplum içerisine yayarak ve böylece kendi çıkarları ile toplum çıkarlarını büyük oranda pekiştirerek, ahlaki, siyasi ve entelektüel önderlik kurması anlamına gelmektedir. Bu türden bir yönetim, sadece kapitalist sisteme özgü bir yönetim değildir. Aslında temelini sağlam ve sürekli olabilmesi için her siyasi yapı, kendi altında bulunanların rızasını en azından bir ölçüde sağlamak zorunda olduğunu bilmektedir. Bu durumda rıza ile baskı arasındaki ölçünün, özellikle kapitalist toplumlarda kesinlikle rızadan yana olduğu söylenebilir. Gramsci'nin tahakküm adını verdiği devletin ceza verme ve disipline etme durumu, modern toplumlarda baskı teknolojilerinin çoğalmasıyla artış göstermektedir. Bu nedenle, burjuva devlet yapısı zorunlu kaldığında açık şiddete başvurur, ancak böyle davranmakla da ideolojik güvenilirliğini önemli ölçüde yitirmeyle başlar. Orta sınıf toplumlarında baskıdan rızaya geçiş durumu, kendi maddi koşullarında gizlidir. Bu toplumda yer alan bireylerin her birinin kendi kişisel çıkarları olduğundan ve bu çıkarlar ekseninde hareket ettiklerinden, bu özneler üzerinde merkezi siyasal denetim sağlamak zor olmaktadır. Bu durum, bireylerin kendi öz-yönetimini kurması ve iktidarı içselleştirip sahiplenmesi, onu kendinin kılması ve kendi kimliğinden

ayrışamaz bir ilke olarak gittiği her yere taşınması anlamına gelmektedir (Eagleton, 1996: 167-168). Siyasi iktidar tarafından rızanın bireyler tarafından içselleştirilmesini sağlamak, topluma genel hegemonyayı kabul ettirmek ile aynı anlama gelmektedir.

Rıza, egemen sınıfın kendi dünya görüşünü ve düşünce yapısını toplumun bireyelerine kabul ettirme biçimidir. Gramsci'ye göre; okul, kilise, medya gibi kurumlar insanların düşüncelerinin yeniden ürettiği kurumlardır. Bunlar aracılığıyla egemen yapı, kendi düşünce biçimini topluma yaymaktadır. Bireyler herhangi bir toplumsal sorunla karşı karşıya kaldıklarında, kendilerine öğretildiği gibi egemen yapının dünya görüşüyle olayları değerlendirmeye çalışır. Kapitalist toplum, içerisinde birçok çelişki barındırır ve bireyler bu çelişkilerden doğan toplumsal sorunları kendi toplumsal ve sınıfsal çıkarlarıyla ilişkilendirirler. Bu nedenle hegemonya bütünüyle tamamlanmış bir olgu değildir. Sürekli üretilmesi ve yenilenmesi gereken bir olgu olarak değerlendirilir (Yaylagül, 2013: 111-112).

Hegemonya devamlılığını egemen ideolojinin birçok alanda yapmış olduğu çalışmalarla sürdürmektedir. Özellikle de çağımızda medyanın daha interaktif kullanılması, bu durumu daha da gerekli hale getirmektedir. Medya kuruluşlarının sahiplik biçimleri, ideolojik yapısı, iktidar ile olan ilişkisi kapsamında, medya etkin bir şekilde ideolojik olabilmektedir. İktidar hegemonyasını sürdürebilmesi noktasında, medyayı yönlendirip kullanması bilinen bir gerçektir. Bunun yanında iktidar; medya aracılığıyla hegemonyada çatlaklar oluşturmaya çalışarak da düzeni kurmayı hedeflemektedir. Hegemonik yapının devam ettirilmesi, değişime endekli olarak tarihsel koşullar ekseninde manevra yapabilme ve her koşula göre yeniden dizayn edilerek, devamlılığını sürdürebilmesine bağlı olarak gerçekleşmektedir. Hegemonya, genelde tepeden inme bir değer ve düşünceler dayatılması şekliyle oluşmamaktadır. Hegemonik bir yapıyı korumak ve devamlılığını sağlamak için, egemen sınıfın değişen koşullara uyum göstermesi ve gerektiğinde kendi dışında gelen düşünce ve değerleri kendi yapısına katması da gerekmektedir (Wayne, 2013: 221).

Gramsci'nin hegemonya kavramı çerçevesinde medyanın yapısı incelendiğinde medyanın; okuyuculara, izleyicilere ve dinleyicilere egemen sınıfın değerlerini aktardığı sonucu çıkar. Medya, çoğunlukla egemen yapıya ve egemen

görüŖe karŖı olan ve bunları tehlikeye atan nerdeyse her Ŗeye karŖı tavır geliŖtirir. Medya, egemen anlayıŖa karŖı olan iŖçi sınıfına, iŖçi sınıfının ideolojisine yakın olan sendikalara ve bunların karŖıtlık oluŖturan eylemlerine, toplumsal düzeni zora sokan protestoculara, Marksizm'e, solculara ve çevrecilere karŖıdır. Diğer taraftan, kapitalist üretim yapısı medya için doğal düzen olarak görülür. Medya içerisinde haber değer olacak olay ya da olgular, egemen sınıfın bakıŖ açısına göre sunulur. Bireycilik yüceltilir, yoksullukta ve başarısızlıkta bireyler suçlu ilan edilir. Bütün kitle iletişim araçları, egemen anlayıŖın değerlerini temel kabul eder ve bu doğrultuda herkesin bildiği bir dünya tasarımı sunar. Medya böylelikle, egemen anlayıŖın görüŖ ve değerlerini topluma aktararak, hegemonyanın yeniden üretimini sağlar (Yaylagül, 2013: 113-114).

Egemen güçler, toplum üzerinde hegemonya kurmaya çalıŖırken, dezenformasyon için kitle iletişim araçlarına ihtiyaç duyar. Bu ihtiyaç hali egemen ideoloji tarafından, sürekliliği sağlamak koŖuluyla yeniden üretilir. Toplumlar üzerinde, hegemonyanın kabulü sağlanması için tahakkümün rızası önemlidir. Bu nedenle bireysel ve toplumsal rızanın gerçekteŖmesi adına, kitle iletişim araçları oldukça önem kazanır. Bu bağlamda Gramsci'nin hegemonya kuramı, oldukça değerli bilgiler sunmaktadır. Gramsci'ye göre, kitle iletişim araçları, yönetici sınıfın güçlerini ve tahakkümlerini sürdürmek için kullandıkları araçlardır. Bu hegemonik araçların iŖleyiŖiyle baskın ideoloji geçerli ve doğal kabul edilerek Gramsci'nin "kültürün ortak duygusu" olarak adlandırdığı Ŗeyin bir parçası olmaktadır (Güngör, 2011: 201). Bu durum toplumlar tarafından olağan karŖılanarak, yapılanların farkına bile varılmadan kitle iletişim araçları ve buna eklenen kültürel araçlarla toplumda her haliyle kabul görür. Bu noktaya dikkat çeken Althusser, bu türden kitle iletişim araçlarına Devletin İdeolojik Aygıtları adını vererek kavramsallaŖtırmıŖtır.

2. Louis Althusser: Devletin İdeolojik Aygıtları

Devlet, iktidar yapısını korumak ve ideolojik olarak burjuva hegemonyasını devam ettirmek için bir takım araç gereçlere ihtiyaç duyar. Bunlar toplumu yönlendirmek ve sistemsel devamlılığını sağlamak için kullanılan, devletin ideolojik aygıtlarıdır. Klasik Marksist kuramcılar, devletin iktidar yapısı ile devletin ideolojik aygıtını birbirinden ayırmıŖlardır. Devlet, baskı aygıtıdır ve sınıf mücadelesi ile bu aygıt elde geçirilmedi görüŖüyle, devletin ideolojik aygıtlarına ihtiyaç duyulan bir

araç olarak görmüşlerdir. Burjuva da hegemonyasını devam ettirmek için bu aygıtları sürekli önde tutmuş ve Marksist düşünürlerden daha fazla önem vermişlerdir.

Marksist düşünür Louis Althusser, Marksizm'i bir bilim olarak görmüş, çalışmalarını bu doğrultuda yapısalcı düşünce çevresinde oluşturmuştur. Althusser'in Marksizm'e getirdiği yenilik, Marks'ın Hegelci özcülüğünü kabul etmemesi şeklindedir. Althusser'e göre, özcülük şey'in yani öz'ün tek bir unsuruna ya da özelliğine indirgenmesidir. Althusser iki tür özcülüğü reddetmektedir. Bunlar ekonomizm ya da ekonomik belirlenimcilik ve hümanizmadır. Hümanizmayı kabul etmez, çünkü hümanizma içinde toplumsal gelişme önceden verili insan doğasının bir parçası olarak görülmektedir. Bu nedenle Althusser'in yorumladığı Marksizm, anti-ekonomist ve anti-hümanist özellik taşımaktadır (Yaylagül, 2013: 115). Althusser, ideolojinin yanlış bilinç olarak algılanmasının yetersiz olduğunu belirtir. Çünkü Althusser'e göre, ideolojiler insanların zihinleri tarafından üretilmezler. İdeolojiler; kiliseler, camiler, okullar, sendikalar ve medya gibi, insanların nasıl düşüneceğini onlara öğreten ve kendisinin devletin ideolojik aygıtları dediği kurumlarla somutlaşan maddi bir yapı tarafından üretilirler. (Aktaran Yaylagül, 2013: 115).

Althusser toplumsal yapıyı, üzerinde iki katlı üstyapının yükseldiği bir temele (altyapıya) benzer şekilde temsil ettiğini belirtir. Bu metafor, mekânsal bir topik metafordur. Her metafor gibi bu da aklımızda bir şeyler gösterir ve bir şey uyandırır; temele dayanmasalardı üst katların tek başlarına havada tutunamayacaklarını (Althusser, 2019: 42-43). Althusser'in bu yaklaşımı, Marx'ın yaklaşımıyla benzerlik göstermektedir. Marx göre, “Üstyapı; siyasal, hukuksal, kültürel vb. toplumsal ideolojik bilinç ve kuramlar biçimiyken, altyapı; ekonomik ilişkiler ve üretim ilişkileriyle biçimlenir” (Turan, 2011: 152). Althusser, bu yaklaşımda üstyapının daha belirleyici olmasının yanında altyapı olmadan üst yapının olmayacağını, dolayısıyla bu iki kavramın iç içe geçmiş kavramlar olduğunu belirtir. Althusser'e göre, üstyapı kapitalist üretimi ve yeniden üretimi sağlayacak faaliyetleri organize etmektedir. Devlet, hukuk yoluyla egemen sınıfın baskıya dayalı olarak ekonominin işlemlerini sağlar ve sermaye birikimini oluşturur. Kapitalist ideoloji ise bu süreci meşru hale getirir. Althusser, üstyapıyla ilişkili etkinliklere çok fazla vurgu yapar. Althusser'e göre, üstyapı altyapıdan belirli ölçüde özerk olabilmektedir. Fakat bu özerk durumun hangi ölçüde gerçekleştiğini saptamak zordur. Althusser, üstyapıdan

da temel üzerinde önemli etkiler bulunduğunu, ancak en sonunda ekonomik altyapının belirleyici rol oynadığını düşünür. (Yaylagül, 2013: 118).

Althusser, devletin her şeyden önce Marksist klasiklerin devlet aygıtı adını verdikleri şey olduğunu belirtir. Althusser'e göre bu kavram, hukuki pratiğin gerekleri uyarınca zorunluluğunu ve varlığını hepimizin kabul ettiği uzmanlaşmış aygıtı yani; polis, mahkemeler ve hapishaneleri kapsamaktadır. Bununla birlikte polis ve uzmanlaşmış yardımcı birlikleri, "olaylarla başa çıkamadıklarında" son olarak ek baskı gücü olarak doğrudan müdahale eden ordu ve bunların üzerinde, devlet başkanı, hükümet ve idare yapısını kapsar (Althusser, 2019: 45).

Bu doğrultuda düşünüldüğünde devlet; Marksist devlet teorine göre baskı aracıdır ve bu baskı devletin kendi yapısında ortaya çıkar. Althusser, Marksist devlet teorisini şu şekilde özetlemiştir (Althusser, 2019: 48-49).

- 1- Devlet, devletin (baskı) aygıtıdır
- 2- Devletin iktidarı ile devlet aygıtını birbirinden ayırmak gerekir
- 3- Sınıf mücadelelerinin hedefi devlet iktidarındır, dolayısıyla, devlet iktidarını ellerinde tutan sınıflar tarafından devlet aygıtının kendi sınıfsal hedefleri doğrultusunda kullanılmasıdır
- 4- Proletarya, var olan burjuva devlet aygıtını yıkmak ve ilk aşama onun yerine bambaşka bir devlet aygıtı koymak, daha ileriki aşamalarda ise radikal bir süreci, devleti yıkmak sürecini başlatmak için devlet iktidarını ele geçirmelidir.

Althusser, Marksist devlet teorisinin bu yapısıyla yanlış değil ama eksik olduğunu söyler ve bu tanıma başka bir şey eklenmesi gerektiğine inanır. Althusser'e göre, Marksist klasikler gerçekte yani, kendi siyasal pratiklerinde devleti tamamlanmış haliyle bile Marksist devlet kavramına verilen tanımdan daha karmaşık bir gerçeklik olarak tanımlamışlardır. Bu karmaşıklığı kendi pratiklerinde kabul etmişlerdir, fakat uygun bir teoride bunu tanımlamamışlardır. Bu doğrultuda Althusser, buna denk düşecek teorinin taslağını çok şematik biçimde bile olsa oluşturmaya çalışmıştır. Althusser, devlet teorisini ileri taşımak adına sadece devlet aygıtı ile devlet iktidarı arasındaki ayrımı değil, baskıcı devlet aygıtı tarafında bulunan, fakat onunla karıştırılmaması gereken bir gerçeği de kavramak gerektiğini

düşünür. Bu gerçeğe kendi oluşturduğu kavram olan, *Devletin İdeolojik Aygıtları* adını verir (Althusser, 2019: 49-50).

Althusser, devletin ideolojik aygıtlarını tanımlarken, DİA'lar ile Marksist devlet teorisindeki baskıcı devlet aygıtlarının aynı şeyler olmadığını söyler. Devlet aygıtlarının; hükümet, idare, ordu, polis, mahkemeler, hapishaneler vb. olduğunu belirtir. Althusser bunlara, *Baskıcı Devlet Aygıtı* adını vermiştir. Burada baskı sözcüğü, söz konusu Devlet Aygıtının en azından uç durumlarda (çünkü, örneğin idari baskı, fiziksel olmayan biçimlere de bürünebilir) şiddet kullanarak işlendiğini belirtir. Althusser, DİA'ları genel olarak şu şekilde tanımlamıştır: Dinsel DİA (farklı Kiliselerin oluşturduğu sistem), Okul DİA'sı (farklı, gerek özel gerekse devlet okullarının oluşturduğu sistem), Aile DİA'sı¹, Hukuk DİA², Siyasal DİA (değişik partileri de içeren de sistem), Sendikal DİA, Haberleşme DİA'sı (basın, radyo-televizyon vb.), Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.) (Althusser, 2019: 50-51).

Bütün ideolojik ve sosyal ilişkiler, DİA'lar sistemi içinde yer alırlar. Bu aygıtlar, üretim ilişkilerinin yeniden üretilmesinde önemli rol oynarlar. Althusser'in oluşturduğu kavramda, DİA'lar hâkim sınıfların ideolojisiyle birleştirilmiş kurumlar sistemi olarak kabul edilmektedirler. DİA'lar, bireylerin hâkim üretim ilişkilerini kabul etmelerine zorunlu kılmaktadır. Dolayısıyla bireyler, kendilerine sunulan ideolojileri her şartta kabul etmeli ve toplumsal pratik içerisinde egemen ideolojinin taşıyıcı özneleri olarak egemen ideolojiyi yeniden üretmelidirler. (Çoban, 2006: 91). Bireyler, ideolojik aygıtların kendilerine yüklediği özne olma durumunu içselleştirirler. Çünkü ideolojiler, bireyleri özneler olarak görmektedir. İdeolojiler böyle davranarak içinde yaşanılan durumu doğallaştırarak, meşru hale getirirler. Althusser, böyle bir anlayışla Marx'ın 'kendi tarihini yapan insan' görüşünü yadsımış olmaktadır (Yaylagül, 2013: 119).

Althusser, DİA ile devletin baskı aygıtlarını birbirinden ayırmaktadır. Althusser'e göre, tek bir Devlet Aygıtı olmasına karşın, birçok sayıda DİA vardır. Birleşik olan baskıcı Devlet Aygıtının tümü kamu alanında yer almasının yanında,

¹ Aile, bir DİA'nınkinden başka 'işlevleri de açıkça yerine getirir. Emek gücünün yeniden-üretim katılır. Üretim tarzlarına göre, üretim birimi ve tüketim birimidir.

² 'Hukuk' aynı zamanda hem (baskıcı) Devlet Aygıtına hem de DİA'lar sistemine aittir.

DİA'ların (görünüştaki dağılımları içinde) büyük bölümü özel alanda yer almaktadır. Baskıcı Devlet Aygıtı şiddet kullanarak işler, oysa DİA'lar ideoloji kullanarak işler. Gerçekten de ister baskıcı ister ideolojik olsun; devletin her aygıtı hem şiddet hem de ideoloji kullanarak işler. DİA'lar ile Devlet aygıtını birbirine karıştırmamayı gerektiren çok önemli bir fark bulunmaktadır. Bu fark, baskıcı Devlet aygıtının öncelikle baskıya (fiziksel baskı dâhil) ağırlık vererek işlemesi, ancak ikincil olarak ideoloji kullanarak yürütülmesidir. Tam tersi, DİA'lar da öncelikle ideolojiye ağırlık vererek işlendiğini, ikincil anlamda ise baskı kullanarak işlendiğini söylemek gerekir. Bu baskı uç durumlarda çok hafiflemiş, gizlenmiş, hatta sembolik olsa bile ortaya çıkar. Salt ideolojik aygıt bulunmamaktadır. Dolayısıyla Kiliseler ve Okul; ceza, ihraç, seçme vb. gibi uygun yöntemlerle yalnız kendi çobanlarını değil, sürülerini de yola getirirler. Aile de buna dâhil olmaktadır (Althusser, 2019: 51-52).

Althusser, DİA'lar ideolojiye öncelik vererek işlem görüyorsa, onların çeşitliliğini birleştiren şey de işte bu işleyiş olmalıdır der. Çünkü işleyişleri sağlayan ideoloji; bütün çeşitliliğine ve çelişkilerine rağmen, egemen sınıfın ideolojisi altında aslında sürekli bir birlikteliğe sahiptir. Bu nedenle Althusser, egemen sınıfın devlet iktidarını elinde tuttuğunu, dolayısıyla Devlet Aygıtını elinde bulundurduğunu düşünür. Aynı egemen sınıfın, DİA'larda da etkin olduğunu belirtir. DİA'larda gerçekleşen de bütün çelişkileriyle birlikte, sonuç olarak egemen ideolojinin ta kendisi olduğudur. Yasalar ve kararnamele yoluyla Devlet Aygıtında etkin olmakla, DİA'larda egemen ideoloji aracılığıyla etkin olmak birbirinden farklı şeylerdir. Althusser, bu ayırımı derin bir özdeşliğin var olduğuna inanmaktadır. Bu bağlamda Althusser, hiçbir sınıfın Devletin İdeolojik Aygıtları içinde ve üstünde kendi hegemonyasını kurmadan, devlet iktidarını kalıcı olarak sağlayamaz görüşünü savunur. Buradan yola çıkarak; DİA'ların yalnızca sınıf mücadelelerinin konusu olmakla kalmayıp, sınıf mücadelelerinin, üstelik çoklukla amansız sınıf mücadelelerinin yeri de olabildiklerini söyleyebiliriz. İktidardaki sınıf, DİA'lara Devlet Aygıtının yaptığı gibi istediğini kolayca yaptıramazlar. Bunun nedeni sömürülen sınıfların direnişinin DİA'larda gerek var olan çelişkileri kullanarak, gerek mücadele ile savaş alanlarını kazanarak, görünür olabilmesinden kaynaklıdır. Althusser, Devlet İktidarı ile Devlet Aygıtını birbirinden ayırım yoluna gitmiştir. Bununla beraber, Devlet Aygıtının iki bütünü kapsadığını da eklemiştir. Bir yandan

Devlet Aygıtını temsil eden kurumlar bütünü, diğer yandan DİA'lar bütünü temsil eden kurumlar bütünü olarak görmüştür (Althusser, 2019: 53-55).

John Fiske Althusser'in ideoloji kuramını, toplumsal değişimi olanaksız görmesi bakımından incelemektedir. Fiske, ideolojinin gücünü egemen olmayan ikincil sınıfları, egemen sınıfın ya da sınıfların kendi pratiklerine katmasından ve bu doğrultuda ikincil sınıfların toplumsal siyasal çıkarlarına aykırı olsa da, kendi amaçlarına uygun kimlikler ve öznellikler inşa etmesinden aldığını belirtir. Başka bir deyişle, deneyimlerimiz ideolojiyle çelişse bile, bu durumu anlamlandırmak için kullanacağımız araçlar da aynı ideolojiyle yüklü olacaktır. Fiske'ye göre, sonuç olarak egemen ideolojiden kaçmak mümkün değildir (Fiske, 2003: 226).

Althusser, üretim ilişkilerinin yeniden üretimini büyük ölçüde sağlayan, Devlet Aygıtının kalkını altında DİA'ların olduğunu söyler. Egemen ideolojinin, yani devlet iktidarını elinde tutan egemen sınıf ideolojisinin oynadığı rolün de ağırlıklı olarak burada gerçekleştiğini belirtir. Althusser, bir yandan Devlet Aygıtlarıyla DİA'lar arasındaki öte yandan da ayrı ayrı DİA'lar arasındaki uyumun, egemen ideoloji aracılığıyla sağlandığına dikkat çeker (Althusser, 2019: 57). Bununla beraber, üretim ilişkileri ideolojik üretimlerin devamlılığını sağlamaktadır. Çoban'a göre, üretim ilişkilerinin yeniden üretimi, diğer taraftan egemen ideolojinin yeniden üretimini kapsamaktadır. Devletin baskı aygıtı, egemen ideolojinin yeniden üretimini sağlamakla yetersiz kalabilmektedir. Bu nedenle, tepkisel bir yaklaşımın doğmasına sebep olarak bu durum engellenebilir. Çoban, devletin baskı aygıtının erkin şiddete dayalı sınırlı sayıda etkiye sahip gücü olduğunu ve erk ile doğrudan bir bağ geliştirdiğini düşünür. Bu sebeple Çoban, toplumda direkt olarak bir karşıtlık olduğunu belirtir. Çoban'a göre, DİA'lar devletin baskı aracının aksine, çoğul olarak var olurlar ve görece bağımsız bir maddi oluş imkânına sahiptirler. İdeolojik aygıtların bu çoğulculuğu, toplumsal gövdenin yapılanma şekline uygun bir yapıda olduğu söylenebilir (Çoban, 2006: 93).

Çağdaş kapitalist toplumsal oluşumlarda, görece çok sayıda DİA bulunmaktadır. Değişen toplumsal yapı, beraberinde DİA'ların sayısını da arttırmıştır. Ancak bunların içinde; Okul DİA'sı ve buna bağlı olan Aile DİA'sı çağdaş kapitalist toplumda, değişmeden etkin bir yapıda devamlılığını sürdürmektedir. Eski egemen Kilise DİA'sının işlevini, Okul DİA'sının yüklediğini

belirten Althusser, bu sebeple Okul DİA'sına ayrıca dikkat çekmektedir. Althusser, Kapitalist düzen için yaşamsal öneme sahip olan ve bu sonucu üreten mekanizmaların, evrensel çapta etkili bir Okul ideolojisiyle örtülmüş ve gizlenmiş olduğunu belirtir. Çünkü bunun, egemen burjuva ideolojisinin temel biçimlerinden biri olduğuna inanır. Althusser'e göre, Kilise'nin oynadığı devletin egemen ideolojik aygıtı rolünü, günümüzde Okul üzerine almıştır. Tıpkı eskiden kilise ile ailenin bir çift oluşturduğu gibi, günümüzde de okul ile aile bir çift oluşturmuştur. Okulun devletin egemen ideolojik aygıtı, yani dünya çapında sınıf mücadeleleri ile varlığı tehdit edilen bir üretim tarzının üretim ilişkilerinin yeniden üretimde belirleyici rol oynayan aygıt olduğu kabul edilirse, o zaman dünyanın her yanında bu kadar çok devletin okul sistemini sarsan ve genellikle (daha o zaman *Manifesto*'da ilan edilen) aile sistemindeki krize çoklukla bağlı olan, eşi benzeri görülmedik bu kriz siyasal bir anlama ulaşır (Althusser, 2019: 63-64).

B. Sinema ve Propaganda

Sinema; kitleleri etkileme, insanlar üzerinde belirli düşünceleri değiştirme ya da geliştirme ve toplumsal tabanda kendi düşünce sistemini empoze etme açısından, oldukça etkili ve kullanımlı bir araçtır. Sinemanın sanatsal, ideolojik, hegemonik kullanım ile diğer sanat ve iletişim araçlarına oranla daha karmaşık yapısının olması, sinemayı önemli bir konuma getirmektedir. Bunun yanında sinemanın etkileme gücü, toplumsal tabanda çok hızlı ve etkili karşılık görmesi de sinemanın kullanım amaçlarının da çeşitlenmesine neden olur. Sinemanın bu çok kullanımlı yapısı, onun propaganda aracı olarak kullanımını da uygun hale getirmektedir. Politik olayları işleyen, ancak bunu yaparken sanatsal kaygıdan uzak duran belli bir siyasal amacın gerçekleşmesi için yapılan filmler bulunmaktadır. Bu filmler kendi ideoloji, düşünüş ve yaşam tarzlarını aktarmak ve dayatmak amacıyla yapılmaktadırlar. Bu yapıda oluşan sinema anlayışına Propaganda Sineması denebilir. Militan sinema, devrimci sinema ve karşı-devrimci sinema alt başlığı altında toplanabilecek bu sinemayı, dünyanın her yerinde yapan gruplar bulunmaktadır. Bunlar siyasal düzlemin sağında ve solunda yer alabilmekte, kendi siyasal tercihleri doğrultusunda filmler yapmaktadırlar. (Odabaş, 2007).

Propaganda amacıyla sinemanın kullanımı, ilk defa 1898 yılında Amerika ve İspanya arasındaki savaşta ortaya çıkmıştır. Amerika'dan Küba'ya giden Amerikalı

askerler, burada birer dakikalık kısa görüntüler almışlardır. Buradaki amaç; Kübalılara, Küba'nın geri kalmışlığının sebebinin İspanya'dan kaynaklandığına inandırmaktır. Bu şekilde Amerika, yapmış olduğu müdahaleyi halk nezdinde meşru hale getirmiştir. Diğer taraftan, 1899 yılındaki İngiltere ve Güney Afrika arasındaki savaşta da sinema, propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Bu filmde, Britanya ordusunun ne kadar kahraman olduğu işlenmiştir. 1898 ve 1899 yılları arasında propaganda amaçlı yapılan filmlerde, savaşın karanlık taraflarına ait hiçbir şey yer almamakta, bunun dışında filmlerde kahramanlık hikâyeleri ön planda tutulmaktadır (Akyıl, 2017: 130-131). Görüldüğü üzere, olanı ve yapılanı olduğundan farklı gösterme imkânı, sinemanın propaganda amacıyla kullanımını oldukça uygun hale getirmiştir. Propaganda sinemasının, savaş dönemlerinde yoğunluk kazanması da yaşananları olduğundan farklı gösterme ve yaratılacak kahramanlık mitiyle halkın sorgulama durumunun önüne geçme isteğinden kaynaklandığını da söyleyebiliriz.

Sinema, gerçeği yeniden üretebilme imkânına sahiptir. Yeniden üretim durumu, toplumda var olan gerçeklik üzerinden yanılgılara yol açabilmeyi de beraberinde getirir. Algı yaratmada önemli bir tarafı olan sinema, yanılgılar üzerinden yeni bir algı kurabilir. Bu da sinemanın propaganda alanında kullanımına eşsiz bir imkân yaratır. *“Sinema, stratejik düşüncenin gücüne veya ortak hafızanın çok çabuk unutulması özelliğine, sinema sanatının görsellik gerçeğini ve yoğunluğunu katarak, hayal edilen alternatif bir hikâyeye meydana getirmekte ve stratejik gündemin pozitif yönde söz konusu edilmesine ya da mükemmelleştirmesine yardımcı olacak zihni dünyanın oluşumunu sağlayabilmektedir”* (Valantin, 2006: 61). Bununla beraber sinemanın yanılgılar ile algı yaratıp, bunun üzerinden propaganda yapması genellikle de korku üzerinden şekillenen totaliter rejimler tarafından oluşturulur. Bu nedenle propaganda sinemasının; Nazi Dönemi Almanya'sında, işgal Fransa'sında ve Stalin dönemi Sovyetler Birliği'nde kullanılması, şaşırtıcı bir durum değildir (Dorsay, 1984: 49).

Sinemanın propaganda aracı olarak kullanımı; yaşanan siyasi gelişmelerin ışığında devletlerin, devletler üzerinde haklılık gösterme iddiasının daha çok yaşandığı, I. Dünya Savaşı sırasında ortaya çıktığını görebiliriz. I. Dünya Savaşı'na giren her ülke, kendi ideolojik gerçekliğinde haklılığının ispatını halka yapabilmek için, sinemanın etkili bir iletişim aracı olması nedeniyle propaganda silahı olarak kullanmışlardır. Savaş dönemiyle başlayan bu farkındalık, zamanla ülkeler açısından

bir öğrenme sürecini ve üretime geçme durumunu da beraberinde getirmiştir (Scognamillo, 1997: 182). Bununla beraber, Osmanlı İmparatorluğu ve Çarlık Rusya dışında savaşan tüm ülkeler, basın ve sinema filmleri gibi iletişim sistemlerini propaganda amaçlı kullanabilecek duruma erişmişlerdir (Bektaş, 2002: 128).

Sinemanın propaganda aracı olarak kullanımı; Birinci Dünya Savaşı ile birlikte önem kazanmaya başlamasıyla, daha sonraki dönemlerde ülkelerin bu alana daha çok önem vermesine ve sinemanın propaganda aracı olarak kullanılması yönünde çalışmalar yapılmasına neden olmuştur. Bu doğrultuda Fransa'da, Sömürge Bakanlığı ve Tarım Bakanlığı gibi yerlerde sinema bölümleri açılmıştır. Bunun amacı; ordu için motivasyon sağlamak, halka savaşla ilgili bilgi vermek, diğer ülkelerin durumlarını kendi haklarına göstermektir (Gereci, 1997: 37). Bunun yanında birçok ideoloji, sinemayı propaganda aracı olarak kullanmayı denemiştir. Propagandayı en iyi yorumlayanlar, totaliter rejimler olmuştur. Sinema, bir sanat formu olmasının yanında aynı zamanda bir kitle iletişim aracıdır ve propaganda yapmak amacıyla etkin olarak kullanılır. Sinema propaganda ilişkisi 1930 ve 1940'lı yıllarda zirve yapmıştır. Bu dönemde sinema, belirli bir dünya görüşünün, politik, ekonomik ya da sosyal düzenin doğrudan doğruya aşılması ya da savunulması görevlerini yerine getirmesi amacıyla kullanılmıştır. Sinemanın propaganda süreçlerinde etkili kullanılması Nazi Almanyası ve Sovyetler Birliği'nin ilk dönemleri örnek olarak gösterilebilir (Gevgilili, 2014: 290- 291).

1. Sinema ve Propaganda İlişkisinin Dönemsel Örnekleri

Birinci Dünya Savaşı sırasında sinemanın propaganda gücünü keşfeden ülkeler, İkinci Dünya Savaşı sırasında sinemanın bu gücünden daha fazla yararlanma yollarını gitmişlerdir. Bu dönem bilindiği üzere; Sovyetler Birliği ve Nazi Almanyası arasında geçen siyasi çekişmelerinin yaşandığı bir dönemdir. Siyasi çekişmeler etrafında şekillenen siyasi yapı, sinema alanında da çekişmeleri beraberinde getirmiştir. Özellikle, Sovyetler Birliği dönemi propaganda sineması ile Nazi Almanyası propaganda sineması, bu çekişmeden kaynaklı büyük bütçeli film örneklerinin verildiği bir sinema yapısında ilerlemiştir. Bunun sonucunda, propaganda sineması adına o güne kadar yapılmamış derece önemli filmler yapılmıştır.

a. Sovyetler Birliği dönemi propaganda sineması

1917 Bolşevik İhtilali ile birlikte, Çarlık Rusya dönemi bitmiş ve Bolşeviklerin Komünist iktidarı başa geçmiştir. Yaşanan devrim birçok yeniliği de beraberinde getirmiştir. Sosyal, siyasal, ekonomik alanlarda yaşanan değişim hareketleri, doğal olarak sanat alanında da kendisini göstermiştir. Edebiyat, tiyatro ve sinema gibi sanat dalları, devrimi halka benimsetmek ve halkta sürekli bilinç aşlamak amacıyla kullanılmıştır. Sinemanın görsel gücü ve etki alanından yararlanmak isteyen yeni oluşum, sinemayı bu anlamda etkili kullanmak için çalışmalara başlamıştır. Sovyet iktidarı, sinemayı tümüyle kendi denetimine almış ve kendi amaçları için kullanmıştır. Sovyet sinemasının en önemli amacı; oluşum sürecinde olan, yeni bir toplumsal uygarlaşmayı yansıtmak ve uygulamaları göstermektir (Rotha, 2000: 156).

Sinemanın gücünden yararlanmayı hedefleyen iktidar, birçok noktada yeni girişimlerde bulunmuştur. Bu doğrultuda Lenin; Eğitim Bakanı Lunaçarsiky’i sinemayı ilerletmek için görevlendirmiş ve Lunaçarsiky’e, film yapımını ilerletmeli, özellikle sinemayı kitlelere etkin bir biçimde kentlere en çok da köylere sokmalısınız. Bütün sanatlar içinde sizin için en önemlisinin sinema sanatı olduğunu aklınızdan çıkarmamalısınız diyerek, sinemanın devrimin halk tarafından benimsenmesi açısından ne kadar önemli bir sanat alanı olduğunu vurgulamıştır (Pudovkin, 1995: 8). Sinemanın propaganda aracı olarak kullanılması farklı tema, konu ve anlatım özelliklerine sahip bir sinemanın oluşmasını sağlamıştır. Ancak bu da sinemayı komünizmin politik ideolojisiyle sınırlı bırakmıştır (Coşkun, 2009: 51). Bununla beraber, devrimden sonra yeni gelişen sinema anlayışı ile Sovyet sinemacılar yeni yönelimlere girişmiş, bunun sonucunda yeni teknikler geliştirmişlerdir. Abisel’e göre Sovyet sanatçılar, geçmişin kültürel mirasıyla yaşadıkları anın tüm yenilikçi arayışlarını iç içe geçirerek, gerçeğin izinden gitmişler, ancak bunu yaparken de sinemanın estetik sorunlarını bir tarafa bırakmamışlardır. Sovyet sinemacılar, sinemayı kitlelerle kurulacak iletişimde temel sanatsal biçim olarak kabul edip ona yepyeni bir tutkuyla bağlanmış, o güne kadar hiç yapılmamış bir şeyi daha yaparak sinemanın hem doğası hem de toplumsal işlevi üzerinde derinlemesine düşünmüş, kuramsal açıklamalarla uygulamayı birlikte yorumlamışlardır. Abisel, Sovyet sinemacılarının tek hedefinin, devrimin kitlelerce benimsenmesine katkıda bulunmak olduğunu düşünür. Bu durum Sovyet

sinemacılara, ellerindeki aracın en etkili kullanım yollarını araştırma ve bulup geliştirme imkânı sağlamıştır. Bu nedenle Sovyet Sineması'nın yönetmeleri, sinema sanatını çözümleyerek, estetik tartışmaları yönlendirmiş kişilerdir (Abisel, 2003: 203).

Sovyet Sineması'nda, devrimden sonra gelişen yeni anlayış ile birlikte yenilik barındıran filmler yapılmıştır. Filmleri ülkenin her köşesine ulaştırmak için, yoğun bir çalışmaya girişilmiştir. Filmlerin içeriğinde değişim yaşanmış ve sosyalist düşünce sinemada yer almaya başlamıştır. Bu durum, film adlarında bile kendini göstermiştir. 1918 yılının ilk altı ayda çekilen filmler; *Aşkı Yaratan Kadın*, *Dağ Kızları*, *Genç Hanım* ve *Sokak Serserisi* gibi isimlerden oluşurken, ikinci altı ayda kolektif çalışmaların ürünü olan ve adlarında, ekmek, yeraltı, ayaklanma, sinyal, izdiham gibi sözcükler yer alan filmler yapılmıştır. Yine aynı yıl sinemanın propaganda gücünden yararlanmak için uygulanan 'ajitasyon trenleri' ilk seferlerine başlamıştır. Bunlardan birincisi Doğu Cephesi'ne, diğerleri ise ülkenin en uzak köşesine kadar ulaşmışlardır. Bu trenlerdeki ekip, bir yandan uçsuz bucaksız ülkeyi görüntülerken, bir yandan da halk için film gösterileri yapmışlardır. Bu trendeki kameramanların çektiği binlerce metre film, Moskova'ya ulaşmış, burada Vertov ve ekibi tarafından kurgulanmıştır (Abisel, 2003: 212-213).

1920'li yıllar Sovyet Sineması'nda, üretkenliğin fazla olduğu yıllardır. Devrime kadar fazla gelişme gösterememiş ve daha çok batı sineması kopyası şeklinde ilerlemiş olan Sovyet Sineması, bu dönem Lenin'in de sinemaya göstermiş olduğu yakınlıktan dolayı, önemli yol kat etmiştir. Bu dönemin devrimci genç sinemacılarını *Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)* belgeselini de çekmiş olan Sergey Yosipoviç Yutkeviç, şu şekilde anlatmıştır: (Schnitzer, Martin: 1993: 16)

"İnanılmaz, harika günlerdi; devrimci bir sanatın ilk adımları. İnanılmaz derecede gençtik! Sanat yaşamımıza atıldığımızda onaltı-onyedi yaşlarındaydık. Oysa bunun çok basit bir açıklaması vardı: Devrim biz gençlerin önünü açmıştı. O zamanlar bütün bir kuşağın yok olmuş olduğu unutulmamalıdır. Büyüklerimiz ülkenin her tarafına dağılmışlar, İç Savaş'ta kırılmışlar ya da Rusya'yı terk edip gitmişlerdi. Bu yüzden Cumhuriyet, açıkça örgütlenme eksikliği, insan eksikliği duyuyordu; bunu anlamıştık,

ülkemiz bizden çalışma bekliyordu, ülkemizin kültürün her alanında insanlara gereksinimi vardı”.

Sovyet Sineması, bu dönemde devrimin getirdikleri ile birlikte farklı yönelimlere gitmiş ve bu doğrultuda eserler verilmiştir. Toplumsal gerçekçilik çevresinde gelişen Sovyet Sineması, tüm dünyada kabul gören önemli sinemacıların yetiştiği bir konuma gelmiştir. Bu dönemin önemli yönetmenleri, “Einsenstein, Pudovkin ve Dozhenko’dur. Bu yönetmenler dünya sinemasına, kendilerine özgü kurgu montaj yenilikleri ve görüntü çerçeveleme kompozisyon yeniliklerini kazandırmışlardır” (Baydur, 2004: 74).

Sergei Einsenstein, montaj kuram ve uygulamalarıyla Sovyet Sineması’na önemli katkılar vermiş bir yönetmendir. Sovyet Sineması’nda yenilikçi denemeler yapan Einsenstein, ilk büyük filmi *Grev (1925)* ile tiyatrodaki geliştirdiği montaj fikrini filmine uyarlamaya çalışmıştır. *Grev* filmi, etkili kesmeler ve görsel metaforlarla bezeli, dinamik ve deneysel bir film olmuştur. Pravda, bu filmi Sovyet Sineması’nın ilk devrimci yaratisı olarak görmüştür (Abisel, 2003: 235). *Grev*’in önemi; işçi figürünün ilk defa sinema görünmesinde yatmaktadır. Sovyet yönetmenler ilk defa, İşçi sınıfının devrimci mücadelesinin önemli öyküsünü korkunç bir inandırıcılıkla anlatabilmişlerdir. Bu yapıım, yüzlerce sansasyonel Alman ya da Amerikan filmlerinden bin kat daha heyecanlı olmuştur (Schnitzer ve Martin: 1993:54).

1925 yılında Einsenstein, dönemin en önemli filmi kabul edilen ve defalarca tüm zamanların en etkili propaganda filmi seçilen, *Potemkin Zirhlısı (Bronenosets Potyomkin)* filmini çekmiştir. Hükümet tarafından ısmarlanan film, 1905 ayaklanmasının yirminci yılında propaganda amaçlı yapılmıştır. Film, beş bölümden oluşmaktadır. Filmin ilk bölümde Odessa önünde demirlenmiş gemideki denizcilerin, kendilerine kurtlanmış et yedirmek istemesine gösterdikleri tepki ve sonrasında gelen isyan anlatılmaktadır. İkinci bölüm, isyancılardan birinin öldürülmesi ile sonlanır. Üçüncü bölümde, grevin devam ettiği Odassa’da ölen denizci için yapılan saygı yürüyüşü anlatılır. Dördüncü bölümde, Odassa merdivenlerindeki katliam anlatılır. Son bölümde ise Potemkin’in denizde yol alışı ve bir filoyla karşılaşması anlatılır. Filmin insanı ele alış biçimi, dayanışmayı ön plana alışı ve ayaklanan halkın gücüne yönelik inancı dile getirişi, bugün bile değerinden bir şey yitirmemesini

sağlamaktadır. Einsenstein'in kitlenin devrimci eylemini anlatırken gösterdiği ustalık; özellikle kitleyi oluşturan bireylerin etten, kemikten yaşayan insanlar olarak sunulduğu, hem duygusal hem de düşünsel açıdan etkili olmuştur (Abisel, 2003: 236-238). Einsenstein'in diğer önemli propaganda filmi ise *Ekim(1928)* filmidir. Einsenstein bu filmde, çatışma ve çarpışmaya dayanan montaj yöntemini entelektüel montaj uygulamasını kullanmıştır. Film, görsel yolla ses etkileri yaratma, montajla duyguları yönlendirme açısından çarpıcı bir örnek oluşturur (Abisel, 2003: 241).

Bu dönemim bir diğer önemli yönetmeni ise Vsevolod Pudovkin'dir. Pudovkin, 1926 yılında önemli film olan *Ana (Mat)* çekmiştir. Pudovkin bu filmde, 1905 ayaklanmasını döneminde Çarlık yönetimi karşısında bir kadın devrimcinin bilinç kazanma sürecini işlemiştir. Pudovkin, 1927 yılında buna benzer bir bilinçlenme hikâyesini işlediği *Sen Petersburg'un Sonu* adlı filmi çekmiştir (Abisel, 2003: 229). Pudovkin'in son önemli ve yapı olarak propagandanın açık olarak hissedildiği filmi, *Cengiz Han'ın Varisi (1928)* filmi olmuştur. Propaganda özellikleri ön planda olan filmde, paralel kurguyla birlikte farklı plastik malzemeler kullanılmıştır. Filmde, karakterlerle kurumların eleştirisi metaforlar eşliğinde yapılmıştır. Bu filmde de bir köylünün bilinçlenme süreci filmin konusunu oluşturmaktadır. Ancak hikâye, bu defa İngiliz işgali altında bulunan Moğolistan'daki devrimcilerin mücadelesine odaklanmaktadır (Abisel, 2003: 230).

Dönemin bir diğer önemli yönetmen ve sinema kuramcısı ise Dziga Vertov'dur. Vertov, geliştirdiği önemli Sine-Göz teziyle diğer Sovyet sinemacılar arasında farklı olarak, gerçekliğin salt kendi yapısallığında müdahalesiz ve olduğu gibi açık biçimde olmasını savunmuştur. Vertov Sine-Göz teziyle, kentsoylu tiyatrunun ve sahneleme yapısının sinema üzerindeki etkisini kırmaya çalışmıştır. Bunun yolunun sinema yazarları, yönetmenleri, dekorları ve provaları kaldırmaktan geçtiğini düşünmüştür. Ancak bu yolla sinemanın, kitleleri uyutan şeytani bir kentsoylu oyuncağı olması engellenebileceğini saptamıştır. Vertov'a göre, amacı canlı olguları araştırmak olan film kamerasının gerçek hedeflerinden sapmasına, bu yöntemler ve bu yöntemleri bilerek kullanan kentsoylular neden olmaktadır. Vertov, edebi metinler ve ayrıntılı çekim senaryolarının sinemanın doğasına ve ondan beklenen işleve taban tabana aykırı olduğunu düşünür. Vertov, kamerayı stüdyoların dışına çıkararak, kameranın yaşamın içine girmesi gerektiğini savunmuştur (Abisel, 2003: 220-221).

Vertov, bu düşüncesi doğrultusunda sessiz sinema döneminin ve Vertov'un en önemli filmi kabul edilen, *Kameralı Adam (1929)* filmi çekmiştir. Moskova'da dolaşan bir kameranın anlattığı filmde, yaşamın peşinden koşulmamış ve filmin gelişigüzel çekilmiş izlenimi verilmiştir. Üstelik filmin asıl konusu Moskova değil, varlığı her an hissedilen kameranın kendisi olmuştur. Bu filmde izleyici, her şeyi sine-göz aracılığıyla izlemiştir. Vertov filmde, aynı filmin bir salonda izlenişini de göstermiştir. Burada Vertov, sinema ile gerçek arasındaki ilişkiye dikkat çekmiş ve bu çarpıcı filmle sine-gözün gücüne ilişkin kuramsal iddialarını kanıtlamaya çalışmıştır (Abisel, 2003: 223-224).

Vertov'un Sine-Göz kuramı, dönemin sinema anlayışına uygun görülmemiş ve bu da Vertov'un değerinin anlaşılmasına neden olmuştur. Ülkesi dışında Eisenstein ve Pudovkin kadar ün kazanamamış olan Vertov, Stalin döneminde deneysel yöntemlerini sürdürmekten vazgeçmemesi nedeniyle gözden düşmüş ve film yapma olanakları kısıtlanmıştır. Onun düşünceleri ve filmleri; 1960'larla birlikte yeniden ve etkili biçimde gündeme gelerek, "hakikatin sineması" (kinopravda) ve "gerçeğin sineması" (cinema-verite) hareketiyle yeniden doğmuştur (Abisel, 2003: 221).

Ekim Devriminden sonra yaşanan devrimsel süreç, Sovyet Sineması'nda önemli gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Bolşevik devrimiyle birlikte sinema; tamamen propaganda amaçlı kullanılmış ve kentlerden köylere kadar yayılmıştır. Sovyet Sineması'nın bu dönemdeki önceliği, kitleleri eğitmek olmuştur. Halka genel ve siyasal bir eğitim sağlamanın yolları, sinema aracılığıyla aranmıştır (Eisenstein 1993: 25). 1930 yıllarına kadar önemli gelişmeler kat eden Sovyet Sineması, önemli propaganda filmleri ile dünya sinemasında önemli bir konuma gelmiştir. Bu dönemler Sovyet Sineması'nın, altın çağı olarak kabul edilmektedir. 1930'lu yıllarda dünyadaki politik gelişmelerle birlikte, Sovyet Sineması'nın gücü azalmaya başlamıştır. Lenin öldükten sonra yönetime geçen Stalin'in sert propaganda uygulamaları ve birçok filme uygulanan sansür, bu dönemde Sovyet Sineması'nı olumsuz yönde etkilenmiştir. İkinci Dünya Savaşı'na kadar önemi koruyan Sovyet Sineması, savaşın getirdiği olumsuzluklarla beraber duraklamaya girmiştir. Soğuk Savaş döneminde etkinliğini yitirmeye başlayan Sovyet Sineması, Sovyetler Birliği'nin dağılması sonucu tamamen bitmiştir. Bütün bunlarla beraber günümüzde hala propaganda sineması denince akla ilk gelen sinemadır; Sovyet Sineması.

b. Nazi Almanya'sı dönemi propaganda sineması

Sinema, totaliter rejimler tarafından toplumda rıza üretimi için kullanımda olan bir araçtır. Bir rejim kendi kurduğu gerçeklik çevresinde, farklı dengelerin ve farklı görüşlerin çıkmasını önlemek adına uygun gördüğü sanat ya da iletişim araçları ile yeniden gerçeklik üreterek, kendi görüş veya gerçekliğinin genel görüş olmasını sağlamaktadır. Bunu bilen her rejim, sinemanın bu gücünden yararlanmaya girişmiştir. Bu tespit üzerinden yola çıkan Hitler, sinemanın gücünden yararlanma ve kendi yarattığı totaliter yönetim modelini propaganda yolunu deneyerek, toplumda kabul görmesini sağlamaya çalışmıştır. Dolayısıyla dönemsel koşullar içerisinde çekiştiği, Sovyetler Birliği gibi Hitler de sinemanın propaganda imkânından fazlasıyla yararlanma yollarına başvurmuştur.

Hitler, var olan her araçla sürekli halkı etkisi altına almayı ve gözetimde tutmayı sağlamaya çalışmıştır. Bu nedendir ki, tüm araçları propaganda amaçlı kullanmayı denemekten kaçınmamıştır. Nazi propagandası, etkinliği tartışmasız bir araç olan sinemadan da yararlanmıştır. Hitler'in propagandası, hedef kitle üzerinde koşulsuz itaat ve boyun eğişi simgelemektedir. Bu tür propaganda, her şartta liderin emrine itaat edecek, onun kararlarını ve eylemlerini sorgulamayacak, kendine verilen emri düşünmeden yerine getirecek bireyleri yaratmayı amaçlar. Burada yaratılmak istenen toplum; lidere tamamiyle bağımlı olacak toplumdur. Propaganda sineması da, bu amaç doğrultusunda kullanılan araçlardan biridir. Propaganda sineması; kitlelerin tutsaklığını, kör bağlılığını, gerçeklerden uzaklaşmasını sağlamaktadır (Tok, 2015: 35).

Hitler, 1933 yılında iktidara gelmesiyle birlikte görevlendirdiği Propaganda Bakanı Goebbels, ilkin bütün basını kontrolü altına almaya çalışmıştır. Politik ya da ırksal nedenlerle çok kişi işten çıkarılmış, yerlerine Nasyonel Sosyalizm'i benimsemiş kişiler getirilmiştir. Goebbels, bütün yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarının kontrolünü eline almıştır (Tok, 2015: 37). Hitlerin görevlendirdiği Goebbels, görevini en titiz şekilde yerine getirmiş ve bütün kontrolü Hitler'in bilgisi dâhilinde kendinde toplamıştır. Goebbels, bu yetkiyi toplumu dönüştürmek için etkin bir şekilde kullanmıştır.

Nazi Hükümeti, iktidara geldikten sonra Faşist yönetimini sağlamlaştırmak ve kitlelere kabul ettirmek için kitle iletişim araçlarının propaganda yönünü kullanmaya

başlamıştır. Bu doğrultuda propaganda, iktidarın siyasi gücünü arttırmak ve Alman toplumunu ırkçı bir toplum haline dönüştürmesi için kullanılmıştır. Hitler, tüm kitle iletişim araçlarını kendi ideolojisini yaymak ve halkı savaşa hazırlamak için kullanmış ve radyoda yakaladığı propaganda başarısını sinemaya da uygulamaya başlamıştır. Hitler döneminde yapılan bütün filmlerin, halka kolayca ulaştığı ve önemli bir biçimde propaganda yapıldığı söylenebilir. Burada Hitler, kendi siyasetini Propaganda Bakanı Goebbels ile Alman halkına benimsetmiştir (Altay ve Uğur, 2018: 21).

Naziler, kitle iletişim araçlarından Hitler'in dış politikasını halka benimsetmek ve kamuoyunu İkinci Dünya Savaşı'na hazırlamak amacıyla da kullanmışlardır. Bundan dolayı, önemli bir kitle iletişim aracı olarak gördükleri sinemayı da, aynı amaçla kullanmayı hedeflemişlerdir (Bektaş, 2002: 152). Bununla birlikte Naziler, Aydınlanma ve Propaganda Bakanlığı adıyla bir bakanlık açılmıştır. Goebbels, Alman sinema endüstrisini devlet kontrolüne alarak birçok propaganda filmi üretmiş, Nazizm ideolojisinin topluma empoze edilmesinin yanı sıra Alman emperyalizmini diğer ülkelere yayma görevini de üstlenmiştir. Bu doğrultuda Goebbels'in başkanlığındaki kurum, yedi farklı oda oluşturmuştur: Plastik Sanatlar Odası, Müzik Odası, Tiyatro Odası, Edebiyat Odası, Basın Odası ve Radyo Odası Film Odası (Gönülşen, 2017: 16).

Paul Goebbels, Hitler'in verdiği görev doğrultusunda propaganda sinemasında önemli eserlerin üretmesi için çalışmalara başlamış ve kendi ideolojik yapısına uygun yönetmelerle çalışmayı tercih etmiştir. Bu nedenle Goebbels'in göreve gelişiyle birlikte, Fritz Lang, G.W. Past ve Erich Pommer gibi önemli yönetmenler ülkelerinden ayrılmak zorunda kalmışlardır. Goebbels, bu yönetmenlerin filmlerine el koymuş ve ülke içinde gösterimini yasaklamıştır. Bununla birlikte bu filmlerin yurt dışına çıkarılmalarını da engellemiştir. Goebbels, Hitler'in ideolojisini sinemada kullanırken; Leni Riefenstahl, Arnold Franck ve Luis Tranker gibi yönetmenleri tercih etmiştir (Odabaş, 2007). Bu yönetmenler içinde Goebbels'in en çok güvendiği ve Nazi propaganda sineması adına önemli eserleri vereceğine inandığı yönetmen; Leni Riefenstahl'dır.

Goebbels'in propaganda sineması anlayışı ekseninde yaptırdığı ilk film; *Hitler's Flug Über Deutschland (Hitler'in Almanya Gezisi)* belgesel filmidir. Film,

Hitlerin 1932 seçimleri döneminde ülkede yaptığı seyahatleri konu almaktadır. Bu filmde sonra propaganda filmi yapımına ağırlık veren Goebbels, Hitlerin isteği üzerine Nürnberg’de düzenlenen parti toplantısını çekmesi üzere en çok güvendiği yönetmen, Leni Riefenstahl’i görevlendirmiştir. Riefenstahl, 1935 yılında *Triumpf des Willens (İradenin Zaferi)* filmi çekmiştir. Hitler’in isteği üzerine yapılan film, tüm yapısıyla önemli bir propaganda filmi niteliği taşımaktadır. Bu film daha sonra, İngiliz, Amerikan, Sovyet ve Fransızlardan oluşan bir komisyon tarafından, Alman ve dünya sinemalarında gösterimi yasaklanmıştır. Film, 1935 Venedik Uluslararası Film Festivali’nde altın madalya, 1937 Paris Film Festivali’nde büyük ödül kazanmıştır. Bununla birlikte *İradenin Zaferi* filmi, her şeye rağmen tüm zamanların en iyi propaganda filmi olarak kabul edilmektedir (Odabaş, 2007). Diğer yandan “*Film, siyasal propagandanın lider, bayrak, slogan, üniforma, jest gibi unsurları barındıran, iktidardaki Hitler’in NSDAP’ın ve Almanya’nın gücünü gösteren etkileyici bir eserdir*” (Tok, 2015: 47). Leni Riefenstahl’ın bir diğer önemli eseri ise *Olimpia* filmidir. “*Riefenstahl’ın 1936 Berlin Olimpiyatları’nı konu alan Olimpia filminin montajını ancak 1938 yılında tamamlayabilmiştir. Venedik Film Festivali’nde (1938) birincilik ödülü almasının ardından, 1948’de Uluslararası Olimpiyat Komitesi Riefenstahl’a onur madalyası vermiştir. Olimpia, çekim teknikleri ve montaj tekniklerine getirdiği yeniliklerin yanı sıra ışık kullanımı yönünden de sinema tarihinde kendine yer bulmayı başaramıştır*” (Gönülşen, 2017: 19).

Dışavurumcu Alman Sineması, en iyi dönemlerini yaşarken Hitlerin iktidara gelişiyle birlikte propaganda sinemasına dönüşmüştür. Sinemayı hâkim ideoloji ekseninde propaganda amaçlı kullanan Hitler, Alman Sineması’nın çok çeşitli yapısını sekteye uğratarak, sanatsal açıdan gerilemesine neden olmuştur. Ancak bunun yanında, dönemin koşulları içerisinde önemli sayılacak propaganda filmleri de yapılmıştır. Bu gerçeklikle beraber, “*Alman sinemasının Hitler döneminde kendi içinde başladığı ve bittiği ifadesi son derece doğrudur*” (Rotha, 2000: 210). Sonuç olarak; Nazi dönemi Alman Sineması, çekişmekte olduğu Sovyet Sineması ile birlikte, dönemin propaganda sineması adına önemli sayılacak örneklerini vermiştir. Ancak bu çekişme propaganda sinemasını yüceltirken, sinemanın diğer alanının kısıtlanmasına neden olmuştur.

IV. SİNEMADA GEÇMİŞİN SORGULANMASI

A. Marcel Proust: Belleğin İkincil Rolü

Yirminci yüzyılın en önemli yazarlarından biri olan Marcel Proust, modernizmin en önemli temsilcisi olarak kabul edilmesinin yanında Modern Fransız romanın temelini oluşturduğu kabul edilen, *Kayıp Zamanın İzinde* adlı çalışmasıyla diğer yazarlardan ayrılan yenilikçi tavrı hemen fark edilmektedir. Kendi hayatından esinlenerek oluşturduğu roman kahramanları ile en ince ayrıntısına kadar işlediği psikolojik tahliller ve hatırlama üzerine geliştirdiği karakter analizleri Proust'un, roman sanatının gelenekçi yapısını değiştirmesine ve özgün bir tarzla olay örgüsünü yeniden kurmasına neden olmuştur. Kayıp zamanın peşinde olan Proust, eserlerinde belleğin çok yönlü yapısını işler ve bu işleyiş Proust'u önemli bir noktaya taşır. Proust, eserlerinde kayıp zamanın belleğinde yolculuğa çıkar ve çok yönlü bellek arayışında bazı sorunsalları kullanarak romanının içeriğini oluşturur.

Hatırlama ve belleğin çağrışımlar yoluyla yeni olan ile eskiye ait olan arasında bağ kurma durumu, Proust'un üzerinde durduğu ve eserlerinde fazlasıyla yer verdiği bir edimdir. Bu çağrışımlar bazen koku, bazen mekân ya da nesne birlikteliğinde ortaya çıkmaktadır. Proust, belleği istemli ve istemsiz olarak iki türden tanımlar. Bu farklılığın ortaya çıkmasına, iki bellek yapısının birbirlerinden farklı kaydetme ve ortaya çıkarma süreci yaşaması etkili olmaktadır (Güngör, 2015: 62).

Bir duygulanım veya bilinç durumunun, geçmişteki bir zaman diliminden şu anki bilince kişinin iradesiyle getirilmesi ve hatıraların bu şekilde ortaya çıkması istemli belleğe bağlıdır. Bilinçli bir şekilde yaşanan şeyleri hatırlama durumu örneğin; bir fotoğrafa bakmak, uzun zamandır gidilmeyen bir şehre gitmek, önceden yazılmış bir notu okumak istemli belleği harekete geçirmektedir (Güngör, 2015: 63). İstemli bellek; bizim isteğimizle oluşturulan bellektir. İstemli bellek kişinin iradesine bağlı, kişiyi memnun edecek şekilde yeniden üretilmektedir. İmgeler, hayal gücüyle

keyfi olarak seçilir ve bu durum gerçeklikten uzaklaşmamıza neden olur. Proust, bunu bir fotoğraf albümünün sayfalarını çevirmeye benzetmektedir. Bir rüyanın anımsanmasıyla gerçeğin anımsanması arasında Proust, ciddi bir fark olmadığını belirler (Beckett, 2001: 37).

İstemli bellek, olup bitmiş artık olmayacak bir durumu ifade eder. İstemli belleğin geçmiş hali iki şekilde görecelidir; belleğin olduğu şimdi ve artık geçmiş olduğu şimdi. Bu da belleğin geçmişi doğrudan kavrayamadığını gösterir ve bellek bu nedenle, geçmişi şimdilerle yeniden oluşturmaktadır. Proust'a göre, istemli bellek anlarla hareket eder. Hatıranın sırrını şimdilerin birbirini izlemesinden oluştuğunu sanmaktadır. Ama birbirini izleyen şimdileri ayırt ettiren İstemli bellek, geçmişin kendi içindeki varlığını gözden kaçırmaktadır. İstemli bellekte, geçmiş şimdi olduktan hemen sonra oluşturulmuş gibi davranmaktadır. Şimdi; şimdiyle aynı anda geçmiş olmasa, aynı an kendi içinde şimdi ve geçmiş olarak asla geçmez, yeni bir şimdi bu şimdinin yerini alması mümkün değildir. Geçmiş, kendi içinde olduğu biçimiyle önceden olduğu gibi şimdiden sonra gelmez, birlikte olması gerekir (Deleuze, 2016: 57- 58). Proust'un üzerinde durduğu şey, geçmiş zamanı zihnimizle kavrayamadığımız belki bir nesnede bulabileceğimiz çağrışımlar ile olabileceğidir.

Zihnimizin bütün çabaları boşunadır. Geçmiş, zihnin hâkimiyet alanının, kavrayış gücünün dışında bir yerde, hiç ihtimal vermediğimiz bir nesnenin (bu nesnenin bize yaşatacağı duygunun) içinde gizlidir. Bu nesneye ölmeden önce rastlayıp rastlamamamız ise, tesadüfe bağlıdır (Proust, 2006: 55).

İstemli bellek, kişinin arda kalan hatıralarının bellekte bulunup çıkarılmasıyla ilgilidir. Bu hatırlama şimdiki hatırlama olabilir, ya da önceki bir hatırlama da olabilir. Burada önemli olan belleğin, istemli hareket etme durumudur ve bellek seçtiği imgeleme ve duyumsamaları keyfi olarak gerçekleştirir. Belleğin yanılsama durumu ile ilgili olarak geçmiş, hiçbir zaman şimdiki haliyle orada bulunmaz. Geçmiş, kendi içindedir ve kendi içinde devamlılığını sağlar ve kendini korur. Madde ve belleğin önemli tezleri bunlardır. Proust'a göre, geçmiş kendi içinde korunduğu şekliyle geçmişi bizim için nasıl kurtarabiliriz sorusu önemlidir. Ya da hatırladığımız bir hatıra nedir sorusuna cevap bulabilir mi? Tüm bunlar çerçevesinde bu sorular istem dışı bellekte cevap bulur (Deleuze, 2016: 59).

Proust'a göre, istemdişı bellek belleğe hangi düzeyde müdahale etmektedir sorusu oldukça önemlidir. Bu sorunsal üzerinden hareket eden Proust, yalnızca çok özel gösterge türüne göre müdahale ettiğini hatırlatır. Bu özel göstergeler, duyumsanabilir göstergelerdir. Duyumsanabilir bir niteliği gösterge olarak anlamakla, anlamayı zorlayan bir durumu hissederiz. Gösterge tarafından doğrudan varılan istemdişı belleğin oluşturduğu anlam; madlen için Combray, kaldırım taşları için Venedik sunduğunda ortaya çıkar. İstemdişı bellek, bütün duyumsanabilir göstergelerin sınırlarına vakıf değildir. Bazıları arzulara ve imgelemenin figürlerine gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla Proust, duyumsanabilir göstergeleri iki durumda birbirlerinden ayırmaktadır. Proust bunları, anımsamalar ve keşifler 'belleğin dirilişleri' ve figürlerin yardımıyla yazılan keşifler olarak belirler (Deluze, 2016: 54).

Proust, anımsamaların ansızın ve beklenmedik bir şekilde ortaya çıkışının hatırlama ve unutma arasındaki bu tuhaf çağrışımların, açıklanamaz durumunun peşine düşmektedir. Bellekte çağrışımlar sonucu geçmişin şimdide oluşturduğu duyumsama, Proust tarafından keşfedilmesi zor bir durum olarak ele alınır: (*Proust, 2005:180-181*)

Daha ilk gece, bir kalp yorgunluğu geçirdiğimden, ağrımı bastırmaya çalışarak, ayakkabılarımı çıkarmak üzere ağır ağır, temkinli bir şekilde eğildim. Ama henüz botumun ilk düğmesine dokunmuştum ki, bilinmez, ilahi bir varlık göğsüme doldu, hıçkırıklarla sarsılmaya başladım, gözlerimden oluk oluk yaş akıyordu. İmdadıma yetişen, ruhun kuruluşundan beni kurtaran varlık, yıllar önce, aynı buna benzer bir sıkıntı ve yalnızlık ânında, kendimden hiçbir şey bulamadığım bir anda gelip beni kendime kavuşturmuş olan varlıktı; çünkü o, hem ben, hem benden daha fazla bir şeydi. Hafızamda, büyükannemin, yorgunluğumla ilgilenen, şefkatli, endişeli, hayal kırıklığıyla dolu yüzünü, otele o ilk geldiğimiz akşamki haliyle görmüştüm; bu kadar az özlediğim için şaşırduğım, kendimi ayıpladığım ve isminden başka ona ait hiçbir şeyi barındırmayan büyükannemin değil, gerçek büyükannemin çehresiydi bu ve Champs-Elysees'de geçirdiği krizden sonra, ilk kez onun canlı gerçekliğini, iradedişi ve eksiksiz bir hatıradaki buluyordum. İşte bu yüzden, büyükannemin kollarına atılmak için çılgınca bir istek duyduğum şu anda –cenazesinin üzerinden bir yıldan fazla zaman geçmişken, olayların

takvimiyle duyguların takviminin çakışmasını çoğunlukla engelleyen tarih uyuşmazlığı yüzünden– onun öldüğünü ancak anlıyordum...

Anlatıcı burada anneannesinin gömüldükten bir yıl sonra irade-dışı belleğin gizemli etkisi sonucu, anneannesinin ölmüş olduğunu öğrenmektedir. Zamanın herhangi bir noktasında, ruhumuzun bütün bir yapısının yanında sadece kurgusal bir değer taşımaktadır. Eğilmenin anlatıcıya bıraktığı şey sadece anneannesinin yitik gerçekli değil, yanında kendi yitik gerçekliğidir. Bu zaman paralelliğinde, yaşam kendi içinde aktarımsal olarak sürmekte ve geçmişin o uzak anından başlayarak, herhangi bir sonuca bağlanmadan sürmektedir. Anneannesin ölümünden beri ilk kez kimin ölmüş olduğunu bilmektedir. Öldüğünü ve ondan yoksun kaldığını bilmesi için onu canlı ve şefkatli haliyle geri alması gerekmiştir (Beckett, 2001: 44).

Proust, istem dışı anıların bolluğuna bellek göstergelerinin dünya ötesi sevincine ve yakalanan zamana vurgu yapar. Bellekte duyumsanabilir göstergelerin, sanat göstergeleri olduğunu belirtir. Ama bunun bizi sadece sanata yönlmesinin dışında çok bir şey yapmadığına dikkat çeker. Çünkü bu göstergeler sanat göstergeleri değil, hala hayat göstergeleridir. Anımsamalar, hayatın eğretilmeleridir; eğretilmeler de sanatın anımsamalarıdır. Her ikisinin de bir ortaklığı vardır. Onları zamanın sıradanlığından kurtarmak için farklı iki nesne arasındaki bir ilişkiyi belirlerler (Deleuze, 2016: 55- 56). Proust, *Kayıp Zamanın İzinde* adlı romanında nesnelerin çağrışımın, belleğe olan dönütünü ve şimdiki zamanda oluşan o anın geçmiş ile şimdi arasındaki belirsizliğini şu şekilde işlemiştir: (Proust, 2006: 56-59).

Az sonra, o kasvetli günün ve iç karartıcı bir yarının beklentisiyle bunalmış bir halde, yaptığım şeye dikkat etmeden, yumuşasın diye içine bir parça madlen attığım çaydan bir kaşık alıp ağızıma götürdüm, Ama içinde kek kırıntıları bulunan çay damağıma değdiği anda irkilerek içimde olup biten olağanüstü şeye dikkat kesildim. Sebebi hakkında en ufak bir fikre bile sahip olmadığım harikulade bir haz benliğimi sarıp soyutlamıştı. Bir anda hayatın dertlerini önemsiz, felaketlerini zararsız, kısığını boş kılmış, aşkla aynı yöntemi izleyerek, benliğimi değerli bir öze doldürmüştü; daha doğrusu bu öz benliğimde değildi, benliğimiz ta kendisiydi. Kendimi vasat, sıradan ve ölümlü hissetmiyordum artık. Bu yoğun mutluluk nereden gelmişti bana? Çayın ve kekin tadıyla bir bağlantısı olduğunu, ama onu kat kat aştığını,

farklı bir niteliği olması gerektiğini seziyordum. Nereden geliyordu? Anlamı neydi? Nerde yakalanabilirdi? İkinci bir yudum alıyorum, ilk yudumdan fazlasını bulamıyorum, üçüncü yudumda, ikincide bulduğum kadarı da yok. İçmeye son vermem gerek, iksirin etkisi azalıyor sanki... Fincanı elimden bırakıp dikkatimi zihnime çeviriyorum. Gerçeği bulmak ona düşüyor. Ama nasıl? Zihnin kendi kendini aştığı, hem araştırmacı, arayacağı karanlık diyarın tamamı olduğu ve bilgi dağarcığının hiçbir işine yaramayacağı durumlarda hep hissedilen o muazzam belirsizlik. Mesele yalnız aramak da değil, yaratmak. Henüz var olmayan ve sadece kendisinin gerçekleştirebileceği, sonra da ışığıyla aydınlatabileceği bir şeyle karşı karşıya zihnim... Sonra ansızın o hatıra karşımda beliriverdi. Bu tat, Combray'da Pazar sabahları (pazarları Missa saatinden önce evden çıkmadığımdan), Léonie Halamın, günaydın demeye odasına gittiğimde, çayına ya da ihlamuruna batırıp bana verdiği bir parça madlenin tadıydı. Madlenin görüntüsü tatmadan önce bana hiçbir şey hatırlatmamıştı... Halamın ihlamura batırıp bana verdiği bir parça madlenin tadını tanır tanımaz (bu hatıranın beni niçin bu kadar mutlu ettiğini henüz bilmediğim ve bunu keşfetmeyi çok daha sonraya erteleyeceğim halde), Léonie Hala'mın odasının bulunduğu, sokağa bakan eski gri ev, bir tiyatro dekoru gibi gelip annemler için yapılmış olan, arkadaki bahçeye bakan küçük eve (o ana kadar gördüğüm tek kesite) eklendi... Vivonne Nehri'nin nilüferleri, köyün iyi yürekli sakinleri, onların küçük evleri, kilise, bütün Combray ve civarı şekillenip hacim kazandı, bahçeleriyle bütün kent çay fincanımdan dışarı fırladı.

Proust burada anımsamaya ait başlangıcı, bir fincan çay ve madlene bağlar. Belleğin eskiye ait bir nesneyle karşılaşması, geriye gönderilen bir çağrışımla birçok anımsamayı gerçekleştirir. Küçük bir nesnenin bellekte bıraktığı iz ile sadece Combray ve çocukluk yılları değil, Proust'un bütün dünyası bir çay fincanının içinden çıkar gelir (Beckett, 2001: 38). Anımsama birkaç sorunu içerisinde barındırmaktadır. Şu anki duygulanımla yaşanan sevinç nereden kaynaklanmaktadır? İki duygulanım arasındaki basit bir benzerliğinin olmadığı nasıl açıklanır? Geçmiş duygulanımla yaşanan biçimiyle değil, gerçeklikte ilişkisi olmayan bir gerçekle bir muhteşemlik içinde ortaya çıktığı nasıl açıklanabilir? Bunun yanı sıra yakalanan zamanın sevinci duygusal niteliği, özdeşliği, bunların oluşturduğu çağrışımları hissedebilmekteyiz

ama hangi açıdan olduğunu açıklayamamaktayız. Onları fark edebiliyorken, anlamlandırmayı yapamamaktayız. Madlenin tadında Combray muhteşem bir şekilde ortaya çıkar ama bu ortaya çıkışın nedenini öğrenemeyiz. Üç ağacın izlenimi keşfedilmemiş olsa da, madlenin izlenimi Combray’la açıklanmış gibidir (Deleuze, 2016: 57).

İstemsiz bellek iki duygulanımın, iki an arasında benzerliği esas almaktadır. Yalnız bu benzerlik bizi, kesin bir özdeşliğe götürmektedir: İki duygulanımdaki ortak olan bir niteliğin ve ortak olan bir duygunun özdeşliğine. Madlenin tadı, aslında Combray’ı hapsedmiş ve kuşatmıştır. İstemli bellekte madlenin Combray’le dışsal bir bitişik ilişkisi vardır. İstemsiz bellekte bağlam içselleştirilir, geçmiş bağlam şimdiki duygulanımdan ayrı olmaz. Bunun yanında iki an arasındaki benzerlik çok daha derinleşerek, geçmiş ana ait olan bitişiklik farklılığa doğru kendini aşar. Combray, şimdiki duygulanımla tekrar ortaya çıkar. Şimdiki duygulanım nesne ile olan ilişkisinden ayrılamaz bu nedenle; İstemsiz bellekte esas olan şey, içselleştirilmiş olan için farklılıklardır. İki an arasında ortak duygulanıma sebep olan tat, Combray’ı tekrar ortaya çıkarır. Ama Combray, şimdiki haliyle ortaya çıkmaz. Combray, geçmiş olarak ortaya çıkar. Geçmiş bu haliyle şimdiki ana bağlı değildir, artık olduğu şimdiki ana da bağlı değildir (Deleuze, 2016: 59-60).

B. Bellek, Sorgulama ve Yüzleşme İlişkisi

1. Bellek

Bellek, dış dünyadan gelen bütünsel verilerin depolandığı sonsuz alandır. İmgeler, belirli koşullarda duyumsanan şekliyle belleğe yerleşir ve depolanır. Belleğe yerleşen verilerin belirli yapılarda yorumlanması ve kodlanması sonucu, zamanı geldiğinde depolanan verilerin tekrar ortaya çıkmasıyla bellek, işlevselliğe kavuşur. Bellek kognitif/bilişsel bir yolaktır. Dışarıdan gelen ilgiyi algılar, inceler, gözden geçirir, anlamlandırır, organize eder, gereğinde kolay anımsanabilmesi için dizin haline getirir ve şifreler, tutar ve anımsamayla birlikte harekete geçirir. Bir şeyi öğrenme ve bellekte tutma, önceki deneyimlerden ve yaşantılardan edinilmiş bilgiyi ve sonuçlarını saklama gücü, zihinsel kapasitesidir (Bingöl, 2019: 4). Belleğin bu bütünsel yapısı, varlığın belleksiz hiçbir şey ifade edemeyeceği anlamına gelir. Saul Bellow’un, *The Bellarosa Connection* adlı romanında ifade ettiği gibi “Bellek

hayattır” (Aktaran Schacter, 2017: 16) tanımı bu nedenle oldukça yerinde bir tanımlamadır.

Bellek TDK sözlüğünde; yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin olarak tanımlanmıştır. Öte yandan felsefe sözlüğünde, “*geçmişini saklama ve yeniden meydana getirme yetisi*” (Hançerlioğlu, 1976: 148) olarak belirtilmiştir. Cevizli ise Pradigma Felsefe Sözlüğünde, “*Geçmişteki deneyimleri, tecrübeleri ve yaşantıları anımsayabilme yetisi. Deney ya da tecrübeleri anımsama, zihinde canlandırma ve geçmişini şimdide koruma gücü*”(Cevizli, 1999: 111) olarak açıklamıştır. Bu tanımlamalarla birlikte belleğin birincil rolünün, geçmişte kurduğu bağlantıların yattığını söyleyebiliriz. Bergson’un belleğe getirdiği tanımlama da, geçmiş üzerine kurulan ilişki bağlamında bununla eşdeğerdir. “*Bilinçle birlikte- yayılarak, tüm durumlarımızı, meydana geldikleri ölçüde akılda tutar ve ardından da bunları birbirine ekler, her olguyu kendi yerine yerleştirir ve sonuç olarak, bu olgunun tarihini belirler ve ilk bellek gibi sürekli yeniden başlayan bir şimdiki zamanın içinde değil, mutlak geçmişin içinde çok gerçek olarak hareket eder*” (Bergson, 2007: 113).

Schacter’e göre, felsefeci ve yazarlar yüzyıllar boyunca belleğin sınırlarını belirlemek için çalışmalar yapmışlardır. Bilim insanları hatırlama ve unutma kavramları üzerine çalışmış, ancak bu çalışmalar yavaş ilerlemiştir. Öte yandan, son yirmi yılda çalışmalarda önemli yol kat edilmiştir. Son dönem çalışmaların ışığında, belleğin uzun süre boyunca düşünüldüğü gibi zihne özgü tekil bir beceri olmadığı, tersine belleğin, bağımsız ve birbirinden ayrı süreçler ve sistemlerden oluştuğu gerçeği ortaya çıkmıştır. Schacter, uyumlu bir şekilde işleyen bellek sistemlerinin günlük hayatta işlerimizi kolaylaştırdığını bunun yanında, geçmişle kurduğumuz bağın, duygu ve düşünce sistemini zenginleştirerek, mantıklı davranmamızı sağladığını belirtir. Ancak bellek sadece geçmişle ilgili olan bir şey değildir aynı zamanda, geçmişin şimdi üzerindeki etkisidir. Öte yandan Schacter, bellek ile ilgili bilinen bir yanılsa dikkat çeker, anıların edilgen olduğu ya da gerçekliğin birebir kaydı olduğu yanlışlığına. Schacter, anılarımızın zihnimize saklanan bir dizi aile fotoğrafı olarak gördüğümüzü söyler. Ancak bunun geçmişteki anlamlarıyla birebir aynı olmadığını, bundan ziyade, deneyimlerden kaynaklı anlam sezgi ve duyguların saklandığını belirtir. Schacter’e göre geçmiş anılar, olayları nasıl deneyimlediğimiz kayıtlardır, olayların kopyaları değildir (Schacter, 2017: 20-22).

Bellek, geçmiş ve şimdikiyi düzenleyen ve bir arada tutan, kişisel olarak imge olgu ya da deneyim gibi etkenlere bağlı oluşan kişinin tarihi depoladığı alandır. Bellek, geçmiş ve gündelik hayatı ve bunun ayrıntılarını kaydettiği gibi şimdiki ve geleceği oluşturma yetisine de sahiptir. Bu konuda Bergson, bağımsız iki bellekten söz eder; ilki gündelik yaşamın tüm imge ve olaylarını her ayrıntısına kadar kaydeden kendi tarihine ve yerine yerleştiren bellektir. Algılarla oluşan bu bellek, belirli bir imgeyi geçmişte aramak için sürekli başvurulmuş bir bellektir. İkinci bellek ise ilk bellekten farklı bir bellektir. Bu bellek daima eyleme dönük, şimdiki zaman içinde bulunan yalnızca geleceğe bakan bir bellektir. Bize bizim geçmişimizi sunmaz, onunla oynar. Bu bellek yapısının önemli bir özelliği, eski imgeleri koruyarak, bunların yararlı etkisini şimdiki ana dek uzatabilmesidir (Bergson, 2007: 61-62).

Bellek karmaşık yapısı ve çözümlemedeki zorluğu sebebiyle, birçok dönem ve birçok farklı disiplinler tarafından araştırmaya değer bir konu olarak görülmüştür. Felsefenin de önemle üzerinden durduğu ve kuramlar geliştirdiği bir konudur. Bellek, Platon ve Aristoteles'in anımsama üzerine geliştirdiği sorunsal yaklaşım, antik dönem bellek araştırmalarından bu güne felsefenin de önemli konularından biridir. Platon'un, *Menon ve Phaidon*'da ortaya attığı anımsamanın metafiziksel yaklaşımı, bellek üzerine yapılan ilk yorumlamalardandır. Aristoteles, anımsamanın kapsamını *Parva Naturalia* kitabında bulunan "*Bellek ve Anımsama Üzerine*" yazısında tanımlamıştır. Aristoteles, bu çalışmada belleğin sadece insanda özgü bir şey olmadığını, gelişmiş hayvan türlerinde de bulunduğunu, ancak anımsama yetisinin sadece insana özgü olduğundan söz etmiştir. (Barash, 2007: 4-5).

Locke'a göre, kişisel özdeşlik deneyimlerden oluşmaktadır. Kişisel özdeşlik, kişinin kendini zaman içerisinde algılayışıdır ve farklı algılamaların bellekte bıraktığı izlerden başka bir şey değildir. Bu nedenle Locke, kendi özdeşliğini cismi aynılıktan öte, kişisel deneyimin bellekten beslenen şimdiki bilince bağlar. Bununla beraber Nietzsche, belleğin orijinal bir özellik olduğunu söyler. Nietzsche göre, insan bütün geçmiş kuşakların belleğini yanında taşımaktadır. Bu nedenler bellek imgesi oldukça hünerli ve nadir bir şeydir (Barash, 2007: 17-20).

Birçok disiplin alanına giren bellek, farklı düşünür ve bilim insanı tarafından incelenmiş, hatırlama ve unutma ya da geçmiş ile gelecek arasında bağ kurması gibi

konular tekrar tekrar işlenmiştir. Belleğin bireysel olduğu kadar toplumsal olma durumu da, incelenmesinin ve farklı disiplinler alanına girmesini de doğal olarak sağlamıştır. Belleğin, unutmama, sorgulama, yüzleşme gibi bireyselliğe ait yapısı ayrıca toplum için de geçerliliği bulunmaktadır. Game'e göre, geçmiş ile şimdi birbirinden ayrı düşünülemez. Bellek, geçmiş ile şimdi arasında bağlantı kurarak, geçmişin izlerinin şimdiki etkiler. Bellek, kişisel olmasının yanında aynı zamanda kültürel ve toplumsallık sonucu oluşturulmuştur (Game, 1998: 12). Hatırlama kültürü sosyal bir olgu olarak toplumsal hafızayı etkiler ve biçimlendirerek, yönlendirir. Hatırlamak için ortaya çıkan hatırlama kültürü, toplumsal duygudaşlığa dayanmaktadır. Bu nedenle toplumun ruhu, toplumsal bellektir. Topluluğun ruhu ise nelerin unutulmamasını belirler ve toplumun özünü ve kimliğini oluşturur (Çeviker, 2009: 35). Dolayısıyla, bellek ve hatırlama olgusuna bireysellikte birlikte, toplumsallık noktasından bakmak gerekir. Jong'un kolektif alanı bireyselden daha önemli gördüğü gibi, birçok yazar ve düşünür de belleğin toplumsal yanını önemsemekte, hatırlamanın toplumsal çerçeve içerisinde etkileşimli olarak gerçekleştiğine vurgu yapmaktadır. Toplumların bireysel bellekte olduğu gibi deneyimlerini, yaşantılarını, tarihlerini ve bilgi birikimlerinin depoladığı bellekleri bulunmaktadır (Sönmez, 2012: 12-13).

2. Toplumsal / Kolektif Bellek

İnsan toplumsaldır ve bu toplumsallık bireyi; ortak düşünce, ortak duygu, yönelim, birikim ya da ortak bellek gibi etkileşime itmektir. Bireyin kendi oluşturduğu bellek, toplumsallığından dolayı ortak yaşamla birlikte kolektif olabilmektedir. Bununla birlikte bireyi toplumsal koşullar şekillendirdiği için, bireysel bellek bir noktada toplumsallığın sonucu olarak oluşmaktadır. Birey varlığını anlamlandırırken yalnızca öznel perspektif değil, onu oluşturan kültürel yapı içerisindeki içselleştirmiş olan din, dil, inanç, felsefe ve kültür birikimlerinin perspektifinden de bakar. Bireyin belleğini oluşturan, kişisel ve toplumsal birçok öğe mevcuttur. Bu nedenle, birey farkında olmasa bile toplumsal kalıpları kullanması, kurallar, jest ve mimikler, yaşam ve davranış biçimleri gibi toplumsal yapıdaki davranış çeşitleri bireyin öznelliğinin yanında toplumsallıktan etkilenmesinin sonucudur (Güngör, 2018: 198).

Toplumsal Bellek üzerine çalışmalar ve araştırmalar çok önceleri başlamış olsa da, kuramsal temele dayandırılması 20. yüzyılın başlarında daha etkili bir şekilde

gerçekleşmiştir. Bu doğrultuda Durkheim'in öğrencisi Sosyolog Maurice Halbwachs, toplumsal bellek kavramını açıklar nitelikte oluşturduğu, *Belleğin Sosyal Çevresi (Les cadres sociaux de la memoire)* ve *Toplumsal Bellek (La memoire collective)* çalışmaları, alanında yapılmış ilk önemli çalışmalardır. Halbwachs, eserlerinde belleğin özellikle sosyal koşullara bağlılığını işler. Halbwachs'a göre, bireysel belleğin oluşması için sosyal çevre gereklidir. Bellek insanın sosyalleşme sürecinde gelişir. Bellek bireye ait olsa da belleği toplumsallık belirlemektedir. Bireysel anılar bile sosyal grupların iletişimi ve etkileşimi üzerinden gerçekleşir. Dolayısıyla sadece başkalarından öğrendiklerimizi hatırlamayız, aynı zamanda onların anlattıkları, vurguladıkları ve yansıttıklarını da hatırlarız (Assmann, 2015: 43-44). Halbwachs, Aristoteles ve hocası Durkheim'in öğretilerinden yola çıkarak, bireyi toplumun içerisine yerleştirerek, geçmişin bugüne etkisini, gelenek ve dayanışma gibi kavramlar kapsamında incelemektedir. Bireyin dâhil olduğu toplum ve gruplar, bireyin toplum ve tarih içindeki yerini aktif bir biçimde etkilemektedir. Bireysel bellek, bu etkiden bağımsız olamamaktadır. Bireyin anımsadığı nesne ve onlara verdiği anlamlar bu kapsamda oluşmaktadır. Dolayısıyla Halbwachs'ın kolektif bellek kuramı, tarih ve sosyolojiyle yoğun etkileşim içerisindedir (Çağla, 2007: 229).

Halbwachs, 1920 yıllarında toplumsal bellek kavramını ortaya attığında, beraberinde birçok eleştiri almıştır. Bu eleştirilerin nedeni, kuramcılarının bireysel olan belleğin, toplumsal boyuta taşınmanın imkânsız olduğunu düşünmeleridir. Örneğin birlikte çalıştığı ünlü tarihçilerden Marc Bloch, Halbwachs'ın 1925'te yayımlanan *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi* adlı çalışması için ayrıntılı bir yazı yazmış, hatırlama ve bellek gibi bireysel psikolojiye ait olguların kolaycı bir biçimde topluluklara uyarlanmasına karşı uyarılarda bulunmuştur. Bunun yanında bugün kolektif bellek kavramı, küçük topluluklarda değil; etnik gruplar, uluslar ve devlet gibi büyük toplulukları da kapsamaktadır (Sancar, 2016: 40).

Toplumsal belleğin toplumsallık gibi önemli bir yanı vardır. Bireyin kendi varoluşunun yanında, toplulukla olan ilişkisi çerçevesinde ortak değerler noktasında oluşan bir bellek ve hatırlama biçimi bulunmaktadır. Halbwachs, kolektif yapı içerisindeki sosyal gruplara önemle vurgu yapmaktadır (Sönmez, 2012: 13). Halbwachs'a göre, bir toplumda ne kadar çok grup ve kurum bulunursa, o kadar da kolektif bellek bulunmaktadır. Halbwachs, sosyal sınıflar, aileler, kuruluşlar, birlikler ve sendikalar uzun zaman sürecinde üyelerinin oluşturmuş olduğu kendine ait

bellekleri olduğunu söyler. Halbwachs, hatırlayan elbette grup ya da kurumlar değil, bireylerdir der. Ancak belirli bir grup bağlamı içerisinde konumlanmış, geçmişini bu bağlamda yeniden üretenin birey olduğunu belirtir (Aktaran Sönmez, 2012: 13).

Halbwachs'ın bireysel bellekten daha çok toplumsal belleğe yönelimi ve bireyi şekillendiren toplumsal koşullar ekseninde toplumsallığa fazlasıyla vurgu yapması, Paul Connerton için de benzerdir. Connerton, kişisel belleğin toplumsallık barındırdığını en kişisel durumlarda bile toplumsallık bulunduğunu belirtir. Connerton'a göre, ne kadar kişisel olursa olsun her anımsama, tanık olduğumuz olaylar, hatta gün yüzüne çıkmamış duygu ve düşüncelerimizin anımsanması, birçok kişinin duygu ve düşüncesiyle ilişki içerisinde olur. Toplumsal bellek, bir parçası olduğumuz toplumların maddi ve manevi dünyası içerisinde gerçekleşir (Connerton, 1999: 60).

Belleğin yapısal gerçekliği sürekliliğine dayanır, bellek yığımsal olarak gelişir ve bu gelişim bireysel olandan çok toplumsal belleğin birikimine bağlıdır. Bundan dolayı canlı olan bellek, sürekliliğini sağlamak adına iletişim içerisinde olması gerekmektedir. İletişim içerisinde olma hali duraksar ve çerçevesi değişir ya da kaybolursa, unutma gerçekleşir. Birey için bellek, grup belleklerine katılımı sonucu oluşan çok katmanlı bir yapıdır. Grup bakımından ise grup üyeleri arasında dağılımın sağlandığı bir yığımsal bilgidir. Hatıralar gerek birey, gerekse grup için birbirlerini destekleyen ve belirleyen öğelerden oluşan bağımsız sistemlerdir. Bu nedenle Halbwachs, bireysel belleği sosyal bir olgu olarak tanımlasa da, bireysel ve kolektif bellek arasındaki farkı ortaya koyar. Dolayısıyla bireysel olan, çeşitli grupların ortak belleğinin, toplumsal bellek ile olan ilişkilerinin her birinde kendi içerisindeki özgülüğü barındırmasıdır. Başka bir deyişle, bireysel olan algılardır, anılar toplumsaldır. Çünkü algılar kendi içerisinde gerçekleşir, anılarda ise içerisinde bulunduğumuz grupların düşüncelerinden oluşmaktadır (Assmann, 2015: 45-46).

Bireysel bellek toplumsal belleğe evirildiği sürece bellek olarak varlık gösterebilir, bireysel belleğin varlığı bir bakıma toplumsal olması ile gerçekleşmektedir. Schudson, bireysel belleğin varlığı kabul etmez. Ona göre, bellek toplumsal olandır. Bellek, bireysel zihinlerinden çok, kurallar, kanunlar, standartlaştırılmış usuller şeklinde kurumlara yerleştirilmiştir. Bireyler kültürel uygulamalar aracılığıyla (gelenek, kimlik, kariyer) geçmişin manevi devamlılığını

sağlarlar. Bu kültürel kalıplar, bireylerin farkına bile varmadan bilgileri depolamakta ve iletmektedirler. Bellek kimi zaman kolektif bir biçimde oluşturulmuş anıtlar, eserler ve işaretlere yerleştirilmiş; kitaplar, tatiller, heykeller, andaçlar gibi kolektif hafızayı diri tutmak için bilinçli olarak tasarlanmış kültürel yapılardır. Bellek bir açıdan bireysel mülkiyettir; ancak geniş bir grup tarafından paylaşıldığı için toplumsal ya da bellek olarak nitelendirilir. (Schudson, 2007: 179- 180).

Bellek konusunda yapılan çalışmaların, bir takım zorlukları bulunmaktadır. Belleğin çoklu yapısı, bireysel bellek mi, yoksa kolektif bellek mi ya da kolektif bellek içerisinde yer alan grup belleğinin mi belirleyici olduğu saptamasının zorluğu, belleğin birçok biçimde tanımlanmasına ve incelenmesine sebep olmuştur. Bu nedenle Halbwach'ın üzerinde yoğunlaştığı iki nokta, belleğin açıklanması açısından önemlidir. Bunlardan ilki; belleğin sosyal gruplar tarafından çevrenmesi diğeri de kolektif belleğin inşa edilışıdır. Ancak bellek ile sosyal gruplar arasındaki ilişkinin saptanması zor bir konudur. Bireyin ilişkide olduğu grupların çeşitli olması, kimi zaman aynı aileden bireylerin bile farklı bellek inşaları yaşamalarını ortaya çıkarır. Tüm bunlar, belleğin çalışma alanı ve belleğin belirlenmesinde karşılaşılan zorluklar olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda, kolektif belleğin anlaşılır olmasını sağlayan önemli eğilim, toplumun ya da grupların tek ve kuvvetli bir belleğinin olduğunun kabul edilmesidir (Çavdar, 2018: 28).

Toplumsal bellek, tarihsel olandır. Belleğin zamanla olan ilişkisi ve hatırlama nosyonunun zaman içerisinde gerçekleşmesi, toplumsal olan belleği her şekilde tarihle ilişkilendirmeye itmektedir. Bundan dolayı bellek; geçmiş, hatırlama ya da unutma gibi misyonunu yerine getirirken tarihten bağımsız olamamaktadır. Toplumsal bellek ve tarih ilişkisi, ulusların kolektif belleğinin tekipleşmesi ve yeniden üretilmesi noktasında önemli bir rol oynar. Ulusların ortak geçmişi, gelenek ve görenekleri ya da kolektif belleği oluşturacak çarpıtmaların bilinçli bir biçimde ortaya çıkarılması, tarihselliğin kolektif belleği oluşturma çabalarıdır. Uluslar, geleceği belleğin ortak alanı üzerine kurup geliştirirler. Ancak birçok noktada tarih ve kolektif bellek birbirinden ayrılmaktadır.

Halbwach, tarih ile toplumsal bellek arasındaki farklı ortaya koyar. Tarih ve toplumsal bellek, birçok yapıda birbirinden ayrılmaktadır. Halbwachs'a göre, tarih toplumsal belleğin tam aksine bir seyir izler. Bellek benzerliği ve sürekliliği temel

alırken, tarih farklılık ve düzensizlik üzerinden oluşur. Toplumsal bellek grup içindeki hatıraların tüm ayrıntılarını hatırlayabilir ve derin değişimlere kapalıyken, tarih bu tür değişimsiz dönemleri aradaki boşluklar olarak önemsemez ve sadece süreç ya da olay olarak değişime işaret eden öğeleri göstererek, tarihi olguları önemser. Diğer yandan bir grup belleğinin, diğer grup bellekleri karşısında özgünlüğü bulunurken, tarih açısından böyle bir durum söz konusu değildir. Tarih tüm farklılıkları yok sayarak, olguların özel olmadığını her şeyin birbiriyle bağlanabilir ve yine her şeyin aynı ölçüde önemli olduğunu var sayarak, homojen bir yapıda yeniden oluşturur. Bu nedenle Halbwachs için tarih bellek değildir, çünkü evrensel bir bellek yoktur; sadece ortak ve gruba özgü bellek vardır. Her ortak bellek, zaman ve mekânla sınırlı bir gruba aittir. Olaylar onu hatırlayan gruptan ayrılarak, gerçekleştiği sosyal çevrenin düşünce kalıplarından sıyrıldığı ölçüde ortak bir tabloda yerleşebilirler. (Assmann, 2015: 51-52).

Toplumsal bellek araştırmalarının özellikle 21. yüzyılda önem kazanmasıyla birlikte, Pierre Nora da tarih ve toplumsal bellek arasındaki ilişkisi üzerine katkıda bulunacak incelemeler gerçekleştirmiştir. Nora'ya göre, bellek anımsama ve unutma biçimlerine açık, devamlılığı olan, değişebilen, birçok konuya duyarlılığı bulunan, gruplar tarafından üretilen ve o gruplar tarafından yaratılan yaşamın bir noktada kendisidir. Tarih ise geçmişte kalmış, şimdilerde bulunmayan şeyin, olayın oluşturulmasıdır. Bellek, şimdiki zaman ile ilgiliyken, tarih geçmişin izini sürer. Bellek duyguya dayalıdır, tarih zihinseldir. Bellek birçok yönüyle hatırayı kutsallaştırır, tarih sıradan hale getirir. Bellek grup aidiyetindedir, tarih herkes için aynıdır. *“Hafıza somuta, uzama, harekete, imgeye ve nesneye kök salmıştır. Tarih ise sadece zamansal sürekliliklere, gelişmelere ve nesnelere ilişkisine bağlıdır. Hafıza bir mutlaktır, fakat tarih sadece göreceli olanı bilir.”* (Özelçi, 2012: 33).

Kolektif bellek, zamanla sınırlıdır. Zamanın değişkenliği, her toplum için farklı gerçekleşmektedir. Kolektif belleğin, zamanın sınırının ötesinde kalan olaylara ve kişilere doğrudan ulaşma imkânı bulunmamaktadır. Zaten bu alan, tarihin kapsamına girmektedir. Bazen tarihin bugünle değil, geçmişle ilgilendiği belirtilir. Ancak tarih için geçmiş, bugünün toplulukların anlayışlarının etkin olduğu alanlar çerçevesinde anlaşılması zor olan bir alandır. Bundan dolayı tarihin devreye girmesi için eski toplulukların ortadan kaybolması, belleklerinin silinip gitmesi gerekir ve sadece tarih için önemli olayların imgelerinin korunup, sıralanmasının yapılması

ancak bu şekilde gerçekleşebilir. Tarihçi bir konuyu değerlendirirken; belgelerden, tanıklardan ve dönemin gazetelerinden yardım alır. Fakat tarihçi bunlar arasından seçim yaparken, olaylara o dönemde var olmayan bir bakış açısıyla yaklaşır. Çünkü o dönemin bakış açısı, artık canlılığını sürdürmemektedir. (Halbwachs, 2007: 55). Bu doğrultuda kolektif bellek, kendi gerçekliği içerisinde zamanın ve tarihin gerçekliğinden ayrılmaktadır. Kolektif belleğin tarihsel oluşu değerlendirirken, onun farklı topluluklar açısından farklı kolektif süreçler geçirdiğini gözden kaçırmamak da gerekir.

Devletler, uluslar ya da gruplar kendi tarihsel gerçeklerini oluştururken, kolektif bellekten yararlanırlar. Bu yararlanma hali, çoğu zaman kolektif bellek tarafından değiştirilerek ya da belirli ölçüde kendi ulus ve grubunun yararına olacak şekilde çarpıtılarak gerçekleşir. Kolektif belleğin toplumsal ve tarihsel süreçlerle iç içe olduğu gerçeğinin görünür olması, ‘çarpıtma’ kavramını sorunsal bir hale getirmektedir. Bu ilişkinin varlığı, çarpıtmanın ortaya çıkışının engellenememesini beraberinde getirir. Belleğin seçici olma hali, çarpıtmayı doğal olarak ortaya çıkarır. Görme diğer yanıyla görmemeyi, hatırlama yine diğer yanıyla unutmayı gerektirir. Bellek sadece bir kaydetme işlemi olarak gerçekleşseydi, ‘gerçek’ bir anı da mümkün olabilirdi. Ancak bellek, yalnızca bir bilgiyi kodlama, depolama ve bilgiyi stratejik biçimde bulup getirme sürecidir ve bu sürecin bütün aşamalarında toplumsal, psikolojik ve tarihsel etkiler yatmaktadır. Bununla beraber Schudson, kolektif belleğin oluşumunu üç farklı aşama olarak inceler ve bunları çarpıtma dinamiği olarak nitelendirir. Schudson’ a göre, çarpıtma dinamikleri ‘toplumsal’ ya da ‘kolektif’ veya ‘kültürel’ bellektir. İlk kolektif bellek; bireysel belleğin kolektif şekilde düzenlenmesi ya da toplumsal koşullar aracılığıyla edinilmesi gerçeğine dayanabilmektedir. İkincisi; kolektif bellek, geçmişte o zaman diliminde yaşamış olan bireylerin toplumsal etkileşimle oluşmuş anılarına değil, bu anıların deposu işlevini gören toplumsal olarak üretilmiş yapılara dayanabilir. Bunlar kütüphaneler, müzeler, anıtlar, kiliseleri ve sözcük oyunları ile dil, yer adları, tarih kitapları vb. olabilir. Son olarak kolektif bellek; geçmişi kendileri yaşamamış, ama onu kültürel miras aracılığıyla öğrenmiş olan bireylerin geçmiş üzerindeki imgesi olabilir. (Schudson, 2007: 181-182). Buradan hareketle, belleğin zamanla ilişkili olarak, değişen algılar ölçüsünde çarpıtma dinamiklerinin etkisinin arttığını anlayabiliriz.

Bu dinamikler arasında kapsam olarak en önemlisi, kültürel bellektir. Toplumsallığın gerekliliği olan kültürel birliktelik, toplumsal belleğin önemli bir alanını işgal eder. Toplumsal bellek kavramının altlığında yer alan kültürel bellek, bireysel ya da kolektif bellek sorunsalına farklı bir yaklaşım kazandırır. Kültürel bellek, toplumsal bellek kavramının daha tematik bir noktasına vurgu yapar. Toplumsal bellek incelemelerinin yoğunluk kazanmasıyla birlikte, özellikle ortak paylaşımlar doğrultusunda ve anıların aktarımsal sürecinde kültürel bellek daha önemli bir konuma yerleşir. Toplumsal bellek, bireysel bellekten ayrı olarak kültürel imgelerle açığa çıkmaktadır. Bu durum, imgelerin oluşturduğu bellek alanları ile toplumsal anıların koruyuculuğunu ve aktarımını sağlamaktadır. Romanlar, sözlü ve yazılı hikâyeler, müzikler, anıtlar ve müzelerin her birini oluşturduğu kendine has bir bellek alanı bulunur. Kültürel belleğin gündelik hayat rutinleri ile karıştırılan kalıpları olsa da, bu kalıplar dışında ayırt edilebilir öznel yapısı vardır (Aktaran Güngör, 2018: 202-203). Bu ölçütler kapsamında toplumsal bellek kavramında önemli bir yer edinen kültürel bellek, ayrı inceleme önemine sahiptir.

3. Kültürel Bellek

Toplumsal bellek, bireyin kendini topluma ait bir yerde konumlandırması ile ortak yaşamın oluşturduğu süreç dâhilinde, ortaya çıkan hafıza birlikteliğidir. Bu birlikteliğin belki de en önemli yerini, kültür birlikteliği işgal eder. Bundan dolayı toplumsal belleği oluşturan birleştirici nokta, kültürel bellektir. Assmann, belleği iç olgu ve dış koşullar çerçevesinden ele alır. Assmann göre, iç olgu bireyin beynidir yani belleğin, beyin fizyolojisi, nöroloji ve psikoloji ile ilgili kısmıdır. Bu belleğin, bireysel olan yönüdür. Dış koşullar ise bireyin yöneliminden çok, toplumsal ve kültürel çevrenin oluşturduğu koşullardır (Assmann, 2015: 26-27). Bu nedenle bireyin toplumsal koşulların oluşturduğu kültürel bellek yapısından bağımsız olmayacağı gibi, birçok açıdan kültürel belleğin etkisi altında şekilleneceği de bir gerçektir.

Belleğin, dış koşullar tarafından belirlenen dört tane dış boyutu bulunur. Bunlar; mimetik bellek, nesnel belleği, dil ve iletişimsel bellek ve kültürel bellektir. Kültürel bellek, diğer üç alanın kısmen bütünlük içerisinde bulunduğu ortak alandır. Rutin olan taklitler geleneksel olduğu zaman, yani asıl amacının anlamının dışında bir anlam barındırdığı anda, taklitçi belleğin sınırlarını aşar. Gelenekler, kültürel anlamın devredilmesi ve canlandırılması şekliyle kültürel belleğin alanına

dâhil olur. *“Bu saptama, anıtlar, mezar taşları, tapınaklar, idoller gibi sadece amaca yönelik olmayan aynı zamanda bir anlam içeren, semboller, ikonalar, temsiliyetler gibi içe dönük zaman ve kimlik dizinini dışa çevirmesiyle nesnel belleğinin sınırlarını aşan her şey için geçerlidir”* (Assmann, 2015: 28).

Kültürel bellek, genellikle grup belleği tarafından anlamlandırılan şeylerden oluşur. Bu anlamlandırma, grubun iletişimine bağlıdır. Kültürel bellek, bu noktada iletişim ve gelenekten beslenmektedir ancak onlar tarafından oluşturulmaz. Kopmalar, çatışmalar, yenilenmeler, restorasyonlar ve devrimler ancak bu şekilde açıklığa kavuşabilir. Bunlarda ortaya çıkan gösterge, güncelleştirilen anlamın ötesinde aniden ortaya çıkan yeni anlamlar, geride kalmış geleneğin tekrar canlanması, unutulmaların hatırlanması ve geri getirilmesidir. Diğer yandan dış belleğin imkânlarından birey, toplum ve onun kurucu unsuru olan iletişim yararlanır. Bu bağlamda, anlamın dışa alınması başka tarihsel etkileşimler doğurur. Bu bazen binlerce yıl öncesine kadar gidebilen pozitif biçimiyle yok etme, değiştirme olabilir. Bazen de dışlama ve dışlayarak unutturmanın negatif biçimiyle gerçekleşir. Bunlar, aynı olgunun sonuçlarıdır. Dolayısıyla kültürel bellek; geleneğin oluşumu, geçmişle ilişki ve politik kimlik ya da imgelem, ifadelerinin tanımlanmasını çerçevesinde ihtiyaç duyulan bir kavramdır. Sadece kurumsal ve yapay olarak oluşturulduğundan, bu bellek kültürel değildir. Ama yine de bellektir; çünkü toplumsal iletişimle olan ilişkisi, bireysel belleğin bilinçle olan ilişkisinden farklı değildir (Assmann, 2015: 29-31).

Jan Assmann, belleğin toplumsal yönünün işleyişini incelerken, iletişimsel bellek ve kültürel bellek olarak iki kategoride inceler. Bunlardan iletişimsel bellek; yakın geçmişin anılarını kapsar. Bunlar bireyin çağdaşlarıyla paylaştığı anılardır. Bir bakıma, aynı dönemin bireylerine özgü bir bellektir. Zamanla oluşur ve yok olur. Bundan dolayı, dönemselsel olduğu için sahibi öldüğünde başka belleğe yer açmış olur (Assmann, 2015: 58). Kültürel bellek; geçmiş ve gelecekle ilgilidir ve geçmişin belli noktalarına yönelir. Geçmiş bulunduğu yerde geçmiş olarak kalmaz, anın sembolik figürlerle oluşturulmuş anlamıyla var olur. Bayramlar, törenler, ritüeller gibi birçok hatırlama figürleri vardır. Efsaneler de hatırlama figürlerindedir. Ancak efsane ile tarih arasındaki farkı gözden kaçırmamak gerekir. Kültürel bellek, gerçek tarihi değil hatırlanan tarihi önemser. Hatta kültürel bellekte tarih, önce hatırlanan ve sonra efsaneleşen tarihe dönüşür. Bu yüzden efsane, kurucu bir tarihtir. Bugünü kurmak için geçmişin anlatılan öyküsünü kurmak gerekir (Assmann, 2015: 60-61).

Sosyolojik açıdan bakıldığında iletişimsel ve kültürel bellek arasındaki fark, katılım yapısı şeklinde de ortaya çıkar. Grubun iletişimsel belleğe katılımı belirsizdir. Buna karşın, grubun kültürel belleğe katılımı daha çok belirgindir. Bu durum, yazı kültürüne sahip olmayan toplumlar için de geçerlidir. Burada sözel kültüre ait kültürel bellek vardır ve anlatıcıyla topluma aktarılır (Assmann, 2015: 61-62).

Kültürel ve iletişimsel bellek arasında gündelik ve törensel, (gündelik ve kutsal) geçici ve kalıcı, kısmi ve genel ilişki bağlamında, farklılıklar bulunmaktadır. Bu farklılıklar, kendine özgü bir tarihsellik içermektedir. Kültürel bellek, gündelik olayların hatırlanmasını sağlar. İletişimsel bellekten ayrıldığı nokta ise biçimlenme ve törensel olma durumudur. Kültürel bellek, katı olana bağlıdır. Kültürel bellek, varlıkların dışarıda uğradığı etkiye değil, daha çok insanın kendi kurduğu dünyada nesnelerin anlamlandırıldığı şekliyle var olmasıdır. Sözlü ve yazılı anlatımdaki hatırlama biçimlerinde olduğu gibi, iletişimsel, kültürel, gündelik ve törensel olarak ayrılır. Yazısız kültürlerde kültürel bellek, sadece metinlere bağlı değildir. Metinler dışında; oyunlar, gelenekler, danslar, resimler, ritimler, geleneksel giysiler, takı, silah gibi grubun kendini var ettiği ve kendi grup güvenini arttırdığı törensel biçimleriyle içinde olurlar. (Assmann, 2015: 67-68).

Tüm bunlar kapsamında kültürel bellek, toplumun ortak özelliği ve ortak geçmişi dâhilinde oluşturduğu ve kendi yapısında anlamlandırıldığı toplumun ya da grubun birliktelik yapısıdır. Bu nedenle kültürel bellek, topluma ya da gruba etki noktasında fazlasıyla önemlidir. Bundan dolayı, kullanım amacı ya da saptırılma doğrusu çeşitlilik açısından farklılık gösterir.

4. Karşıt Bellek

Bellek; toplumsal, kültürel, siyasal ve dünyevi ilişkiler neticesinde şekillenir. Bu parametreler belleğin, şekillenmesinin yanında neyi hatırlayıp ve neyi unutması gerektiğini de belirler. Toplumların geçmişi ile oluşturduğu hatırlama biçimleri, birçok sebepten dolayı siyasal gerçeklikle çelişir. Bu çelişkiden doğan karşıt bellek, siyasal yapının belirlediği hatırlama biçiminin dışında, kendi oluşturduğu hatırlama ve yüzleşme biçimlerini kullanır.

İkinci Dünya Savaşı, uygarlık tarihi açısından oldukça trajik olaylara sahne olmuş ve yaşanan travmatik gerçeklik, toplumların belleklerinde acı bir şekilde yer edinmiştir. Bu doğrultuda siyasal yapılar, bellek ve hatırlama üzerine gerçekliği

değiştirme ya da çarpıtma çalışmaları yapmışlardır. Yine siyasal tarih içerisinde egemen anlayış; yaşanan sıkıntılı herhangi bir dönem ya da süreçte, kendi yapısında unutmama, çarpıtma, erteleme veya yok sayma gibi bir takım gerçeklikten uzaklaştırma faaliyetlerine girişmiştir. Hangi olay ya da olguların toplumsal yapının dışında kalacağı, bir toplumun genel tercihiyle belirleneceği gibi siyasal dayatma şekliyle de yapılabilir. Bu durum unutmadan çok, bastırma olarak nitelendirilir. Bastırma bir; kamusal suskunluk, iki; resmi hatırlama yasağı olarak ortaya çıkar. Birçok örnekte bastırmanın meşrulaştırması olayların unutturulması değil, başka bir hatırlama politikasına dönüştüğü şekliyle görülür (Sancar, 2016: 53). Bu durum, hatırlamanın belirlendiği ölçüde ve istenildiği doğrultuda hatırlanma biçimiyle olması gerçeğini ortaya çıkarır.

Hatırlama ve unutmama biçimlerinin kontrol altına alınması oldukça zordur. Değişen dünya ile bu değişkenliğe ayak uyduran medya yapısı, kontrol isteğini daha da zor hale getirmektedir. Bu doğrultuda toplumsal belleğin totaliter rejimler tarafından istenildiği ölçüde baskılanması, günümüzde oldukça zor bir işlem olmaktadır. 20. Yüzyıl bıraktığı yıkıntılar ile hatırlama ve sorgulamanın çok fazla yapıldığı bir dönemdir. Bu nedenle, 20. Yüzyılda totaliter rejimler bu konuda fazlasıyla önlem almış ve sonuç olarak, başarılı olmuşlardır. Bu rejimlerin çöküşleri ile birlikte bastırılmış toplumsal belleğin, patlarcasına ortaya çıkışı, totaliter rejimlerin baskılama ve kontrol etme konusunda ne kadar başarılı olduklarına gösterge oluşturur (Sancar, 2016: 54). Dönemin koşulları içerisinde yaşanan; savaş, kıyım, katliam gibi toplumsal bellekte yara açmış travmatik olayların yaşanması, baskıcı rejimler tarafından ayrıca bastırılmaya ve unutturulmaya çalışılmasını beraberinde getirmiştir.

Belleğin geriye dönük travmatik uyanışı, negatif hatırlamaya işaret eder. Belleğin negatifi seçmesi ve onu ortaya çıkarması daha sık karşılaşılan bir durumdur. Çünkü yaşanan acı ve travmatik olaylar, belleğe daha sık gönderme yapar. Koselleck'e göre, negatif bellek iki anlamda kullanılır. İlkinde; negatif bellekle belleğin içeriği kastedilir. Burada bellek yer alan itici, korkunç, dehşet verici, nefret uyandırıcı gibi şeylerin bellekte yer alması şeklinde gerçekleşir. Diğer anlamdaki negatif bellek ise, bu olumsuz içeriğin aktifleşmesini engellemek için direnç gösteren yapısıdır. Burada bellek yerine hatırlama terimi kullanılarak, negatif hatırlama kavramına ulaşılabilir. Bu durumda negatif hatırlama, geçmişte yaşanmış negatif

olayların unutturulması ve bastırılması anlamına karşılık gelmektedir (Sancar, 2016: 50-51).

Uluslar hatırlamayı genellikle ulusun çıkarları için, kolektif bellek üzerinde oynama ve değiştirme şeklinde yaparlar. Bunun sağlanması ulusların, neyi hatırlaması gerektiği şeklinde düzenlenir. Aleida Assmann' a göre, uluslar belleğin kurgulanması üzerine yakın zamana kadar iki temel strateji belirlediler; ya kahramanca bir geçmiş referans aldılar ya da kurban/mağdur rolü özümstediler. Ancak bu şekilde suçun kabulünden kaçındılar. Diğer bir ifadeyle; yakın tarihe kadar kolektif bellek, kahramanlık efsaneleri gibi olumlu referanslar üzerine kurulmuştur. 1990'larda değişen ve dönüşen siyasal yapı ile birlikte, suçların kamusal kabulü bir şekilde negatif hafıza olarak kolektif bellekte yer almaya başlamıştır. Bunu yapan Almanya, Nazi rejiminin yaptıklarını ret ve mahkûm ederek, ilk örneğini gerçekleştirmiştir (Sancar, 2016: 51-52). Ancak bu her ulus için bu şekilde gerçekleşmemektedir. Bunu yapamayan uluslar içerisinde, karşıt oluşturacak biçimde grup bellekleri ortaya çıkmaktadır. Ulusların, bir grubun ya da ulusun travmasını kabul etmemesi ve yok sayması bu doğrultuda, karşıt bellek oluşturacak çalışmaları doğurur. Karşıt bellek ile gruplar, görünür duruma gelirler. Ancak burada unutulmaması gereken, her grubun kendi meşrulaştırmasını kendi araçlarıyla gerçekleştirme arzusu taşıdığı noktasıdır (Susam, 2015: 104).

Buradan hareketle karşıt bellek, kolektif belleğin kurgulanması sonucu oluşan aksaklıklar ve yanlışlar neticesinde ortaya çıkan belleğin, yeniden kurgulanması ya da önceden kurgulanan belleğin diğer kolektif belleğe karşıtlık geliştirmesidir. Bu duruma en önemli sebep, toplumların geçmişi ile yüzleşmemesi olduğu söylenebilir. *“Bir ülkenin tarihsel algısı sağlıklı değilse hatırlamaları, unutulmaları, karşıt bellek ilişkilerini, negatif hatırlamalarının hesaplaşmasını toplumca gerçekleştirebilmek de sorunlu olacaktır”* (Susam, 2015: 104). Ülkeler, ulusalar ya da gruplar, geçmiş ile yapacakları yüzleşme ölçüsünde, geleceği inşa etme ve kolektif belleği sorunsallıktan kurtarma şansına erişebileceklerdir.

5. Bellek, Sorgulama ve Yüzleşme

Bellek; geçmiş ve gelecek arasında gerek bireysel, gerek toplumsal bağlamda köprü oluşturur. Geçmiş sorgulanıp, yaşananalar üzerinden yüzleşme gerçekleştirilerek, gelecek yeniden inşa edilebilir. Bu doğrultuda gelecek ancak

geçmişin telafisi yoluyla sorunsuz gerçekleştirilebilir. Tarih yanlgı ve yanlısamaların tarihi olarak, bireyler ve toplumlar üzerinde gerçekliğin kurgulanması ve farklı anlatılarla gerçekliğin çarpıtılması doğrultusunda gelişir. Bu yüzden birey ya da toplum, sürekli geçmişi sorgulama ve yeniden geçmişe yönelerek, sorunlarla yüzleşmeye çalışır. Ulus devletlerin inşası öteden beri birçok problemi barındırdığından, bu sorgulama hali sürekli geçmişe dönük gerçekleşir. Geçmişle hesaplaşma, geçmişinde problemleri barındıran ve bu problemleri farklı biçimlerle ötelemiş ülkelerde daha çok ortaya çıkmaktadır.

Geçmişle yüzleşme kavramı ilkin, Almanya'da Nazi yıkımıyla baş etme çabası olarak türemiş ve varlığını uzun süre bu bağlamda sürdürmüştür. Kavramın daha geniş bir anlamda kullanılması, 1980'lerin sonlarına doğru gerçekleşmiştir. Bu yıllarda ortaya çıkan gelişmelerle birlikte geçmişle yüzleşme kavramı, ağır insan hakları suçlarının yaşandığı, diktatör yönetimlerinin veya yaşanan iç çatışmaların ardından toplumun yaşananların yükünden nasıl kurtulacağı ve yeniden toplumsal barışın nasıl tahsis edileceği sorunsalına getirilecek çözümler noktasında evrensel bir içeriğe ulaşmıştır. Bugün artık bu kavram, daha geniş disiplinler tarafından kullanılmakta ve 1990'lardan itibaren içeriği genişlemektedir. Geçmişle hesaplaşma kavramı güncel olarak; kolektif bellek, tarihle ilişki, kolektif kimlik, kolektif travma, hatırlama kültürü, hakikat, toplumsal barış gibi birçok açıdan değerlendirme ve bu değerlendirmede asli olarak yer alma kriterine erişmiş olmaktadır (Sancar, 2016: 19-20). Bundan dolayı geçmişle hesaplaşma; kavramsal olarak geniş bir tabanda ve birçok kavramla ilişkili olarak gerçekleşmede ve yaşanan süreçler bağlamında her dönemi ilgilendiren bir yapıyı temsil etmektedir.

Geçmişle yüzleşme, kendi içerisinde birçok sorunsallığı barındırmaktadır. Geçmişle yüzleşmek gerçekten mümkün müdür? Geçmişle yüzleşirken hangi oranda bu gerçekleşmektedir? Ya da geçmişle yüzleşirken bütün gerçekliğiyle yüzleşebiliyor muyuz? Yoksa istenilen ölçü de mi bu yüzleşme gerçekleşiyor? Gibi birçok açıdan ele alınacak ve yaklaşım olarak birçok sorunu barındıran bir yapısalılıktan söz edilebilir. Bu doğrultuda terimin kökeni negatif hatırlama oluşturduğundan, sistematik olarak geçmişle yüzleşme negatif bağlamda gerçekleşmektedir. Almanya'da geçmişle hesaplaşma terimi yerine geçmişle ilişki, geçmiş politikası, geçmişin işlenmesi, hatırlama kültürü gibi terimler önerilmiştir. Ancak bunlar, sorunu tümünden açıklayıcı terimler değillerdir. Bu terimler içerisinde geçmişle

hesaplaşma terimi, geçmişle kurulacak ilişki konusunda belli bir tercihi yansıtması, unutma ve bastırma biçimiyle değil hatırlama ve hesaplaşma biçimiyle var olmasından dolayı en uygun olabilecek terimdir. Bu terim, geçmişle hesaplaşmanın hatırlama ve hesaplaşmanın neden gerekli olduğu, hangi yöntemin hangi sonuçlar çıkarabileceği, çıkan bu sonuçlarla nasıl baş edilebileceği konusunda açıklayıcı nitelikte olmaktadır (Sancar, 2016: 28-29). Geçmişle hesaplaşma, bir noktada bu sorunsalın kavramsal açıklayıcısı olabilmektedir. Adorno'nun 1959 yılında yayımlanan yazısında kullandığı geçmişin işlenmesi terimi, geçmişte neler yaşandığı ve belgelenmesi gerektiğini anlatır. Ancak bunların sonuçlarına değinmez. Bunun yanında geçmişle hesaplaşma, muhasebeyi de beraberinde gerektirir. Bunun ötesinde faillerin cezalandırılması, mağdurların tatmin edilmesi ve yaşananların hatıralarda tutulması gibi bir yapısalılığı içerir. (Sancar, 2016: 30).

Geçmişle hesaplaşmanın sorunsuz yapılabilmesi için gerekli koşul, gerçekleşen olay üzerinde bütün tarafların kuşku götürmez biçimde birbirlerinin acılarını paylaşması ve suçlu tarafın suçluluğunu kabul etmiş olmasıdır. Ancak bu her defasında gerçekleşmemektedir. Suçu kabul etmek, yaraları sarmak ve suçluluk üzerinden hesap vermek kabulü zor bir olgudur. Özellikle devletler tarafından işlenmiş suçlarda, bunun gerçekleşmesi daha da zor olmaktadır. Neredeyse her ülkenin, kendi içerisinde yaşadığı sorunlu dönemler vardır. Bazı ülkeler yaşanan negatif olaylarla yüzleşebilmeyi gerçekleştirip, toplumsal barışı sağlamıştır. Bunun yanında birçok ülke yaşanan olumsuz geçmişle yüzleşmekten kaçınarak, hala bugün bile toplumsal barıştan ve demokratik yönetimden uzak bir yapıda varlığını sürdürmektedir. Ama bu durum yüzleşmeyi gerçekleştiremeyen ülkeler için, her geçen gün sorun teşkil etmektedir. Özellikle yaşadığımız yüzyıl, geçmişin daha sorunlu olduğu bir yüzyıldır. Bu yüzyılda yaşananlar, yüzleşmeyi neredeyse zorunlu hale getirmektedir. Huyssen'e göre, yirminci yüzyıl aynı dönemde hem betimlenmesi olanaksız felaketlerin, hem de çılgın umutların yüzyılı olmuştur. Huyssen, bu yüzyılın insanlık yapısının zulme ve kitle kıyımına, kaynakların ve çevrenin açgözlülükle sömürülmesine, dünyanın daha önce hiç tanık olmadığı ölçüde kitlesel göçlere ve yerinden etmelere göz yumarak, gelecekteki bir diktatörlüğü (saf ırk, sınıfsız toplum, huzurlu tüketici cenneti) meşru kılma sonucunu getirdiğini düşünür(Huyssen, 1999: 12).

Geçmişin tartışmaya açılması; disiplinler arası farklı yaklaşımları barındırmasının yanında, disiplinlerin birbiriyle çekişmesine de olanak verir. Bu çekişmelerden biri de, tarih ve bellek arasında yaşanmaktadır. Geçmişe gönderme yapma, tarih ve bellek arasında paylaştırılmaz. Çünkü tarih, anılara pek güvenmez. Bellekse hatırlamayı; yaşam, adalet, öznellik hakları üzerinden yeniden inşa etmeyen tarihe şüphe ile yaklaşır. Geçmişle kolayca baş edilemez. Geçmiş; psikolojik, entelektüel ya da ahlaki patoloji tarafından kontrol edilemez, yalnızca bastırılabilir. Ancak geçmiş hep oradadır, uzakta ve yakındadır en ummadık bir zamanda ortaya çıkan bir anı, hatırlanmayan ya da hatırlanması istenmeyen bir olayı, bugünü etkileyecek biçimde yeniden ortaya çıkarır. Karar verilerek geçmiş silinmez, sadece iradeyle geçmişi hatırlamak da mümkün değildir. Geçmişin yeniden ortaya çıkışı, her zaman kurtarıcı bir hatırlama anı da değildir. Bunun yanında bugünün baş göstermesi, bugünün yakalanmasıdır. Anılar istenmese de ortaya çıkar. Çünkü bir bakıma egemendirler ve her anlamda kontrol dışıdır. Başka bir anlamda, geçmiş kendiliğinden bugün olmaktadır ve bugüne muhtaçtır. Dolayısıyla hatırlamak için tek uygun zaman, şimdiki zamandır. Geçmişten söz etmeyi, aile, bir devlet, bir hükümet yasaklayabilir. Ama anıları taşıyan özneler tümünden yok edilmedikçe, (bu konuda Nazilerin Yahudi kıyımı bile başarılı olamadı) belli oranda ve şekilde yok edilebilir (Sarlo, 2012: 9-10). Geçmişin şimdiki zaman içerisinde bulunduğu haliyle geçmiş olarak değil, bugün olarak var olduğu gerçeği, geçmişin bugün üzerinde derin etkisi ile birlikte devamlığını sağlamaktadır. Bundan dolayı bugün her noktası ile yok edilmediği sürece, geçmiş bugün ile devam etmeye ve etkisini sürdürmeye devam edecektir.

Jan Assmann, *Kültürel Bellek* adlı çalışmasının giriş bölümünde, 1990'ların başından beri bellek ve hatırlama üzerine önemli bir ilginin olduğundan söz eder. Bu ilginin başlıca üç faktöre bağlı olarak geliştiğini belirtir. Bu faktörlerden ilki; elektronik medya sayesinde yapay belleğin, mümkün olduğu bir çağda yaşamamızdır. Assmann, bu gelişmeyi matbaanın ve ondan önce yazının keşfine denk bir kültürel devrim olarak görür. İkinci faktörü; birinci gelişmeye bağlı olarak, bugünün kültürünü geçmişin 'ardıl kültürü' olarak görüp, geçmiş kültürü bir hatırlama ve geçmişi anlama çabası doğrultusunda yaygınlaşan bir tutumun sonucu olmasına bağlar. Assmann'a göre, üçüncüsü en önemli faktördür. Bunun önemin sebebi; en ağır felaketleri yaşayan kuşağın, görgü tanıklarının artık hayata veda

ediyor oluşudur. Dolayısıyla faşizmden kırk yıl sonra yaşayan bellek, yok olma tehlikesiyle karşı karşıyaysa ve hatırlama biçimleri sorun yaratmaktaysa, toplumsal bellekte bir dönemin sonuna gelinmiş demektir (Asssman, 2015: 17-18). Assmann, belleğin hatırlama noktasında önemine dikkat çekmekte, bellek üzerine çalışmaların en önemli tarafını hatırlama kavramının oluşturduğunu belirtmektedir. Araştırmaların ve yönelimlerin hatırlamayı, unutmamayı neden bu kadar önemli görmesini de anlamlandırmak pek de zor değildir. Yaşadığımız yüzyılın sorunlu geçmişi, toplumsal belleğin sürekli canlı tutulmasını, acıların paylaşılıp yeni kuşağa aktarılmasını gerekli kılmaktadır.

Geçmiş olduğu yerde durmaz, dinamiktir ve sürekli yeniden inşa edilmektedir. Bundan dolayı toplumlar, kendi yapısında geçmişi yeniden üretilerek ilerlerler. Yaşamın devam ettiği yerde geçmiş, sürekli yeniden kurulmakta ve bu kurulma hali toplumsal olarak bir bilinçli yaratıma dayanmaktadır. Geçmişin her gün yeniden yaratılması, esasında sorunlu bir geçmişe işaret eder. Atlatılmamış, yüzleşmemiş, uzlaşmamış geçmiş; acıların kendini aynı sorunsallıkta tekrar etmesine ve toplumsal bağlamda kısır bir döngü oluşturmasına yol açar. Bellek ve hatırlama çatışmaları, geçmişin ağır suçlarını taşıyan toplumlarda daha sık yaşanmaktadır. Bu gibi toplumlarda kutuplaşma daha keskindir. Ve bu kutuplaşma hali, açık bir bölünmeye hatta derin bir yarılmaya yol açabilir. Bu gibi toplumların geçmişle hesaplaşması da oldukça zor gerçekleşmektedir. Bu zorluğu aşmanın yolu, demokrasinin yeniden inşa edilmesinden geçer. Geçmişin yedinden inşası da hakikat ve uzlaşma üzerinden gerçekleşir. Bu noktada geçmişle hesaplaşma, parçalanmış toplumların yeniden toplum haline gelmesinde ve toplumsal inşanın oluşturulmasında hayati öneme sahiptir (Sancar, 2016: 56).

Hatırlama ve geçmişle hesaplaşma, olumsuzluklar üzerinden gerçekleşmiş olsa da içerik bakımından olumlu ve gelecek için umut verici bir durumu işaret etmektedir. Bu doğrultuda negatif hatıralar üzerinden gerçekleştirilen hesaplaşma, bir toplumun daha doğrusu demokratik bir toplumun olmazsa olmazıdır. Hatırlamanın özgürleştirici bir etkisi de vardır. Bu sadece mağdur topluluklar için değil, fail topluluklar için de geçerlidir. Hatırlama, diğer yandan uzlaşmanın da ön koşuludur. Uzlaşma; hayatta kalan mağdurların ve artık hayatta olmayanların yakınlarının failleri bağışlamasına bağlıdır. Öte yandan geçmişle hesaplaşma ve uzlaşma, hem

bireysel hem kolektif kimlik meselelerinin tartışıldığı, kamusal bir iletişim sürecine de neden olur (Sancar, 2016: 58-59).

Geçmişle hesaplaşma, farklı ülkelerin ve farklı toplumların yaşanmış olaylar üzerinden kendi içselliğinde yöntem geliştirdiği ve çözümün o toplumun dinamikleri ekseninde oluşturulduğu bir yapıda gerçekleştirilir. Toplumların geçmişin hesabını tutma ve geleceği inşa etme pratikleri, birbirinden farklılık göstermektedir. Çünkü yaşanan süreç ve failin oynadığı rol, her toplumda aynı olmamaktadır. Ancak acı ve mağdur psikolojisi, nerdeyse her ülke ve toplumda benzerlik göstermektedir. Tanıklık üzerinde gelişen süreç, yeniden toplumsal inşayı gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda Beatriz Sarlo, *Geçmiş Zaman* adlı kitabında Askeri diktatörlük döneminin Arjantin’de yarattığı tahribatın, tanıklık üzerinden gerçekleşen yüzleşme ve failin mahkûmiyetine dikkat çeker. “*Askerin diktatörlük sonrası Arjantin’de ve birçok Latin Amerika ülkesinde, hatırlamak bir görev olmuştur. Tanıklıklar devlet terörünün mahkûm edilmesine olanak verdi; ‘Bir Daha Asla’ dediğimiz zaman neyin bir daha olmamasını istediğimizi biliyoruz. Hukuki bir araç olarak ve geçmişi yeniden inşa edebilmek için, diğer kaynaklar sorumlularca yok edildiği zaman da toplumsal örgütlerin desteğiyle demokrasiye geçişte merkezi bir rol oynadı. Tanıklar ve kurbanlarının anlatularından elde edilen anı tutanakları olmasaydı hiçbir mahkûmiyet gerçekleşemezdi*” (Sarlo, 2012: 18). Yine aynı şekilde Sarlo, 1973 yılındaki Şili ve Uruguay’da ve 1976 yılında Arjantin’de yaşanan darbelerin, toplumda açtığı yaralar sonucu demokrasiye geçiş sürecinde devlet şiddetinin tanık ve mağdurları tarafından oynan rolün, demokrasi için olmaz olmaz hukuki bir boyutunun olduğunu belirtir. Bununla beraber Arjantin’de devlet terörü davalarında temel kanıt olmasının ötesinde tanıklıklar, hukuki ortamın dışında önemli etkide bir anlatıya dönüştüğünü söyler (Sarlo, 2012: 21).

Türkiye’de de buna benzer bir durum söz konusudur. Cumhuriyet tarihi boyunca toplumsal düzende tahribata yol açabilecek; darbe, cinayet, faili meçhul olayları yaşanmıştır. Günümüz de bile hala yüzleşemediğimiz, geçmişin birçok acı olayı, tarihte öylece durmaktadır. Neredeyse her ülke de olduğu gibi toplumsal barışın sağlanması için geçmişin sorgulanması ve bunun sonucunda, yüzleşmesinin gerçekleşmesi bir ön koşuldur. Neyzi’ye göre, Türkiye’de kimlik sorunu ve kimliğin tarihle ilişkisi iyileşmesi zor olan bir yaradır. Yaşanmış tarihle yüzleşmek aynı zamanda, Türkiye toplumunda 20. yüzyıl boyunca yaşanmış olan şiddetle de

yüzleşmek anlamına gelmektedir. Bu şiddet devletle cemaatlerin, bir cemaatle diğerlerinin, kuşaklar arasında ve öznenin iç dünyasında yaşanmıştır ve hala yaşanmaya devam etmektedir. Bu süreç, ulusal kimliğin dışlayıcı özellikleriyle yüzleşmeyi ve bireylerin bu kimlik bağlamında ödemek zorunda kaldıkları bedeli kabullenmeyi zorunlu kılmaktadır. Çünkü geçmişle ilgili tabular, insanın içine işleyen gizlilik ve korku yoluyla oluşturulmaktadır (Neyzi, 2004: 10). Türkiye’de geçmişle yüzleşmenin yapılabilmesi için birçok noktadan, önemli yaklaşımın gerçekleşmesi gerekmektedir. Bu bir yandan devlet tarafından oluşturulacak yapısal değişim, diğer taraftan toplumun oluşturacağı istek ve kararlılık doğrultusunda, geçmişin karanlık kapılarının açılması mümkün olabilir. Bunun yanında “*bu yol ancak toplumun tümünü muhatap alacak bir dil yaratılarak açılabilir*” (Sancar, 2016: 260).

C. Sinema ve Bellek

Bellek; psikolojiden, sosyolojiye, siyasetten, sanata, felsefeye ve medyaya kadar, birçok disiplinin ve alanın ilgili olduğu ve üzerinde çalışmalar gerçekleştirdiği bir konudur. Huyssen’in belirttiği gibi, dilde, anlatıda, görüntüde ya da kaydedilmiş seste olsun, bütün temsil biçimlerinin belleğe dayandırıldığı görmek de zor değildir (Huyssen, 1999: 13). Bu kadar araştırılmaya ve üzerinde çalışma yapılmaya değer görülen belleğin, disiplinlerin ve sanatın birçok içsel yapısını bünyesinde barındıran sinemanın alanına girmemesi kuşkusuz düşünülemez. Bu nedenle bellek, sinemanın da önemli bir konusu olmaktadır. Sinemanın imgeler üzerinden gerçekleştirdiği anlatım yapısı ile geçmişin imgeler yoluyla hatırlanması arasındaki özdeşlik; bir bakıma sinemanın bellek ve geçmiş ilişkisini işlemesini daha da cazip hale getirmektedir. İmgeler, birden fazla bilgiyi eş zamanlı olarak yansıtma kapasitesine sahiptir ve bu durum yazılı ve sözlü kaynaklarının yapamadığı bir şeydir. Bunun yanında imgeler, dilsel ve kültürel engelleri aşabilme yapısıyla da bir mesajı farklı toplumlara iletebilmektedir. İmgeler, normal şekilde saklı olan bir şeyi sembolik olarak görünür yapabilmektedir ve dile kıyasla çok daha geniş bir yorum yapısına sahiptir. Bu nedenle imgeler, hafıza ciddi bir yer tutmaktadır. Sinema, içerisinde barındırdığı imgeler toplamıyla, bu sayılan göstergeleri yerine getirmesi işlevini gerçekleştirir (Çakmak, 2016: 30).

Sanatta önemli bir yer tutan imge, sinemanın da kurucu öğelerinden biridir. Sinemanın belleğe gönderme yaptığı durumlar ve hatırlamanın biçimsel özellikleri, olayın ya da gerçekliğin görüntüsüyle değil, imgelerin çağrışımlar yoluyla oluşturduğu biçimiyle hafıza da yer alır. Küçüköner'e göre, bellek algılanan her şeyin imgesini kendinde tutar. Algıyla belleğe gelen şeyler burada depolanır ve yeri zamanı geldiğinde, tekrar kendini gösterir. İmgeler çoğaldıkça, önceden alınan imgeler geriye bırakılır. Yeni imgeler, bu yüzden önde yer alır ve çağrışımları hızlı gerçekleşir. Etkiler sonucu imgeler harekete geçer ve bellekte hızlı bir devinim başlar, anımsama olarak tanımlanan bu durum bellekte ortaya çıkar. Küçüköner, önceden bellekte imge olarak yer alan bir şeyin, tekrar görüldüğünde bellekte bıraktığı izlerin hatırlandığını belirtir. Görülen nesnenin bellekteki imgesinin hızla ön plana çıkmasıyla, o nesnenin önceki anlamı ve şeklinin hatırlandığını vurgular. Beyinin anlık hareket ettiğini bu nedenle düşüncelerin şimdiki zamana ait olduğuna değinen Küçüköner, anımsamayla geri gelen hatıraların şu an düşünceye dönüşmesinden dolayı her şeyin şimdi yaşanıyor gibi olduğuna değinir. Ve bu durumu; 1999 Bolu ve Düzce depremlerine ait bir resim gördüğümüzde, belleğimizde depremin olduğu zamanki feryatlar, yıkım altında kalan canlı insan aramaları ve canlarını kaybeden insanları anımsamamız şekliye ortaya çıktığı örneğiyle açıklar (Küçüköner, 2007: 79-80). Benzer bir durum, televizyon ve sinema için de geçerlidir. Yaşanan bir olay ya da tarihsel niteliği olan bir gelişme, daha çok televizyon ve sinemada oluşan imgesiyle bellekte yer alır. 1980 Darbesi denince; yürütülen tanklar, yapılan anonslar ya da dönemi konu alan bir filmin kareleri akla gelir.

Sinemada bellek oluşturulurken, görsel öğelerden yararlanılır. İnsan hafızı, görsellik barındıran unsurları hatırlamaya daha elverişlidir. Bu sebepten dolayı görselliğe dayalı anlatı sanatı olan sinema; bellek oluşturup hatırlamayı sağlarken, imkânlardan doğan doğal yapıyı sonuna kadar kullanır. Bu da sinemanın, geçmiş ile ilişkisini daha etkili bir hale getirir. Bu doğrultuda Sönmez'in, görsel bellek ile ilgili yorumu dikkate değerdir. *“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”(Sönmez, 2012: 49).

Bellek, sinemasal anlatının temel alanlarından biridir bu yüzden sinema ve bellek arasındaki ilişki, birçok açıdan incelenmiş ve bu konuda bir takım tanımlamalar yapılmıştır. ‘Yeni bellek’, ‘ikincil bellek’ veya ‘protez bellek’ gibi farklı yaklaşımlar ile belleğe yeni bir bakış açısı kazandırılmaya çalışılmıştır. Bu tanımlamaların ortak noktası; yaşanan deneyimler ile oluşan belleğin dışında, görsel medya aracılığı ile belleğin oluşabileceğidir. Bu tanımlamaların içerisinde en dikkat çekici olan ‘protez bellek’ kavramıdır. Erkılıç, Alison Landsberg’in protez bellek kavramı ile sinema bellek ilişkisine yeni bir bakış açısı getirdiğine dikkat çeker. Protez belleğin toplumların ufkunu genişlettiğini, grupları birleştirdiğini ve olağandışı politik birliktelikleri sağladığını belirtir. Landsberg, protez bellek kavramının dört nedenle oluştuğunu açıklar. Birincisi; bu bellek, özgün ve doğal değildir. Uzlaştırıcı çeşitli temsiller (film seyretme, müze ziyareti, televizyon şovu gibi) üzerinden oluşturulur. İkincisi; bu bellek, yapay bir organ gibidir. Anılar, kitlesel temsiller aracılığıyla oluşan deneyimlerle kurulur. Üçüncüsü; bu türden belleğin protez olarak tanımlanması, yer değiştirilebilir ve değiş-tokuş edilebilir olmasından kaynaklanır. Son olarak protez bellek; diğerlerini anlamak, ahlaki bir ilişki kurmak ve empati oluşturmak için aracılık kurar (Aktaran Erkılıç, 2014: 64-65).

Erkılıç, Burgoyne’den yapmış olduğu alıntıda; *Forrest Gump* (1994), *JFK* (1991), *Zafer* (1989), *Onaltıncı Raund* (1999) ve *Er Rayn’i Kurtarmak* (1998) filmlerinin, birçok açıdan protez bellek kavramını karşıladığını belirtmiştir. Bu filmlerin; tarihsel gerçeklik üzerinden oluşturulan ana karakterler çerçevesinde, açıkça tarihle deneyimsel bir ilişki biçimi kurma görevini gerçekleştirmesiyle, protez belleğe örnek oluşturduğu düşünülür (Aktaran Erkılıç, 2014: 65-66). Bu doğrultuda sinema, tarihsel olana alternatif üretmek yeniden oluşturmada protez bellek aracı olarak, önemli bir rol üstlenmektedir. Bu rol sinemanın, toplumsal bellek ile olan ilişkisini yapısal bağlamda güçlü kılmaktadır.

Sinema, bir noktada belleğin yardımcısı konumundadır. Kaydetme işleminin uzun süre bir yerlerde saklanabilmesi ve tekrar tekrar gün yüzüne çıkarılması, sinemanın bellek ile olan ilişkisinin eşsiz bir örneğidir. Hatırlama ve hatırlatma üzerine sinemadan daha etkili bir araç yok gibidir, tabii televizyonun ortaya çıkışıyla birlikte bu rol, biraz da olsa paylaştırılmıştır. Sönmez'in, Elsaesser'den yaptığı alıntıda; günümüzde sinemanın ve televizyonun görüntü ve sesi arşivlemesi, geçmişe hâkimiyet kurmasını sağladığını belirtir. Filmler, belgesel ve kurmaca olmak üzere geçmişe ait olanları saklamakta ve bunların ortaya çıkarılmasına yardımcı olmaktadır. Özellikle belli dönemleri, tarihsel olayları ve insanları konu alan belgesel filmler, bu konuda temel alınır. Ayrıca belgesel filmler gibi etnograf kameraları ve ses kayıt cihazları da geçmişi kaydederek belleğe katkıda bulunurlar. Bununla birlikte, sinema filmleri ve televizyon dizileri de aynı işlevi gerçekleştirirler. Elsaesser, hatta televizyonun yangın olduğu bu dönemde, işitsel ve görsel medya ile ikinci-dizi bellek biçimi oluştuğu ve bu temsillerle ikinci-dizi bir gerçekliğin bile ortaya çıktığını söyler. Elsaesser: *"John F. Kennedy'nin vurulduğu günü hatırlıyor musun" diye sorduğumuzda aslında "Kennedy'nin vuruluşunu televizyonda izlediğin günü hatırlıyor musun" demek mi istiyoruz?"* (Aktaran Sevcan, 2012: 58) örneğini vererek, bu konuya açıklık getirir. Buradan da anlaşılacağı gibi sinema ve televizyonun belleği oluşturmadaki rolünün yanında, gerçeklikler üretmek asıl belleğin yerini alma gibi bir misyonu da üstlenebildiğini görmekteyiz.

Sinemanın bellek ilişkisi, tarihsel olan olaylara daha yatkındır. Tarihte yer edinmiş önemli olay ve yaşanmışlıklar, kurgusal ya da direkt belgesel olarak sinemada yer bulur. Bu işleniş, bazen tarihsel olan olayın bile önüne geçebilir. Hatırlarımız görsel gücün etkili anlatısı ile birlikte, bellekte uzun süre kalıcı olarak yer edinir. Bunun başka bir tarafının olduğunu da gözden kaçırmamak gerekir. Gerçekliğin yeniden kurgulanması, yanlış davranış ya da egemen ideolojinin çarpıtması biçimiyle oluşturulma tehlikesini barındırabilir. Bu durum da gerçekliğin bellekte yer edinen şeklinin dışında; çarpıtılmış, yanlış tarafın ortaya çıkardığı, bizim dışımızda kalan ve anlatının gerçeklik üzerinde yeni gerçeklikler var ettiği yapıyla oluşur. Oluşan yeni gerçekliği izleyici asıl gerçekliğin yerine koyarak, çarpıtılmış ya da değiştirilmiş gerçekliği esas gerçeklik olarak kabul edebilir. Bu noktadan hareketle; sinemanın bellek ile olan ilişkisinin her zaman sorunsuz olmadığı ve birçok yerde sorunlu bir ilişki biçimiyle ortaya çıktığı, gerçeğine ulaşmış oluruz. Bu

sorunsallık çerçevesinde, hatırlamanın seyircide sahici bir başlangıca götürecektir ya da gerçekleri deforme edebilecek ikili yapısı, birçok filmde işlenmiştir. Örneğin; Ridley Scott'ın yönettiği 2019 yılında Los Angeles'ta geçen bir distopya filmi olan *Bıçak Sırtı* (1982), Kilbourn'un ifadesiyle belleğin doğruluğuna dair modern bir krizi işaret etmektedir. Arjantin siyasi yakın tarihine, hem ülke tarihiyle, hem kişisel tarihle hesaplaşmadan hareketle bakan Fernando Solanas'ın Güney'i, bir anı defterine alınan notlar eşliğinde savaşın içinde Vietnam'ı sorgulayan Francis Ford Coppola'nın *Kıyamet*'i, İkinci Dünya Savaşı'nın açtığı derin yaraları ve Hiroşima'ya atılan atom bombasını seven bir çiftin belleklerinden silemedikleriyle sorgulayan Alain Resnais'in *Hiroşima Sevgilim*'i sinema tarihinin başyapıtları olarak hafızalarımıza kazınmıştır (Erkılıç, 2014: 70).

Sinema ve tarih arasındaki derin ilişki; sinemanın var olanı kaydetme aracı olarak tarihe yardımcı olması, tarihin ise oldukça geniş olan geçmiş birikimiyle sinemaya kaynak sağlaması şeklinde ortaya çıkar. Sinema tarihinde, konusu tarihsel olay ve olgulara dayanan birçok film yapılmıştır. Türkiye Sineması'nda da bunun örneklerine rastlamak mümkündür. Özellikle de yakın tarihimizi ilgilendiren TV ve film çalışmaları, bu kapsamda fazlasıyla yapılmıştır. Son dönem yapılmış; 27 Mayıs, 12 Mart ve 12 Eylül Askeri Darbe dönemlerini konu alan, yapımcılığını Tomris Giritlioğlu'nun yaptığı *Hatırla Sevgili* ve *Bu Kalp Seni Unutur Mu?* TV dizileri. Ömer Uğur'un yönettiği *Eve Dönüş* (2006) filmi, Sırrı Süreyya Önder ve Muharrem Gülmez'in yönettiği *Beynelmilel* (2006) filmi ve Atıl İnanç'ın *Zincirbozan* (2007) filmi, buna örnek gösterilebilir. Bunun yanında azınlık konusunu işleyen ve tekrar konuyu tartışmaya açan, yönetmenliğini Tomris Giritlioğlu'nun yaptığı *Salkım Hanımın Taneleri* (1999) ve *Güz Sancısı* (2009) filmleri, Yeşim Ustaoglu'nun *Bulutları Beklerken* (2005) filmi, Murat Saraçoğlu ve Özhan Eren'in yönettiği *120* (2008) filmi, örnek verilebilir. Ancak yapılan çalışmaların birçoğu, yapım ve anlatım özellikleriyle resmi tarih tezlerinin yeniden üretimi olarak görülmüştür. Bu filmlerde tarihsel sorumluluğun bir ya da birkaç kişiye yüklendiği, böylelikle devlet politikasını temize çektikleri eleştirisi yapılmıştır. Bu kapsamda tarihi; dizi veya filmlerden öğrenen yeni kuşağa kısmi bir gerçeklik sunmasının yanında, daha önemlisi kolektif belleğin çarpıtılarak, resmi tarih tezleri çerçevesinde yeniden üretilmeye aracı olduğu yorumu yapılabilir (Mersin, 2010: 7). Bunun sinemanın ve televizyonun; çarpıtma ve kolektif belleği istenildiği biçimde oluşturma aşamasında

etkin bir rol oynadığı, özellikle de ikinci kuşak üzerinde çok daha kapsayıcı bir biçimde şekillendirici etkisi olduğu saptaması yapılabilir.

Sinema ve bellek ilişkisi; sadece tarihsel olan filmler ve ideolojik yaklaşımlar sonucu gerçekleşen çarpıtma hareketlerinden oluşmaz. Bugün var olan bir filmin, yarın eskiyip tarihte yer alması bile sinemanın belleğe katkısı olarak görülebilir. Politik ya da belleğe doğrudan katkısı olmayan filmler bile, bir şekilde gösterildiği tarihin ertesi gününde belleğe ait bir olgu olarak, artık geçmişte yer alır. Sinemada yer alan her sahne, görüntü ya da mekân; kameranın kayda başlamasıyla birlikte, görsel belleğe yerleşen bir niteliğe erişir. Bu bağlamda sinemanın ilk gününden bugüne yaptığı her çekim, bir açıdan belleğin kayıt altına alınmasıdır.

D. Post-Bellek Kavramı

İnsan belleğinin sınırları nelerdir? Birey sadece yaşamış olduğu anıları mı belleğinde tutar, yoksa kendi deneyimleri dışında geçmişe ait anılar da mı bireyin belleğinde yer edindir? Anılar anlatılıp aktarıldığı zaman bir öyküden farklı olarak, artık ortak belleğin ürünü haline mi dönüşür? Tüm bu sorular yeni kuşağın, daha doğrusu olayı deneyimlememiş ikinci ya da üçüncü kuşağın, nasıl hatırladığı ve bu hatırlamanın deneyimsel olan hatırlama dışında, aktarımsal olan hatırlamanın yeni kuşakta ne türden bir karşılık bulduğunu ortaya çıkarmada önemli bir yer tutar. Bu doğrultuda James Young, belleğin sınırlarını sorguladığı kitabının ilk bölümünde insanın direkt kendi deneyimi olmayan ve kendisinin yaşamamış olduğu olayları nasıl ‘hatırladığını’ cevabını aramaktadır. Hatırlamanın vurgulanmış olması, sözcüğün mecazi anlamda kullanılmış olduğunu göstermektedir. Burada ‘hatırlanan’ şey; önceden başkaları tarafından deneyimlenmiş, yaşanmış olan bir şeydir. Young’ın tırnak içinde kullandığı ‘hatırlamak’ hatırlamaktan farklı olarak, vekâleten alınan ‘anılar’ı kapsamaktadır (Sarlo, 2012: 80).

Hatırlama yapısının bu ikili anlamı; yaşanmışı hatırlamak ile başkalarına ve geçmişe ait anlatılarla oluşturulan imgeleri hatırlamak arasında, birbirine geçmişlik ve bunun sonucu olarak kaymaların yaşanmasıdır. Öznenin yaşamadığı deneyimleri deneyim olarak hatırlaması, normal şartlarda mümkün değildir. Bu türden deneyimlenmemiş olanı hatırlama; eğitimle, kurumlarla, siyasetle ve aile içi anılarla kurularak ‘hatırlanır’ (*ta derinden gelen bir hatırlama: ‘babamın hatırladığını hatırlıyorum’, ‘okuldan öğrenmişlerdi, hatırlıyorum’, ‘o anda hatırladığımı*

hatırlıyorum’) (Sarlo, 2012: 80) biçimiyle ortaya çıkan ve burada kolektif belleği oluşturan unsurların da katılımıyla gerçekleşen, öznenin kendi deneyimlememiş olduğu ancak, kendi deneyimiymiş gibi alımladığı bir hatırlama şekli ortaya çıkar.

Young, hatırlananı zaman zaman çevresel faktörlere bağlı olarak gerçekleşen hatıralar olarak ele almaktadır. Hirsch ise bu türden bir hatırlamayı kavramsallaştırarak, ‘post-bellek’ olarak tanımlamaktadır. Bu şekilde kavramın gerekliliğine vurgu yaparak, farklı bir kategoriye oluşturmaktadır. ‘Post-bellek’ kavramı açıklanırken Hirsch’in ilgilendiği nokta, kamusal bellek alanı değildir. Hirsch hatırlama kavramına, kamusal bellekten daha farklı kavramlar yüklemektedir. Hirsch’in belirttiği ve tanımlama yaptığı; metinler, mitoslar, kurucu kahramanlar ve anıtlar aracılığıyla bir ulusu ya da bir kültürü, geçmişten geleceğe taşımak adına yapılan hatırlama biçimi değil, ya da anı mekanlarının ortak belleğe ve kamusal belleğe katkı yapacak şekliyle oluşturulan hatırlama da değildir. Hirsch, zaman bakımından daha özgü, doku bakımında daha mahrem ve öznel olana işaret etmektedir. Post-bellek kavramı ile anlatılmak istenen, olayın içinde yer alan ya da bunu yaşamış kuşaktan sonraki kuşaklara anıların aktarımı olarak tanımlanabilir. Post-bellek bir bakıma, çocukların ebeveynlerinin anılarına dayanan anıdır (Sarlo, 2012: 80-81). Özellikle de bu yüzyılda yaşanan travmatik geçmiş ile birlikte, yeni kuşağın deneyimlememiş olduğu olayları hatırlama ve anma pratiklerinin sonucu olarak, kavram üzerinde önemli yol alınmıştır. Anlatılanlardan ya da fotoğraf veya görüntülerden geçmişin travmatik temsillerini gören özne, yaşamamış ve deneyimlememiş olduğu olayları içselleştirdiği ölçüde geçmişi bugün içerisinde doğrudan ya da dolaylı olarak kendi öznelliğinde yeniden inşa eder. Burada önemli olan yeni kuşağın aktarılan anılardan, bugünün koşullarında oluşturduğu yeniden yorumlama ve belleği harekete geçirme biçimidir.

Katliamların, derin acıların ve travmatik olayların yaşandığı yüzyılımızda, belleğin yaşananlar üzerinden inşası ne kadar önemliyse, bu inşanın yeni kuşaklar tarafından öğrenilmesi ve her gün tekrardan kurulması da o kadar önemlidir. Tarihin yaşananlardan öğrenilerek ilerleyişi, yaşanan acıların tekrar yaşanmaması için acıların unutulmaması, unutturulmaması gerektirir. Bu bağlamda post-bellek çalışmaları da unutmanın yaşanmaması ve yeni kuşaklara aktarılması açısından oldukça önemlidir. Kuşaklar arası travma aktarımını olarak tanımlanabilecek post-bellek kavramını; Türkçeye ‘bellek sonrası’ olarak çevrilebilir. Marianne Hirsch,

yaptığı *Family Frames: Photography Narrative and Postmemory* (1997) ve *The Generation of Postmemory* (2012) adlı iki önemli çalışmasıyla bellek aktarımını post-bellek olarak tanımlamıştır.

Marianne Hirsch, *Generation of Postmemory* adlı çalışmasında post-bellek kavramını, “sonraki kuşak” olarak açıklar. Hirsch’e göre “sonraki kuşak” ile daha önce gelen kuşaklar arasındaki ilişki; kişisel, toplumsal ve kültürel travmalara dayanan ve birlikte büyümüş kişiler arasında “hatırlanan” geçmişin, deneyimlerle, öykülerle, görüntülerle ve davranışlarla aktarımı biçiminde gerçekleşir. Ancak bu deneyimler sonraki kuşağa sanki kendi deneyimleriymiş gibi derinden etkili bir şekilde aktarılır. Hirsch’in, hatıra olarak tanımladığı “geçmişle olan bağlantı” hatırlamaya değil, yaratıcı yatırımlara, iz düşünme ve yaratıma aracılık etmektedir. Ancak Hirsch, karşı konulamaz kalıtsal hatıralarla büyümek; bireyin doğumundan veya bilincinden önce gelen anlatıların hâkimiyetinde olması, önceki nesiller tarafından oluşturulmuş anlatıların bireyin kendi yaşam öykülerinin yerini alması riskini taşıdığını belirtir. Bununla birlikte dolaylı olarak “anlatı”nın yeniden yapılandırılmasına hala meydan okuyan ve anlayışı aşan travmatik olay, parçalarıyla şekillendirilmelidir. Hirsch, bu çalışmada geçmişin gelecek üzerindeki etkisini ortaya koymak ve geçmişin günümüzü ne ölçüde şekillendirdiği saptamak için post-bellek araştırmaları yapmıştır. Hirsch’in genel görüşü, olayların geçmişte yaşanmasına rağmen günümüzde etkisini fazlasıyla hissettirdiği şeklindedir (Hirsch, 2012: 106-108).

Hirsch, post-bellek kavramını ikincil nesil yazarların ve görsel sanatçıların otobiyografik eserlerindeki okumalardan çıkarır. Hirsch’e göre, post-bellek kavramının içinde geçen ‘post’ kelimesi ‘geçici’ bir gecikmeden daha fazlasını ifade etmektedir. Postmodernizmin, modern dönemle hem kritik hem de derin bir ilişkisi bulunmaktadır. Bu anlamsal bütünlükte örneğin; post-sömürgecilik sorunlu bir sürekliliğinin olması ile birlikte sömürgeciliğin devamı anlamına gelmez, ancak post-feminizm, feminizmin devamı niteliğindedir. Bu doğrultuda ‘post’ kelimesinin çoklukla kullanıldığı bir dönemde bu kelime; ‘post-seküler’, ‘post-human’, ‘post-colony’, ‘post-white’ olarak kullanılabilir. Post-bellek kavramı bütün ‘post’ların katmanlarını, parçalarını paylaşır ve onların geç kalmışlıklarını, kendini karakterize eden alıntı ve arabuluculuk pratiğiyle uyumlu hale getirir. Post-bellek, geriye dönük bir zamanı işaret eder öyle ki bu kavram, yeni paradigmalara geliştirmek

yerine sıkıntılı bir geçmişe odaklanır (Hirsch, 2008: 106). Bu yapı, post-belleğin kavramsal düzlemde odaklandığı ve bu odaklanmanın getirisi olan yaklaşımlar bütünü neticesinde biçimlenen travmatik geçmişin ortaya çıkarıldığı bir yapıdır.

Yas ile belleğin gücü ve ebeveynlerin hayatlarını bölen olayların derinliği, yeni kuşağın belleğine ebeveynlerinin yaşadığı acının bir benzerini verir. Hirsch, zamansal ve niteliksel farkın hayatta kalanların ve yeni kuşağın arasındaki bellek farkını ararken, bu ikincil kuşağı ya da ikincil nesil belleği 'post-bellek' olarak adlandırmayı tercih etmiştir. Bunun yanında Hirsch, post-bellek kavramını soykırımdan sağ kalanların çocuklarını tanımlamak için kullanmasıyla birlikte bu tanımın ikinci jenerasyonların belleğini tanımlamada daha uygun olacağını da belirtmiştir. Post- bellek, belleğin güçlü bir formudur. Post-bellek, obje ve kaynak arasında bağlantıdan yararlanmaz; görsel yatırımları, araçları ve oluşumları kullanır. Ancak post belleğin 'kendi kendine aracılık ettiğini' söylemek de doğru olmaz. Post-bellek, doğrudan geçmişle bağlantılıdır ve yaşanan trajik olayların ikincil nesil tarafından, önceki nesilden kalan gecikmiş hikayeleri yeniden yorumlamasını ve deneyimlerin ikinci nesle aktarılmasını sağlar (Hirsch, 1996: 662).

Hiçbirimiz ebeveynlerimizin iç dünyalarını tam olarak bilemeyiz bundan dolayı soykırımdan kurtulanların çocukları, doğumlarından önceki dünyayı öğrenmek ve çekilen acıları hissetmek amacıyla geçmiş ile bir köprü oluşturmayı ister. Soykırımdan sağ kalanların çocukları için geçmişi öğrenmek, meraktan ileri gelmektedir. Özellikle de yaşadığı yerden şiddet kullanılarak zorla sürgün edilenler için bu merak; bir tür tutku özelliği taşımaktadır. Çok güçlü ve karmaşık bir tutkuyu ifade eden bu durum sadece bilme ve hissetme ihtiyacı değil; yeniden hatırlamak, yeniden inşa etmek, yeniden cisimleştirmek ve aynı zamanda yerine koymak ve geçmişi tamir etmektir. Bu doğrultuda post-bellek, soykırımdan sonra doğanlar için izleri silinmiş geçmişleri ile kurulması mümkün gözükmeyen köprünün inşasının temel dayanağıdır. Post-bellek kavramı, doğumlarından önce yaşanmış ve bir daha yaşanmayacak olan travmatik olaylarla şekillendirilmiş anlatıların etkisiyle büyüyen yeni kuşağın deneyimlerini ifade eder. Bununla birlikte, harap edilmiş bir dünyadan kopartılıp sürgün edilen bütün sağ kalanlar için bellek, sadece anımsamak için değil, bunun ötesinde çoğu zaman kızgınlık, öfke ve umutsuzlukla işlenmiş bir yas tutmak için de gereklidir. Bu nedenle Hirsch, post-belleğin aynı zamanda kültürel ve kolektif

travmatik olayların ve deneyimlerin ikinci kuşak belleğini de tanımladığını belirtir (Hirsch, 1996: 661-662).

İkinci kuşak, post-bellek kavramını açıklama çerçevesinde önemli olmasının yanında ikinci kuşağı tamamlaması açısından birinci kuşak da önemlidir. Birinci kuşak, soykırımın ardından kalan kişileri ifade etmektedir. İkinci kuşak ise hem kurban hem de hayatta kalan olabilir. Birinci ve ikinci kuşak arasında bir süreklilik vardır. Bu kuşaklar, birbirinden kopuk değildir. Birinci kuşak ve ikinci kuşak arasında temel olarak tecrübe farklılığı olabilir ama ikinci kuşak kavramı, kuşaklar arası süreklilik fikrini tanıtmakta ve bu kuşaklar arasındaki ayrım noktasında köprü oluşturmaktadır. 1970 ve 1980 yılları arasında ikinci kuşak kavramı, önemli yer edinmiştir. Sadece on yıllık süreçte değil, sonraki yıllarda da ikinci kuşak fikri, soykırım çalışmalarında ve günlük hayatta olduğu kadar, akademik alanda da güçlü bir şekilde kabul görmüştür (Alphen, 2006: 474).

Hirsch'e göre post-bellek, devamlılık ve kesinti arasındaki zorlu bir sarsıntıyı ortaya koyar. Bu kavram henüz bir hareket(akım), metot veya bir fikir değildir. Bu kavram; travmatik bilgi ve deneyimlerin kuşaklar arasında aktarımını sağlayan bir 'yapı'dır. Bu durum aynı zamanda travmatik hatıraların bir 'sonucudur' (Hirsch, 2008: 106). Bu doğrultuda düşünüldüğünde Hirsch, post-bellek kavramını oluşturduğunda belleğin sonrası ya da belleğin devamı niteliğinden çok, kavramın işlevselliği üzerine yoğunlaşmaktadır. Burada önemli olan post-belleğin kavramsal olarak neyi ifade ettiği, daha doğrusu neyi karşıladığı saptaması yapmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Post-bellek kavramsallaştırılacaksa bunun en önemli nedeni kavramın, travmatik olan olaylara karşılık geliştirdiği yaklaşımsal tavrıdır.

Soykırımın travması, kuşaklar boyu devamlılık gösterir. Sürgünü yaşamış ve evinden-yurdundan edilmiş birinci kuşağın çocukları, ebeveynleri gibi sürgün travmasını ve evinin-yurdunun yıkılmasını doğrudan deneyimlememiş olsa bile, bu travmanın etkisini fazlasıyla hissederler. Mağdurların çocukları, diasporada sürekli toplum dışı kalmış ve sürgün psikolojisini canlı tutmuş bir biçimde yaşarlar. Viyana, Berlin, Paris ve Krakow'a geri dönmüş olanlar için bile "ev" her daim başka yerdedir; çünkü döndükleri şehirler artık ebeveynlerinin soykırımdan önce Yahudi olarak yaşadığı yerler değildir. Bundan böyle bu şehirler; kendilerinin ve hatıralarının kovulduğu ve soykırımın yaşandığı şehirlerdir. Bu nedenle geçmişin

boşluğu, doldurulamaz. Boşluklar ve yokluklar doldurulamadığı zamanlarda hikâyelerin etkisi artar. Post-bellek, dolu ya da boş bir bağlantı arar. Kurtaramadığı bir yer yaratır, anımsayamadığı bir yer hayal eder. Onarılmayan geçmişin yasını sürekli tutar ve bu yas tutma eylemi bile ikincil olduğundan, kaybedilen asla bir araya getirilemez, yasin üstesinden asla gelinemez (Hirsch, 1996: 662-664).

Beatriz Sarlo, post-bellek kavramını içerisinde barındırdığı boşluk ve özneliği yeterince anlamlandırmadığı için eleştirirken, kavramı 1955 yılında Arjantin’de yaşanan darbe girişimi üzerinden örnekler. Sarlo, Peron hükümetinin iktidardan düşürülmesini takip eden dönemde genç kuşağın geçmişe anlamlar yüklemek yerine, mücadele eden devrimci bir yol benimseyen ve bu şekilde geleceği oluşturan bir anlayış geliştirdiklerini belirtir. Sarlo, bu genç kuşağın ebeveynlerinin yaşadıkları geçmişle onların çocukları olarak değil, genç entelektüel ve militan olarak ilişki kurduklarını söyler. Peronizm dönemini yaşayanların çocukları olayları birleştirerek güçlü bir yorum aradıklarını, muhalif ebeveynlerinin yorumlarına karşıt yorum geliştirdiklerini belirtir. Bu gençler, 17 Ekim 1945’i kuruluş günü ya da travma olarak gören kuşağın çocukları, ebeveynlerinin geçmişini yargılayıp onları olayları anlamayan seyirciler olarak görmüşlerdir. Bu doğrultuda gençler için yaşadıkları zamanı anlamaktan aciz bir önceki kuşağın yaşadıklarını tekrarlamamak için bellek, “siyaset hocası” işlevi gördüğünü söyler. Bu nedenle Sarlo, ebeveynlerinin deneyimleriyle çocuklarının post-bellek anılarının keskin bir çatışmaya olanak verdiğini belirtir. Bu durum post-belleğin kararlı bir şekilde sağlam bir keskinlikle yapılandırılmasını gerektirir. Çünkü çocuklar arasında yayılan hikâyelerin, altmışlı ve yetmişli yıllarındaki politikaların ideolojik ve kültürel aracı olması gerekir. Sarlo’ya göre, 30 yıl sonra askeri diktatörlük son bulduğunda yetmişli yıllarda kaybettirilen ve öldürülen birçoğu militanlardan oluşan o gençlerin çocukları, bugün ebeveynlerinin geçmişi karşısında farklı bir pozisyon geliştirdiler. Çağın kurallarına uyacak, özneliği öne çıkaracak, kişisel eğilimlerin meşrulaştıran ve belleği sadece kamusal olmayan bir kimlikle ilişkilendirdiler (Sarlo, 2012: 90-92).

Hatırlamada ya da hatırlanmak istenenin unutturulmamasında, görsel öğeler önemli bir görev üstlenmektedir. Bir olayın veya olgunun tekrar aynı hissiyatla hatırlanmasında ve aynı o günün içerisinde bulunulan psikolojik ve dönemsel atmosferin oluşturulmasında fotoğraflar, oldukça etkili bir araç olarak kullanılmaktadırlar. Bir olayı ifade ederken o olaya ait görsel kanıt, hatırlamaya çok

daha değerli katkılar sunabilmektedir. Bundan dolayı Hirsch de hatırlama nosyonunda, fotoğrafların etkisine önemle vurgu yapar. Hirsch'e göre, post-bellekte fotoğraflar anahtar rolü görmektedir. Özellikle de aile fotoğrafları post-bellekte önemli bir yer tutmaktadır. Post-bellek aracı olarak görev üstlenen fotoğraflar; ailesel ve yakınsal post-bellek arasındaki ilişkiyi kanıtlamakta ve aynı zamanda kamu kurumları ve arşivleri aracılığıyla, kültürel ve arşivsel hafızayı yeniden diyazn etmeye ve bireyselleştirmeyi sağlayan bir mekanizmayı oluşturmaktadır. Hirsch'e göre, fotoğraflar görsel gücü sayesinde sözlü ve yazılı hikâyelerden daha etkili bir biçimde hatıraların bir hayalete dönüşmesini engeller ve geçmişin bugünkü kazanımı olmasını sağlarlar. Fotoğraflar, günümüzde de olduğu gibi bizlere sadece geçmişe bakmayı değil, aynı zamanda geçmişe dokunmamızı da sağlarlar (Hirsch, 2008: 117).

Fotoğrafların, yaşanan acıları tekrardan belleğe yerleştirme gibi bir farkındalığı vardır. Acıların derin izlerinin görüldüğü bu çağda, fotoğraflar bu gibi etkisinden dolayı sürekli kullanılmaktadırlar. Soykırım döneminde yaşananlar, fotoğrafın kanıt oluşturmaya yarayan etkisi doğrultusunda, ikincil nesil tarafından acının ve kıyımın görünür olmasını sağlamıştır. Hirsch, soykırım fotoğraflarının post-belleğin kültürel çalışmalarını şekillendirdiğini düşünür. Ona göre bu çalışmalar, ikinci jenerasyonları tetiklemek için kullanılır. Hirsch'e göre bu alan, özellikle incelenmeye değer bir alandır. Ayrıca Cornetton'un da belirttiği gibi, fotoğrafların iki görevi vardır; birincisi arşivlemek, ikincisi somutlaştırmak. Buradaki somutlaştırmak kavramı; geçmişi anlamak ve geçmişteki olayları somut hale getirmek için kullanılmaktadır (Hirsch, 2008: 117). Buradan hareketle fotoğrafların, geçmişte kalmış ve soyut durumları ifade eden anlatıların aksine görünür olabilmesi neticesinde yaşanan bir olayı, o günün içerisinde alıp çıkararak bir kare ile bugün hissedilebilen bir nesneye dönüştürmesi çevresinde o olayın görünür, dokunulur ve hissedilebilir bir forma dönüşmesini sağlanmaktadır. Fotoğrafların bir noktada asli görevi; sonsuz zaman içerisindeki o anın saniyelik bir ifadesini bir kareye sığdırarak sonsuzluk kazandırmasıdır.

Toplumsal belleğin oluşumunda; anıtlar, mezarlar, ikonlar ve müzeler önemli bir rol üstlenirler. Hatırlamanın gerektiği ve unutulmanın engellenmesi noktasında yeni kuşaklara bellek aktarımı yapılırken, bu türden hatırlama yönteminin kullanılır ve bu hatırlama yöntemine etkili olmasından dolayı sıkça başvurulur. Huyssen'e göre, bir toplumun belleği, o toplumun inanç ekseninde ayin ve kurumlarının etkisinde

düzenlenir. Özellikle modern toplumlarda belleği şekillendirmede; müze, abide ve anıt gibi kamusal alanlar önemli bir yer tutar. Ama Huyssen, taştan bir anıtın kalıcılık değerlerinin çok olmadığını söyler. Bazı anıtlar, toplumsal çöküş dönemlerinde heyecanla yerle bir edilirler, bazıları anıyı mit ya da klişe olarak sert biçimde korurlar. Başka anıtlar ise yalnızca unutulmuş abideleri olarak yükselirler, ancak anlamları ve ilk başlangıçtaki amaçları erozyona uğramıştır (Huyssen, 1999: 177-178).

Huyssen'in belirttiği bu kurumlar, Hirsch tarafından da post-bellek oluşumuna katkı veren yerler olarak ifade edilir. Hirsch, Amerika Birleşik Devletleri'nde bulunan *United States Holocaust Memorial Museum* adlı soykırım müzesini ziyaret ettiğinde, bazı soruların cevapları hakkında bir takım bilgiler edindiğini söyler. Hirsch, müzelerin bellek ve post-bellek arasında bir köprü oluşturabilmede etkili olduğunu ortaya çıkarmıştır. Müze öncelikli olarak hayatta kalan ve onların çocukları için kurulmamış; daha ziyade Amerikan halkının olanlar hakkında bilgi sahibi olmasını amaç edinmiştir. Hirsch göre, müzelerin en iyi yanı ziyaretçilerin yaşananları öğrenmede karşısında gelişen isteğidir. Bu istek ve merak, hayatta kalanların çocuklarının post-belleğini şekillendirmede önemli olmaktadır. Müzenin mimarisi ve sergisi de ayrıca bir amaca hizmet etmektedir; ziyaretçilere olayın etkilerini yakından anlatmak ve olayla ilgili bilgileri etkili bir biçimde aktarmak. Tüm bunların yanında müzenin, olayları yeniden canlandırmayı ve yeniden hissettirmeye yönelik bir çabası da bulunmamaktadır (Hirsch, 1996: 667). Müzelerde önemli olan yaşananları gözler önüne sermek ve geçmişte yaşanan acıları toplumlar tarafından görünür kılmaktır. Bununla birlikte acıları yeni kuşaklara aktarmak ve geçmişin yaşanmış, deneyimlenmiş olaylarını aktarımsal olarak post-belleğe iletmeştir.

Post-bellek sanatsal çalışmaların sonucunda, sanatçılar tarafından da üretilebilir. Hirsch'in fotoğrafın post-bellek yaratımındaki rolünü göz önünde bulundursak; edebiyatın, heykelin, resmin, sinemanın ve görsel sanatların etkisini kavrayabiliriz. Burada önemli olan yaşanmış bir olayın post-bellek bağlamında olayı deneyimlememiş; anlatılardan, görüntülerden ve aktarımlardan çıkarım yapmış sanatçıların yaşananları kendi öznelinde yorumlamış olmasıdır. Örneğin, İspanya Sivil Savaşını (1936-1939) konu alan yazar Dulce Chacon'un *La voz dormida*(*The Sleeping Voice*) ve Angeles Caso'nun *Un largo silencio*(*A Long Silence*) roman

çalışmaları, post-bellek çevresinde konumlanabilir. Bu iki roman, önceki yaşanmış olaylara dair soruların cevaplarını verir. Bu romanlar; travmatik bir geçmişin kurguyla sunulduğunda anlamlı bir hale geleceğini ve kültürel bellek üretiminde kaynak rol üstleneceğini gösterir. İki yazar da çocukluklarında ve ilk gençlik yıllarında bu savaşı tecrübe etmişler ve savaşı romanlarında işleyerek farkındalık oluşturmuşlardır (Leggott, 2009: 28). Romanlar anlatım özelliği olarak, geçmiş travmatik bir olayı yeni kuşak yazarlar tarafından oluşturulduğundan, post-bellek kavramına uygun yapıtlar olarak görülmüştür. Bunun yanı sıra sinema da post-bellek üretiminde önemli bir yer edinir. Yine İspanya Sivil Savaşını konu alan, Jaime Chavarri'nin yönettiği, *Las bicicletas son para el verano* (1984) ve Jose Luis Cuerda'nın yönettiği, *Le lengua de las mariposas* (1999) filmleri ile Felip Sole'nin *Tornarem* (2011) dizisi, Hirsch'in post-bellek kavramına uygun yapılmış yapımlardır. *Tornarem* dizisi ile tarihi dizilerin post-belleğe etkisi işlenmiştir (Ugalde, 2014: 153). Sinemanın görsel gücü kullanılarak, bu yapımlarda post-belleğin inşası amaçlanmıştır. Diğer taraftan soykırımı yaşamış olan, yazar Patrick Modiano da romanlarında çocukluğuna ait travmatik geçmişi işler. Yahudi bir aileden gelen yazar, II. Dünya Savaşı'nı yaşamış ve belleğinde bıraktığı izle eserlerini oluşturmuştur. Yazarın yaşadığı travmatik çocukluk, onu yazmaya iten en büyük etkenlerden biri olmuştur. *Pourque tu ne te perdes pas dans le quartier* (Mahallede Kaybolma Diye, 2014) adlı romanında yazar, geçmişin izini sürer. "Geçmişle şimdiki zaman birbirine karışıyor, bu da çok doğal geliyor; çünkü aslında onları birbirinden ayıran incecik bir zar. O zarı yarmak için böcek sokması yeterliymiş" diyen anlatıcı Darragane gibi, yazarın kendisi de post-bellek aracılığıyla gelen küçük parçacıkları birleştirerek "bulanık bir camın ardında kalmış gibi gelen" geçmiş ile şimdiki zaman arasında bağlantı kurmaya çalışır" (Sezgintürk, 2019: 1556).

Sarlo, post-bellek ve sanat ilişkisini de bir açıdan eleştirir. Sarlo, Çizer Art Spiegelman'ın soykırımdan kurtulan ailesinden bahsettiği çizgi romanlarının öznellik taşımasının yanında, bir tarihçinin de değindiği birçok mesele değinmesi ile aradaki faklın ne olduğunu ya da Juan Gelman'ın, *Ni el flaco perdón de Diós: hijos de desaparecidos* kitabında yer alan, Fransa'dan babasının nasıl öldüğünü araştırmaya gelen arkeolog kızın araştırmasında izlediği adımları anlatırken; pampa düzlükleri hakkında tez yapmaya gelen öğrencinin yöntemini ile ne gibi bir farkın olduğunu

sorgular. Sarlo'ya göre bu durumda; güçlü bir öznellik bir söylemi post-bellek olarak değerlendirmeye yetiyorsa, o zaman hatırlananda boşluklar olmasıyla ya da hatırlamanın vekâleten olmasıyla bir ilgisi yok demektir. Böylelikle sadece ailesinin tanıklıklarını ya da onlarla ilgili tanıklıkları dinleyen birinin öznelliğinden izler taşıyan söyleme; post-bellek demiş oluruz. Diğer yandan Sarlo, 19. Yüzyılda yazılan otobiyografik eserlerin birçoğunda, aile anılarına değinildiğini belirtir. Ancak bu eserlerin değerlendirmeye alınmamasını, post-bellek kuramının klasik özyaşamöyküsü örneklerini pek dikkate almamasına bağlar (Sarlo, 2012: 83-85). Bunun yanında Sarlo, sinema ve post-bellek ilişkisini tartışırken, Albertina Carri'nin yönettiği, *Los rubios (The Blonds, 2003)* filmi; ebeveyni öldürülen bir kızın, post-belleğine atfedebilecek bütün konuları bir araya getirmesinden dolayı post-bellek tanımına uygun olduğunu belirtir (Sarlo,2012: 92-93).

Sonuç olarak; II. Dünya Savaşı insanlık tarihinde unutulmaz derin acılar bırakmıştır. Dönemin içerisinde şekillenen siyasi otoriter yapılar, bu dönem ve sonraki dönemleri etkileyecek biçimde dünyada; katliamlara, soykırımlara ve insanlık dışı uygulamalara neden olmuşlardır. Özellikle büyüyüp gelişen faşist yönetimler, gerek kendi ülkelerinde gerek başka ülkelerde yaptıklarıyla, insanlık tarihine uzun yıllar unutulmayacak acılar yaşatmışlardır. Bu acıların unutulmamasını sağlayan post-bellek, yeni kuşakların yaşananlar üzerinden belleğini oluşturmasını sağlamıştır. Kavramın özellikle Nazi soykırımından sağ kurtulanların çocukları için kullanılmış olması bile, kavramı tek başına açıklar niteliktedir. Bu kavram, daha sonra birçok ülkede kurbanların çocuklarını nitelenmek için yine kullanılmıştır. Kavramın ortaya çıkışı Nazi Soykırımı sonrası olsa da kamu ve akademik alanda kullanımı ve tartışılması 1990 yıllarında artış göstermiştir. Günümüzde kavram üzerinde değerlendirmeler sürmekte ve birçok ülkede kavramın tanımlandığı yeni kuşak bellek çalışmaları yapılmaktadır.

Türkiye'de, post-bellek çalışmalarının kamu ve akademik alanda yeterince yapılmadığını söyleyebiliriz. Cumhuriyet tarihi boyunca birçok darbe ve kayıp yaşanan bir ülkenin, geçmişle yüzleşmek ve acıları sarmak için kuşkusuz post-bellek çalışmalarına ihtiyacı vardır. Her ne kadar sanatsal üretimde post-bellek çalışmaları yapılmış olsa da bunun; toplum, siyaset, sosyoloji ve psikoloji alanlarında da yapılması gerekmektedir. Toplumsal uzlaşmanın sağlanması, geçmişin acıları ile yüzleşilmesi ve geleceğin sorunsuz kurulabilmesi için tüm bileşenleri ile post-bellek

çalışmalarının yapılıp, yaraların sarılması amaçlanmalıdır. Türkiye’de bellek alanında önemli çalışmalar yapmış akademisyen Leyla Neyzi, “Ben Kimim?” *Türkiye’de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznelik (2004)* çalışması ile bir grup akademisyenle birlikte oluşturdukları “*Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye’de Bellek Çalışmaları*”(2011) adlı çalışmalarla bellek araştırmalarına önemli katkılar sunmuştur. Yine tanıklıklar üzerinde görüşmeler ile gerçekleştirilmiş, Rojin Canan Akın ve Funda Danışman’ın *Bildiğin Gibi Değil: 90’larda Güneydoğu’da Çocuk Olmak (2011)* adlı çalışması, post-bellek kavramı çerçevesinde yeni kuşak tanıklıklar üzerinde değerlendirme yapılabileceğinden dolayı, önemli bir çalışmadır. Bunun yanı sıra Leyla Neyzi’nin, proje yöneticiliği yaptığı “*Tahayyül ve Karşılaştırmalar Arasında*” adlı proje; yeni kuşağın geçmişle yüzleşme, toplumsal uzlaşma ve demokratikleşmeye katkısı çerçevesinde post-belleğin yeni kuşak tarafından nasıl oluşturulduğunun saptamasını yapabilmek açısından önemli bir projedir. Proje; genellikle yaşlılara ve tarihi olaylara ilişkin tanıklıklara odaklanan sözlü tarih yönteminin dışında farklı olarak, gençlere yönelik bir araştırmada bulunmaktadır. Bunun nedeni ise son yıllarda bellek çalışmaları alanında post-bellek kavramının yani, geçmişe dair önceki kuşaklardan ve medya gibi farklı kaynaklardan aktarımın geçmişi kurgulamadaki rolünün vurgulanmasıdır (gencleranlatiyor.org). Bu yönüyle proje, Türkiye’deki post-bellek çalışmalarına katkı verebilecek bir projedir. Bu doğrultuda; gerek kamusal alanda gerek akademik alanda post-bellek çalışmaları eksikliğini, bu ve buna benzer kolektif çalışmalar bir ölçüde doldurmaktadır.

1. Türk Sinemasında Post-Bellek Temsilleri

Türk Sineması’nın 1990’lardaki yapısal değişim ve dönüşümü; önceki bölümlerde de belirttiğimiz gibi daha önceki dönemlerde işlenmeyen ve değinilmeyen birçok konunun sinemada yer bulmasını beraberinde getirmiştir. 1990’lardaki bu değişim, konu itibariyle çeşitliliğin artmasına ve bununla beraber bir takım konuların sinemada yer bulmasına olanak sağlamıştır. Bu konulardan biri de, bellektir. 1990’larda başlayan, geçmişle yüzleşme ve hesaplaşma konulu filmler, özellikle 2000’lerde daha yoğunlukla yapılmıştır. Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan bu dönem, bağımsız yapımların politik konulara ağırlık vererek sinemada; sorgulama, hatırlama ve yüzleşme gibi toplumsal meseleler çevresinde anlatım oluşturduğu bir dönemdir.

Erkılıç'a göre, 2000 sonrası Türk Sineması'nda geçmiş; önceki dönemlerde hiç olmadığı kadar hatırlamalar, kimlik üzerinden hesaplaşmalar, eve dönüş, geçmiş kaydetme, geçmiş kayıtlarını geri getirme bağlamında sürekli bugün ile ilişkili olarak işlenmiştir. Filmlerde bu doğrultuda, bireysel ve kolektif belleğe yönelik bir anlatım oluşturulmuştur. Bu filmler, Türkiye'deki politik atmosferle ilişkili olarak daha önceki dönemlerde ifade edilemeyen, unutulmuş ve bastırılan meselelerle yüzleşme eğiliminde olmuşlardır. Bu doğrultuda yeni dönem sinemasındaki filmler, bugünün ihtiyacı çevresinde hatırlama aracı olarak egemen geçmiş kurgusuna bir direnç alanı oluşturma gayretine girişmişlerdir (Erkılıç, 2014: 168).

Yeni sinema anlayışı çerçevesinde yapılan filmlerin önemli bir bölümü, politik sinema anlayışı kapsamında geçmişle yüzleşme yapısallığında oluşturulmuştur. Filmlerin bellek oluşturmada bilinen tarih tezlerinin dışında alternatif üreten, bir bakıma karşıt bellek oluşturan bir yapısının da olduğunu söylenebilir. Yüzleşme gerçekleştiren Yeni Türk Sineması filmleri, bu bağlamda toplumsal belleğe başka bir bakış açısı kazandırarak, önemli bir görevi üstlendiği gibi sinema aracılığıyla hatırlananın bilinenin aksine başka bir gerçekliği barındırdığını göstermesi açısından toplumsal belleğe katkı sunmaktadır.

Türkiye'de geçmişin sorgulanıp, yüzleşmenin gerçekleşmesi bilindiği üzere kolay gerçekleşen bir durum değildir. Siyasal hayatın bu eksikliğini, Yeni Türk Sineması'nın politik filmleri, bir ölçüde gerçekleştirmede ve sanatsal üretim aracılığı ile gerçekleştirmeyen yüzleşmeyi bir bakıma sağlamayı hedeflemektedir. Bu doğrultuda Yeni Türk Sineması'nda yer alan bazı film örnekleri, çalışmamızın önemli bir inceleme alanını oluşturmaktadır. Post-belleğin geçmişte yaşanmış travmaları hatırlama ve bu travmalarla yüzleşme bağlamındaki tanımı, Türk Sineması'nda bazı filmleri bu kavram noktasında ilişkilendirmemize olanak sağlamıştır. Türk sinemasında son dönem yeni kuşak yönetmenler tarafından yapılmış; *Annemin Şarkısı* (2014), *Babamın Sesi* (2012) ve *Kaygı* (2017) filmleri, post-bellek kavramı çerçevesine uygunluğu noktasında sinemamızda post-bellek kavramına örnek oluşturacak ve post-bellek temsiliyeti sunacak filmlerdir.

E. Örneklemedeki Filmlerin İncelenmesi

1. Kayıp Şarkının İzinden Geçmişini Aramak: Annemin Şarkısı Filmi Örneği

Film, 1992 yılında Doğubeyazıt'ın bir köy okulunda başlar. Sınıfta öğretmen, öğrencilerine Kürtçe, *Karga ile Tavus Kuşu* hikâyesini anlatmaktadır. Öğretmenin hikâyeyi anlatırken hikâyeye uyumlu olarak kullandığı jest ve mimikler, öğrenciler tarafından keyifle izlenmektedir. *“Karga sabah erken kalkıp gölün kenarına gider. Birden kara bir şey görür suda. Karakuru bir şey ak ak parlayan bir çift göz. O sırada kafasını şöyle bir kaldırır ve gölün diğer tarafından geçmekte olan tavus kuşlarını görür. Onlara seslenir: ‘Tavuslar! Tavuslar! Ben neden sizin gibi böyle güzel değilim de çirkinim? Havalı tavus kuşları iyice kabarıyor. Onu hiç umursamazlar. Karga, tavus kuşlarının peşine takılır. Havalı havalı yürüyen kuşlardan dökülen rengârenk tüyleri toplayıp, kendisine yapıştırır. Sonra göle gidip kendisine bakar. O artık bir tavus kuşudur. Onlar gibi havalı yürümeye başlar. Bazen çaktırmadan kuşların arasına karışıp onlarla zaman geçirir. Günlerden bir gün tavus kuşları aralarında şakalaşırken çirkin bir ses fark ederler. Çirkin bir gülme sesi onların sesine karışmaktadır.”*



Şekil 1 *Annemin Şarkısı* Filminden Sahneler

Kaynak: (imdb.com, 14.11.2014).

Hikâye burada zorunlu olarak kesilir. Çünkü okulun önünde duran beyaz Toros otomobilin içinden inen kişiler, sınıfı basar ve öğretmeni zor kullanarak sınıftan çıkarıp araca bindirirler. Öğrenciler, öğretmenlerinin peşinden ağlayarak dışarı çıkarlar. Burada kullanılan aracın, beyaz Toros olması da önemlidir. Çünkü 1990’larda beyaz Toros bölgede, bindirilenlerin bir daha asla geri dönmeyeceğini sembolize eder. Bu yüzden öğrenciler, öğretmenlerinin arkasından ağlayarak koşuturlar. Öğrencilerden biri dışarıda asılı duran Türk bayrağını yarıya indirir,

bayrağın yarıya indirilmesi, yasın şimdiden başladığını sembolize etmektedir. Filmin sonunda yarım kalan hikâye, bu sefer Ali tarafından anlatılmaktadır. Filmin bu hikâyeye sonlanması, filmin döngüsel olarak bu hikâyeye üzerinden ilerlediğini gösterir. Filmin başı ve sonu aynıdır. Değişen zamandır, ancak yaşananların döngüsü hala değişmemiştir.

Film eksiltme kullanarak, 1992 yılının Doğubeyazıt'ından, 2013'ün İstanbul'una, evini toplayan Nigar Ana'ya geçiş yapar. Film başında, bölgede zorunlu göçe ilişkin aktarılan kısa bilgi ile bu sefer bölgesel göçün yoğunlukla yapıldığı İstanbul'un, Tarlabaşı semtine odaklanılır. İstanbul'daki bölüm, zorunlu göç sonucunda İstanbul'a gelen ve öğretmenlik yapan Ali ile Annesi Nigar'ın hikayesi ile başlar. Nigar Ana'nın bir oğlu faili meçhul cinayete kurban gitmiş, diğer oğlu ise siyasi nedenlerle yutdışına iltica etmiştir. Bu nedenle Nigar Ana, küçük oğlu Ali ile yaşamaktadır. Tarlabaşı'nda yaşayan anne oğul, semtin kentsel dönüşüm projesi nedeniyle boşaltılmaya başlamasıyla, bu sefer ikinci kez göçe zorlanmaktadır. Tarlabaşı; zorunlu göç sonucu bölgeden gelen insanların çoklukla yaşadığı bir yer olması sebebiyle, şehir yaşamına alışmakta zorlanan Nigar Ana'nın, kısmen de olsa yaşamaya alıştığı bir yerdir. Ancak buradan da göç etmek zorunda kalan Nigar Ana'nın, başka yerde yaşaması oldukça zorlaşacaktır ve çoğu zaman kaçıp bu semte sığınacaktır. Filmin bu sahnesinde, Nigar Ana'nın duvardan indirdiği bir fotoğrafa odaklanması dikkat çekicidir. Bu fotoğrafın, kayıp oğluna ait olduğunu anlarız. Bu fotoğraf, birçok yerde yine karşımıza çıkar. Toparlanırken Nigar Ana'nın evini mahallesini terk etmek istemediğini, ağır hareket etmesi ve mahalleyi izlemesinden çıkarırız. Birkaç defa Ali de annesine acele etmesini söyler. Nigar Ana, eşyalarını topladığı esnada eşyalar arasında bulamadığı eski bir kaseti Ali'ye sorar. Kaset; eski bir degbeğ³ Seydoye Silo'ya ait, meçhul bir kasettir. Ali'nin bu kasetten haberi yoktur. Film bundan sonraki aşamada, bir degnbeğin peşinden eski bir şarkıya odaklanır.

Nigar Ana ve Ali artık yeni evlerine yerleşmişlerdir. Şehrin çarpık yapısı, kocam binalar ve bir daireye sıkışmış olmak, Nigar Ana'nın köy özlemini her geçen gün tetikler. Her seferinde Ali'ye, köye ne zaman döneceğini sorar. Bu sıkışmışlık Nigar Ana'yı çocukluk dengbeji olan, Seydoye Silo'nun kayıp kasetine ulaşmasına

³ Dengbêj; Kürt sözlü edebiyatında kilam ve stran söyleyen sanatçıların adıdır. Dengbêj sözcüğünün kelime anlamı; deng 'ses', bêj 'söyle'dir.

ihtiyaç haline dönüştürür. Annesinin sürekli bu kaseti sorması, Ali'nin de kayıp kasetin peşine düşmesine neden olur. Ali, intermetten araştırır ama öyle bir dengbeje rastlayamaz.

Ali, bir yandan bir ortaokulda Türkçe öğretmenliği yaparken, diğer yandan kültür merkezinde Kürtçe dersleri vermektedir. Bununla birlikte öykü yazar Ali'nin hayatı oldukça yoğundur. Bu yoğunluk içerisinde annesinin şehir hayatında sıkışmışlığının sonucu sürekli köye dönme isteği, Ali'nin hayatının zorlu bir hal almasına neden olmaktadır. Ali'nin Kürtçe dersleri verdiği kültür merkezine baskılamak amacıyla, denetimler uygulanmaktadır. Filmin bir sahnesinde Ali, ders verdiği esnada polis denetim yapmak amacıyla sınıfa girer, Ali bu durumdan oldukça rahatsız olur. Ali'nin rahatsız olması, öğrencilerin davranışı, izleyiciyi filmin başındaki sahneye götürür. Travmatik geçmiş, Ali'nin sınıf ortamında gösterdiği tepkisel yaklaşım ile ortaya çıkar. Filmin birçok sahnesinde bu taravmatik uyanışa tanık oluruz. Çünkü Sancar'ın da belirttiği gibi suç ve şiddet yüklü bir geçmiş, bireyler ve toplumlar üzerinde etkileri uzun zamana yayılan sonuçlar doğurur (Sancar, 2016: 148).



Şekil 2 *Annemin Şarkısı* Filminden Sahneler

Kaynak: (youtube.com, 25.04.2018).

Günün büyük bir bölümünü evde yalnız geçiren Nigar Ana, temizlik yaparak, eski fotoğrafların tozunu alarak ve peşine düştüğü o şarkıyı arayarak geçirir. Bu arada köye duyduğu özlem, günün her saatinde kendini hissettirir. Nigar Ana'nın balkonda şehrin görüntüsünü izlediği sahneden, uçsuz bucaksız bir ovada at süren birine geçiş yapılması, Nigar Ana'nın baktığı her yerde aslında köyüne baktığı,

köyünü gördüğü sonucunu çıkarırız. Nigar Ana'nın köyüne duyduğu özlem, şehrin iç karartıcı görüntüsü, apartmandaki sessizlik hali ile bağlantılı olarak kurulmuştur. Nigar Ana, apartmanda birkaç defa nerden geldiği belli olamayan bir dengbêj stranın (şarkı) peşinden gider, ama sesin geldiği daireyi bulamaz dönerken; “*Zavallı ne derdi var ki. Kader. Allah yardımcısı olsun*” der. Burada Nigar Ana, aslında sesin geldiği daireyle özdeşlik kurmaktadır. Çünkü dengbêjlerin Kürt kültüründeki karşılığı; sözlü kültürün anlatıcılığıdır. Bu anlatı; çoğunlukla acı olayların ve toplumsal travmaların izlerini taşımaktadır. Nigar Ana'nın “*zavallının ne derdi var*” demesi de bunun karşılığıdır.

Nigar Ana'nın yeni yaşadığı apartmana uyum sağlayamaması, buraya kendini ait hissetmemesindedir. Bu yüzden, apartmandan gelen sesin kaynağını bulmaya çalışır. Bu ses onun kültürel aidiyet sesidir. Bununla beraber sürekli Tarlabası'nı anması, ilk fırsatta oraya yönelmesi de aidiyet hissinden gelmektedir. Çünkü orada Nigar Ana'ya benzeyen insanlar yaşamakta ve onunla ortak acılara sahip insanlar bulunmaktadır. Hatta Nigar Ana'yı hayata ve geçmişe bağlayan tek yer; Tarlabası'dır. Nigar Ana, kabul etmese de artık geride kalan bir köyü yoktur. Tıpkı olmayan şarkı gibi. Nigar Ana'nın peşinde olduğu Seydoyê Silo bile, çocukluğundaki imgenin yansımasıdır. Seydoyê Silo'nun kasetini bulamayan Ali'nin, “*Böyle bir kasetin olup olmadığı bile belli değil*” sözünü. Nigar Ana'nın “*Zaten siz gençler neyi hatırlıyorsunuz ki?*” diyerek kızması, Nigar Ana'nın var olan gerçekleri kabullenmediğini göstermektedir.

Ali'nin yaşadığı travmatik çocukluğunun, belleğinde bıraktığı acılar sürekli ortaya çıkar. 1990'larda bölgede çocuk olmak, zordur çünkü. Her yeni günde yeni bir olaya tanık olmak zorundadırlar. Anlatılan hikâyenin Ali'de ortaya çıktığına birkaç defa daha şahit oluruz. Bu defa Ali, ortaokulda Türkçe dersindedir ve kitabın bir bölümünü öğrencilerinden sesli okumasını ister. Öğrenciler, o bölümü okumaya başlarlar ve okunan bölümdeki öykü bu sefer Türkçe, ancak hikâye aynı hikayedir: Karga ile Tavus kuşu hikayesi. Ali bu hikâyeyi duyduğunda, yine uzaklara dalar. Ali'nin hayatı da bir bakıma sıkışmışlığı ifade eder. Bir taraftan annesini iyileştirme ve şehirde yaşamaya ikna etme, diğer taraftan hamile olan sevgili Zeynep ile problemlerini giderme üzerinde Ali sıkışmıştır. Yürütmeye çalıştığı öykü denemeleri de son dönemler yolunda gitmemektedir. Tüm bu sorunlar çevresinde Ali, zaman zaman sıkıntıya düşmektedir. Ali'nin şehre uyumlu yaşamı, entelektüel ortamdaki

konumunun yanında, köklerin de bağlılığı bulunmaktadır. Belleği, çocukluk yıllarının acısı ile doludur. Bu yüzden acı ile işlenmiş bir belleğin, unutulması mümkün değildir. Ali'nin filmin son bölümünde hikâyeyi anlatması, çocukluk yıllarına ve belleğine bir göndermedir.

Filmin büyük bir çoğunluğunda fotoğraflar, eski şarkılar ve eski hikayeler yer alır. Eski şeylerin bu denli kullanımı, filmin her yerine yayılmış bellek göstergeleridir. Annenin çocukluğundaki şarkıyı araması, köyünü sürekli anması, eskiye ait özlem, duvarda asılı duran fotoğraflar ve bunların devamlı tozunu alması belleğini canlı tutma isteğindedir. Filmde dikkat çeken nokta, Nigar Ana'nın köyüne döneceğim diye toparlandığı her sahnede, ilk önce kayıp oğluna ait fotoğrafı yanına almasıdır. Nigar Ana, o fotoğrafta oğlunu yanında taşıdığını hissediyor. Nigar Ana'nın otogara gittiğinde kucagında taşıdığı fotoğraf; izleyiciye Cumartesi Annelerini hatırlatır. Hirsch'nin de belirttiği gibi bu filmde fotoğraflar, bellek oluşturmada anahtar rolü görmektedirler.



Şekil 3 *Annemin Şarkısı* Filminden Sahneler

Kaynak: (sinematurk.com, 16.10.2014).

Filmde, belleğe önemli gönderme yapan diğer unsur da şarkılar ve dengbêjlerdir. Dengbêjlerin acıları yoğuran sesi ve tınısı, filmin her yerine yayılmış durumdadır. Ali'nin kayıp kaseti ararken aldığı kasetler evde dinlenir, her biri üzerinden Nigar Ana yorum yapar. Burada Nigar Ana'nın geçmiş şarkılara ne kadar hâkim olduğunu görürüz. Dengbêjler Kürtler için; kültür, tarih ve hikâye, aktarıcılarıdır. Özellikle de sözlü kültürde, önemli bir yer tutarlar. Bunu yaparlarken,

toplumsal ve kültürel belleğe olan katkıları yadsınamayacak kadar değerlidir. Bu nedenle Erol Mutlu, Kürtlerin hayatında yaşanan neredeyse her şeyin, müzik aracılığı ile kaydedildiğini söyler. Bu kaydediliş, toplumun hafızasına bu yolla sokulmuştur. Mutlu, bu süreçte dengbêjlerin oldukça tayin edici rollerinin olduğunu belirtir (Mutlu, 1996: 55).

Ali, kayıp şarkıyı bulmak için eski mahallesinde oturan denbêj Agit'e ulaşır. Dengbêj'e meçhul kasetten söz eder, dengbêj de böyle bir kasete hiç rastlamadığını söyler. Dengbêj Agit, dengbêjlere yeni nesil tarafından artık değer verilmediğini, ölümünden sonra da evinde bulunan kasetlerin çöpe atılacağını belirtir. Agit'in burada belirttiği Ong'in; *"Toplum bilgiyi koruyan ve aktaran bilge yaşlılara büyük saygı gösterir. Matbaa ile belleğin görevi hafifleyip bilgi akıl dışı kaydedilmeye başlayınca bu kuşakların eski etkisi silinip gider"*(Ong, 1995: 57) tespitini hatırlatır. Dengbêj Agit, Nigar Ana'nın dinlemesi için kasete bir klam (şarkı, ağıt) kaydeder. Ali, klamı Nigar Ana'ya dinlettiğinde; Nigar Ana dayanamaz ağlar. Nigar Ana'yı ilk defa bu kadar duygusal görürüz. Çünkü belleğin, hatırlama yönelik geri dönüşü yoğun duygusallık barındırır. Burada Nigar Ana için o klam, özlemini çektiği köyüdür aslında. O klam, Nigar Ana'nın belleğinde ne kadar anı varsa ortaya çıkarmıştır.

Ali, annesinin ısrarcı tavırları ve hastalığının artması sonucu kısa süreliğine köyü ziyaret etme planı yapar. Nigar Ana, köye gitmeden önce eski mahallesinde oturan Sanem'i ziyaret eder. Burada Sanem'e herkesin köyüne döndüğünü, kendisinin de köye gidip artık dönmeyeceğini söyler. Sanem'den de köyüne dönmesini ister. Sanem, Nigar Ana'ya köye gittiğinde yıkılmış evlerinin temeline gömmesi için torunun göbek bağını verir. Çünkü Sanem'e göre, doğan bebek her ne kadar metropolde doğmuş olsa da kökleri o köye aittir. Nigar Ana, Sanem, Ali, Dengbêj Agit, Tarlabası'ndaki komşular, hatta yeni doğan bebekler bile bu şehirde yersiz ve yurtsuzlardır. Ama her biri köyüne hala bağlıdır. Sanem'in, torunun göbek bağını köye gömdürmek istemesi de kültürel bağın devam ettirilmesinin gayretidir.

Nigar Ana, özlemini duyduğu ve her gün hasretle andığı köyüne dönmeden ölür. Nigar Ana, hiçbir zaman aidiyet bağı kurmadığı bir yerde ölmüştür ve belleğinde köyüne ait anılar, Seydoyê Silo, ailesi, kayıp oğlu, ne varsa artık Nigar Ana ile silinmiştir. Bu şehirde, tek gücünü belleğinde kalan anılardan alan Nigar

Ana, böylelikle belleğinin var ettiği eski yaşam özlemine kavuşmadan ve son isteğini yapamadan ölmüştür. Aslında Nigar Ana, köyünden uzakta yaşamının kendisi için ölümden bir farkının olmadığını düşünmektedir. Bu doğrultuda geçmişe derin bir bağlılık, kültürel kodların şehre olan uyumsuzluğu, yurtsuzluk hissi ve yaşanmış olan acı olaylar bu filmde; Nigar Ana üzerinden yapılan belleğin geçmiş ile olan travmatik hatırlama ilişkisi olarak okunabilir.

Ali ile Nigar Ana arasında geçmiş ile ilişki ve gelecek hayali, birbirinden farklıdır. Nigar Ana, yaşlandıkça eskiye ait olan şeylere daha da bağlanmakta bu yüzden babasından duyduğu Seydoyê Silo'nun peşine düşmektedir. Ali ise yaşamış olduğu travmatik çocukluğun izlerini taşımasına rağmen, gelecekte umutludur. Ali için gelecek, çıkaracağı kitap ve sahip olacağı bir çocuk anlamına gelmektedir. Bunun dışında Nigar Ana'nın belleği, köyüne aittir, Ali'nin çocukluğu köyde geçmiştir ama belleğinin bir kısmı buraya aittir. Yine de Ali'nin kültürel bağı da köyüdür. Ali'nin Sanem'in verdiği göbek bağını yanında taşıması, köyüne olan bağının göstergesidir.

Film, anlatılan Karga ile Tavus kuşu hikâyesiyle sonlanır. Arka fonda beliren Ali'nin sesi ile boşaltılmış köy ve koşan öğrenciler bir arada verilir. Burada yok edilmiş köyün, artık bellekte kalan simgesiyle var olduğunu görürüz. Hikâyeyi kültür merkezinde öğrencilerine anlatan Ali, tıpkı yıllar önce öğretmeninin anlattığı gibi anlatmaktadır. Filmin bu hikâye ile başlayıp yine bu hikâyeye bitmesi; imgelerin, kültürün ve dilin kuşaktan kuşağa aktarımla sürdüğünü gösterir. Hikâyenin öğretmeni tarafından tamamlanmamış kısmı, bu sefer Ali tarafından tamamlanarak, öğrencilerine aktarılır.

Toplumsal belleğin aktarımsal olarak ilerlediğini düşünürsek; Ali ve öğrencileri, post-belleğin kurucusu olan ikinci kuşak temsili olarak bu filmde yer alırlar. Köy boşaltmaların yaşandığı ve filmin açılış sahnesi olan 1992 yılları, Ali'nin çocukluk yıllarına rastlar. Ali'nin köyünün boşaltılması, aile fertlerinin kaybı çocukluk yıllarına ait travmatik olaylardır. Ali'nin yıllar sonra oluşturduğu yaşam ve acının yeniden ifadesi, post-belleğe ait yapısallık içerisinde filmde işlenmektedir. Ali'nin belleği, annesinin belleğiyle farklılık gösterir. Nigar Ana'nın belleği ve hatıraları, köyüne aitlik içerisinde aynı konumu devam ettirecek biçimdedir. Ali'nin belleği, eski ait imgeler ile tanırlığın yeni ifade biçimiyle var olur. Ali'nin geçmişe

yönelimi birinci nesilden farklı olarak yeni yani, ikincil kuşağı ifade eder. Ali doksanları, annesi gibi yaşamamıştır. Doksanlar, Ali'nin belleğinde hatırladığı imgeler şeklinde yer edinir, bu yüzden Ali doksanlara döndüğünde yorumlama ihtiyacı hisseder. Bu da Ali ile Nigar Ana arasındaki belleğin, dönemsel farklılığın sonucudur. Filmin yönetmeni Erol Mintaş bir söyleşide bu durumdan söz eder: *“Türkiye metropollerine taşınan ya da taşınmak zorunda bırakılan büyük bir kitle oldu. Bu kitlenin içinde tabii ki çocuklar da vardı. O çocuklar büyüdü, şimdi otuzlu yaşlarına geldiler ve kendilerine bir hayat kuruyorlar. Ali karakteri gibi hem Türkçeyi hem de Kürtçeyi aktif olarak kullanıyorlar. Ali hikâyeler yazıyor ve kendi çapında başarılı bulunuyor, yazdıkları Fransızcaya çevriliyor. Diğer tarafta anne, büyük bir travmayı temsil ediyor. Biz burada yeni bir hayat kurmaya çalışanlar olarak, bu travmayı aşamazsak tıpkı Ali gibi, gelecekle ilgili sağlam kararlar alamayız”* (Altyazı, 2014).

Filmin yönetmeni Erol Mintaş, doksanların politik atmosferinde çocukluğunu geçirmiş biridir. Bu yüzden filmin yapıldığı tarihi göz önüne aldığımızda, yönetmenin tanıklık üzerinden gerçekleştirdiği yorumlama biçimiyle film; bir post-bellek ürünüdür. Sanatçının belleğini oluşturan toplumsal yapı, bir noktada ortaya çıkardığı ürüne de yansımaktadır. Dolayısıyla yönetmenin ortaya çıkardığı film, onun yaşamının, deneyimlerinin, tanıklıklarının ve dinlemelerinin ortak ürünüdür. Erol Mintaş röportajında bu konuya değinmektedir. *“Ben de 90'larda çocuktum. Annem, bize muazzam Kürtçe hikâyeler anlatırdı. Babam şehre her gittiğinde bize el altından satılan kasetlerden getirirdi. Onu teybe takarsın, bir dengbêj söyler, bütün akrabalar etrafına toplanırdı. Hatta küçüklüğümde dengbêjlerden nefret eder duruma gelmiştim çünkü yeni çıkan dengbêjler dinlenecek diye sürekli oyunlarımız durdurulurdu. Tabii daha sonra şiddet ortamında bütün bu kasetler sobalarda yakıldı. Benim annem de çoğu kez bana saklamam ya da yakmam için vermiştir onları. Hatta bazen nereye koyduğumuzu unutturduk da yazaya kadar çürür giderdi kasetler”* (Göl ve Yücel, 2014). Yine filmin yönetmeni Erol Mintaş, Cineurope ekibine verdiği röportajda neden anne oğul ilişkisini işlediği sorusuna; *“Ben Kürtlerin ana dilleriyle olan tüm bağlarının kesildiği 90'larda büyümüş bir Kürdüm. Benim için annem, ana dilimi canlı tutması açısından önemli bir figürdü. Bana Kürt gelenekleri gereği pek çok hikaye anlatırdı; belki de bu yüzden hikaye anlatıcılığa büründüm. Bu yüzden anne oğul ilişkisi benim için çok önemli”*(Hazine, 2014)

cevabıyla, post-belleğin ikincil kuşak sanatçıların üzerindeki etkisini ortaya koymaktadır. Yönetmenin burada dillendirdiği nokta, kendi çocukluk döneminde geçirdiği süreç ve filmle kurduğu özdeşlik çerçevesinde; filmin anlatı yapısına uyguladığı kendi geçmişi ve geçmişe ait belleğindeki izlerdir. Olayları yaşayan ve bu olayları sinemaya aktaran Erol Mintaş, olayları yaşayan ikincil kuşak olması nedeniyle belleği de ikincil kuşağın oluşturduğu post-bellek çevresinde şekillenmiştir.

Sonuç olarak *Annemin Şarkısı* filmi; doksanların politik olaylarının belleğe ait olan ilişkisi bağlamında işlenen yapısı ve filmin, anlatım, aktarım ve oluşturulma biçimiyle bir post-bellek ürünüdür. Filmin, anne-oğul ilişkisi ekseninde kuşaklar arası bellek farkını ortaya koyması ve eski kuşak ile yeni kuşak arasındaki hatırlama biçimlerindeki farklılığa vurgu yapması açısından, post-bellek kavramına uygun önemli bir filmidir.

2. Geçmişin Kayda Alınması: Babamın Sesi Filmi Örneği

Babamın Sesi filmi, ıssız bir tepenin önünde duran tek ağaç ve ağacın yanında uzaktan görünen bir insan sahnesiyle açılır. Filmin devamında da göreceğimiz bu sahne; daha filmin başında tek kalmışlığı, ıssızlığı ve kuraklığı temsilen filmin ne doğrultuda ilerleyeceğini göstermiş olduğundan önemlidir. Açılış sahnesinden sonra film, Basê karakteriyle devam eder. Basê, araçtan iner ve evine doğru yola koyulur, Geçtiği yerlerden köyde pek ev olmadığını görürüz. Basê evden içeri girer, ilk karşılaştığımız görüntüde; evin bakımsız, eski ve kimsenin yaşamadığı izlenimini ediniriz.

Basê, Elbistan'da yaşamakta, yazları köydeki evine gelip burada zaman geçirmektedir. Kocasını kaybetmiş olan Basê, büyük oğlu Hasan'ın kayıp olması ve küçük oğlu Mehmet'in de Diyarbakır'da yaşaması nedeniyle, derin bir yalnızlık içerisinde, belleğinde yer edinmiş acılarıyla yaşamaktadır. Basê için köydeki bu evin önemi ve değeri oldukça fazladır. Çünkü Basê için bu ev, çocuklarını ve yuvasını temsil etmekte ve belleğinde kalan anıların yeniden canlanmasına yardımcı olmaktadır. Bunun dışında bu evi önemli bir konuma getiren nokta; Basê'nin Hasan'ın bir gün mutlaka döneceğine olan inancını kaybetmemesinden kaynaklı, Hasan'ın dönmesi halinde gelip sığınacağı evin burası olacağına inanmasıdır.

Basê'nin köyde bir başka uğrak yeri, geniş bir tepe üzerinde bulunan ziyaretgâhtır. Burada Basê, Hasan'ın bir gün dönmesini ritüeller eşliğinde dilemektedir.



Şekil 4 *Babamın Sesi* Filminden Sahneler

Kaynak: (beyazperde.com, 12.01.2012).

Basê'nin küçük oğlu Mehmet, Diyarbakır'da eşi Gülizar ile yaşamaktadır. Gülizar, hamiledir ve yakında çocuğunu dünyaya getirecektir. Bu nedenle yeni bir eve taşınırlar. Mehmet, eşyaları eve yerleştirirken eski eşyaları da kontrol eder. Burada, babasının yurtdışındayken gönderdiği ses kayıtlarına rastlar. Mehmet'in babası Mustafa; uzun yıllar yurtdışında çalışmış, eve haber ulaştırmada mektup yerine ses kayıtları göndermiştir. Aynı şekilde evdekiler de iletişimi ses kayıtları yoluyla sağlamışlardır. Mehmet'in burada rastladığı ses kaydı, çocukluğuna ait babasına gönderdiği ses kaydıdır. Mehmet babasına, köydeki yaşantısından olan bitenden söz etmekte ve babasına ne zaman döneceksin sorusunu sormaktadır. Mehmet için bu ses kaydı, geçmişin yeniden canlanması anlamına gelmektedir. Çünkü kayıtlar, fotoğraflar, görüntüler belleğin yeniden canlanmasına yönelik oldukça etkili araçlardır. Mehmet o gece annesi, babası ve kayıp abisi Hasan'ı rüyasında görmüştür ve bu rüya uykusunu kaçırmıştır. Burada Mehmet'in uykusunu kaçıran rüyanın, geçmiş ile olan travmatik hatırasının bellekte ve bilinçaltında oluşturduğu kalıntılardan kaynaklı olduğunu çıkarımına varırız. Mehmet, bu rüyanın etkisiyle ertesi gün annesini ziyaret etmeye karar verir.

Filmin bundan sonraki bölümünde, ses kaydının filme etkisi gittikçe artmaya başlar. Bu ses kayıtlarını kimi zaman, Basê'nin geçmişi hatırlama anında geçmiş ile bugün arasında bağlantı kurduğu kısımda, kimi zaman Mehmet'in belleğe yapılan gönderme anında basının Mehmet ile ilgili olan kısmında, kimi zaman da Hasan ile ilgili söyledikleri kısımların işlendiği bölümlerde ortaya çıkar. Burada dikkat çeken şey, kişilerle ilgili bölümlerde o kişinin görüntüsü ya da geçmişe ait bir nesne ile birlikteliği verilirken, Hasan ile ilgili ses kayıtlarında bir boşluk hissi oluşturarak verilmesi ve konuşmaların genellikle Hasan'a uyarı niteliğinde olmasıdır. Ses kayıtlarının filme etkisi arttıkça, Hasan'ın neden kayıp olduğunu anlamlandırmaya başlarız.

Mehmet, sonraki gün annesinin Elbistan'da bulunan evine gelir. Burada amacı, ses kayıtlarını bulmak ve geçmişle olan yüzleşmesini gerçekleştirmektir. Çünkü belleğin yeniden uyanışı büyük bir merakı barındırmaktadır, hatta bu uyanış; Hirsch'nin belirttiği gibi bir tür tutku özelliği taşımaktadır. Çok güçlü ve karmaşık bir tutkuyu ifade eden bu durum; sadece bilme ve hissetme ihtiyacı değil, yeniden hatırlama, inşa etme ve aynı zamanda geçmişi tamir etme ihtiyacıdır (Hirsch, 1996: 661). Mehmet, annesine Hasan'dan geldiğini söylediği bir mektup verir. Bu mektupta Hasan'ın, Kürtçe'nin eski kelime ve deyimlerini kendisine yazmasını istediğini söyler. Mehmet, ilk olarak eski fotoğrafları karıştırır burada babasına ait fotoğraflar daha çok dikkatini çelmektedir. Basê, bu arada üzerinde Hasan'ın adının yazılı olduğu bir tebligatı Mehmet'e gösterir, okumasını ister. Tebligat; Hasan'ın 3 yıl önceki bir davasından beraat ettiğini göstermektedir. Mehmet, annesine polislerin Hasan'ı sormaya devam edip etmediklerini sorar. Burada Hasan'ın, neden kayıp olduğu belirginleşmeye başlamıştır. Mehmet, annesine bulduğu ses kaydından bahseder. Basê, bu soruyu hoş karşılamaz daha sonradan da göreceğimiz gibi Basê, bu ses kayıtlarının sorulmasından rahatsızlık duymaktadır. Ketum bir kişiliğe sahip olan Basê, ses kayıtları ile ilgili sorulara tepkisel yaklaşmaktadır.



Şekil 5 Babamın Sesi Filminden Sahneler

Kaynak: (sinematürk.com, 12.01.2012)

Sonraki günlerde Mehmet, sürekli eskiye ait eşyaları karıştırarak, ses kayıtlarına ulaşmayı umut ederek ve bahçeyi düzenleyerek geçirir. Basê ise bir süredir Hasan'dan geldiğine inandığı telefon aramalarına Hasan diye cevap verip, karşıdan herhangi bir ses duymamasına rağmen konuşmaya devam etmektedir. Hasan'ın mektupta, Kürtçe eski kelimeler ve deyimleri yazmasını istemesinden dolayı Basê, eski Kürtçe kelimeleri telefon aramalarında söylemektedir. Burada Basê'nin, anlamlarıyla birlikte bilgisini verdiği kelimeler dikkat çekicidir. Bir aramada, “*lâlijîn*” kelimesini açıklar: *Anneler çocuklarını beşikte yalnız bırakıp gittiğinde, çocukların ağlamasına lâlijî denir. Bir de çocukları köyden göçüp gittiğinde, yaşlıları yalnız bıraktıklarında yaşlıların ağlamasına denir. Bir de senin gibi dönmeyenlerin annesinin ağlamasına denir.* Bir başka aramada, “*karange bar be*” kelimesini açıklar: *Kengere sormuşlar, yurdun neresi, diye. Rüzgâr bilir, demiş.* Daha sonraki bir aramada “*pasârî*” kelimesini açıklar: *İnsanlardan kaçan, onlardan uzak duranlara derler. Bir de kar kütlelerinin yakınında, kar suyuyla büyüyen bir ot var, çok güzel bir ot, ama biraz acı ona “pasârî” denir. Bir de annesinden kaçan insanlara “pasârî” denir.* Burada Basê'nin açıkladığı kelimelerin tümü, sitem eşliğinde Hasan'a gönderme yapan özel seçilmiş kelimelerdir. Hasan'ın yurtsuzluğu, annesini bırakıp gitmesini ve Basê'nin oğlunun ardından tuttuğu yasın açıklanması bu kelimelerde saklıdır.

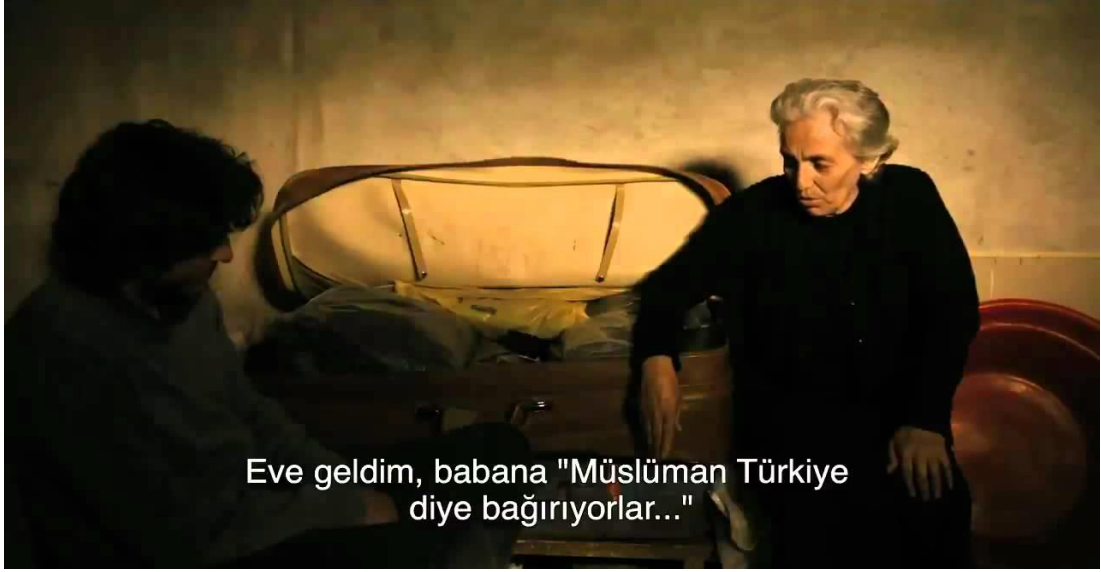


Şekil 6 *Babamın Sesi* Filminden Sahneler

Kaynak: (beyazperde.com, 12.01.2012).

Basê, balkona çamaşır astığı sırada çamaşır ipi kopar çamaşır lar yere serilir. Mehmet, askılığa yeni bir ip takmak için depoya iner, ip bulur bu sırada gözüne depoda duran bavul ilişir. Bavulun yanına gider ve bavulu inceler. Bu bavul, filmin çözüm noktasıdır ailenin geçmişe ait belleği bu bavulda saklıdır. İpin kopup çamaşır ların yere serilmesi, sırların artık ortaya çıkacağı nın sembolik ifadesidir. Mehmet, askılığ ı onardıktan sonra bavulun yanına iner ve bavulu incelemeye başlar. Mehmet'in bu incelemesi; yıllardır saklı kalmış belleğ in, derinliklerine hapsedilmiş travmaların ortaya saçılmasına neden olur. Mehmet'in gerçekleri öğrenme isteğ i, bu karşılaşmadan sonra daha da tutkulu bir hal alır. Bun nedenle ses kayıtlarını, ısrarcı bir şekilde annesinden ister. Ama bu ısrarları, annesi tarafından karş ılık bulmaz. Mehmet ile annesi arasında geçmiş, farklı anlamlara gelmektedir. Mehmet, geçmişini öğrenmek, annesi de geçmiş i unutmak isteğindedir. Bu bölümde Mehmet, bavulda eski tarihe ait gazeteleri çıkarır annesine bunları neden sakladığını sorar; annesi geçmiş in kurcalanmaması gerektiğ ini düşünmektedir. Mehmet'in ısrarcı sorgusu Basê'nin, travmatik geçmiş i anlatmasını sağlar. Buradaki geçmiş; tarihte bilinen 19-26 Aralık 1978 tarihinde Kahramanmaraş'ta meydana gelen, resmi kayıtlara göre; 120 insanın öldüğü Alevilere yönelik gerçekleştirilen, Maraş Katliamıdır. Basê, Mehmet'e "*İyi ki o günleri görmedin, yaşamadın*" diyerek, o gün yaşanan acının boyutunu açıklamış olur. Base, bu bölümde katliam gününü oğ lu Mehmet'e bütün

gerçekliğiyle anlatır: *Baban geceleri çalışıyordu. Sabaha kadar ayaktaydım, korkudan yatamıyorduk. Bir gün dışarı çıktım. Komşumuzun oğlu hastanede çalışıyordu. Adı Ali idi. Baktım koşa koşa geliyor, annesine, "Anne çabuk kaçalım. Alevilerin evlerini bastılar. Alevileri öldürüyorlar." dedi. Artık kaçanlar kaçtı, kalanların ise hepsini öldürdüler. Ben hemen eve geldim, babana dedim ki "Müslüman Türkiye diye bağıryorlar, Alevileri öldürüyorlar, herkes kaçıyor, biz de kaçalım". "Hayır, kapıyı kapat" dedi. Kapıyı kapattım. İçeride bir tüfek vardı, gidip onu alıp geldi. Ben elinden aldım, "yapma etme" dedim. Silahı indirdi. "Biz kaçmıyoruz" dedi. Sonra geldi oturdu. Bir süre sonra kapıyı çaldılar. Kapıyı açtım, baktım 7-8 kişiler. "Bunlar da Alevi, bunları da öldürüp sevap işleyelim" dediler. Alevi öldürünce sevap işliyorlarmış! Sonra baban gitti, dolapta bir Kuran vardı, onu alıp getirdi. "Biz de insanız, biz de sizdeniz" dedi. Öyle deyince, onlar da "Madem bizdensin bu duaları oku" dediler. Baban da biliyordu, okudu. Bunun üzerine "madem bizdensin niye bize katılmıyorsun? Bize katıl, Alevileri öldürelim." dediler. Artık can korkusundan o da onlara katıldı. Gitti, iki-üç saat gelmedi. Geldiğinde "Askerler yolumuzu çevirdi. Ben de kaçtım geldim." dedi. Sonra biz de çekip köye geldik. Biz kurtulduk, ama kalanlar, nice gelin, nice çocuk, gelinlerin bileklerini kesip bileziklerini aldılar, bıçakla satırla onca insan öldürdüler. Baban da çocuklara anlatma diyordu. İyi ki anlatmamışım. Sen de Hasan gibi çekip gitseydin ben ne yapardım?*



Şekil 7 *Babamın Sesi* Filminden Sahneler

Kaynak: (youtube.com, 28.01.2019).

Basê'nin anlattıkları, filmde oluşan soruların cevabı niteliğindedir. Bu doğrultuda Mustafa'nın ses kayıtları, başka bir okumayla daha anlamlı bir duruma gelmektedir. Ailenin yaşamış olduğu katliamın travması, uzun yıllar etkisini göstermiş ve bu etkilenme yıllar sonra Hasan'ın dağa çıkmasına neden olmuştur. Basê'nin bugün yaşadığı suskunluk, oğluna duyduğu özlem, yalnız yaşama isteği, iletişimsizlik ve kaygı durumu o gün yaşanan katliamın bugünü etkilemesinin sonucudur. Basê, travmatik geçmişi bu yüzden hatırlamaktan kaçınmakta, o gün yaşananları untabildiği ölçüde bugünü kurabileceğini düşünmektedir. Basê, o gün çocuklarını kaybetmemiştir ancak, Hasan'ın dağa çıkması bu olaya bağlı geliştiğinden, o olay yıllar sonra Basê'nin oğlunu kaybetmesine neden olmuştur. Bu yüzden Basê, konuşmasında Mehmet'e, "İyi ki anlatmamışım. Sen de Hasan gibi çekip gitseydin ben ne yapardım?" der. Basê'nin suskunluğunun, bu doğrultuda yaşadığı travmatik geçmişten geldiğini anlarız. Mustafa'nın ses kayıtlarında da Basê'ye yaşananları anlatmaması için uyarılar yapılmaktadır. Mustafa, çocuklarının öfkeye kapılıp kötü şeyler yapmalarından çekinmektedir. "Bak Basê, sana söylüyorum, Hasan'a dikkat et. Hatırladığı şeylerin öfkesine kapılmasın. Senin doğru yolu ona göstermen lazım. Çocukların yanında hiçbir şeyden bahsetme.". Burada Mustafa'nın söylediklerinden, Basê'nin suskunluklarını ve neden hiçbir şey anlatmadığını çıkarmış oluruz.

Mustafa'nın gönderdiği ses kayıtları genelde Basê için uyarı, sitem ve suçlama içermektedir. Neredeyse bütün sen kayıtlarında, özellikle Hasan'a vurgu yapılmaktadır. Kayıtların Hasan ile ilgili olan bölümlerinde, Hasan'a dikkat et diye sonlanmaktadır. Mustafa'nın gönderdiği ses kayıtlarında vurguladığı bir başka konu ise, dil ve kimlik meselesidir. Bu meselede yine Basê, Türkçe öğrenmediği için suçlanmaktadır. *“Seninle Kürtçe konuşmak istemiyorum. Türkçe konuşunca dediklerimi anlıyor musun? Basê, çocukları böyle yetiştiremezsin. Kendini yetiştirmiyorsun. Okuma yazma öğren. Çocuklar hastalansa doktora bile götüremeyeceksin. Neyse sen şimdi bu dediklerime de kırılırsın. En iyi bildiğin şey...”*. Filmde bütün yükün taşıyıcı olan Basê, hiç kimseyi memnun edemeyen tek kişidir. Mustafa, birçok yerde kabahati olmayan şeyler yüzünden bile Basê'yi suçlamakta, Hasan öfkesini annesine yönetmekte, Mehmet geçmişi anlatmamasından dolayı annesine sitem etmektedir. Basê'nin bütün bu olanlara verdiği tepki suskunluktur; tıpkı Anadolu'da yaşayan birçok kadınında olduğu gibi Basê de acının suskunlaştırdığı kadınlardan biridir.

Filmin iki yerinde, Basê'nin adının Asiye olduğunu duyarız. İlkinde Mustafa ses kayıtlarında Asiye der, diğerinde Hasan'ı sormaya gelen polisler kendisine bu isimle hitap ederler. İsmi de değişme hikâyesini Basê, bir bölümde Mehmet'e anlatır. Okulda annesinin adının Basê olduğunu söyleyen Hasan, annesinin isminden dolayı öğrenciler ve öğretmen tarafından rencide edilir. Bunun öfkesine kapılan Hasan, annesinin adını kimlikte Asiye olarak değiştirir. Basê, çok sonra hastaneye gittiğinde adının Asiye olarak değiştirildiğini öğrenir. Burada Basê'nin adının bile bir ifadesinin olmadığını görürüz. Kültürel olarak bir ifadesi olan Basê isminin, karşı tarafta bir anlamı yoktur ve Kürtçe bir ismi temsil ettiğinden dolayı küçümsenmesine neden olmuştur.

Mehmet, bozulmuş ve hep aynı saati gösteren duvar saatini alır tamir etmeye çalışır, ama olmaz. O saat, Basê için zamanın durduğunun göstergesidir. Mehmet'in saati tamir etmeye çalışıp, bunu gerçekleştirememesi de öğrendikleriyle zamanın Mehmet için artık eskisi gibi devam etmeyeceğinin ifadesidir. Mehmet, annesiyle köye gider. Burada evin tamirat işlerine girer. Mehmet, Elbistan'da bahçeyi, evde saati, köyde yıkılmış balkonu ve dökülmüş sıvaları onarmak için film boyunca uğraşmaktadır. Mehmet'in bu yaklaşımı, geçmişini onarma isteği ile paralellik göstermektedir.

Mehmet, köydeki okulu ziyaret eder. Burada Mehmet'in, belleğindeki anılar canlanmıştı. Okul görüntüsü ile birlikte, Mehmet'in babasına göndermek için konuştuğu ses kayıt devreye girer. Bu kayıta okula başlamak isteyen Mehmet, annesinin *“Türkçe biliyor musun? Okulda Türkçe konuşuyorlar, nasıl gideceksin peki?”* dediği konuşmayı duyarız. Bu sahne; dil ve kimlik konusunun tekrardan işlendiği sahnedir. Mehmet'in okula başlaması için kabul edilen resmi dilin Türkçe olmasıyla birlikte Mehmet, Türkçe konuşamamaktadır. Burada günün koşullarında, resmi ideolojinin dayattığı dil paradoksu ortaya çıkar. Tek kelime Türkçe bilmeyen Basê, oğlunun Türkçe öğrenmesini istemektedir. Film boyunca kayıtlarda tanık olduğumuz iki dil vardır; ama öğrenilmesi istenen dil Türkçedir. Çünkü Kürtçe'nin çocuklar için bir geleceği yoktur hatta Kürtçe; çocukların dışlanmasına ve ötekileştirilmesine neden olmaktadır.

Mehmet eve döner, bu sahnede Mustafa ile Basê'ye ait ses kayıtlarına odaklanılır. Basê, film boyunca ilk defa Mustafa'ya sitemde bulunmaktadır. Hasan'ın dağa gittiğini haber eden Basê, *“sen şimdi yine bana kızarsın, suçu benden bilirsin. Benim hiçbir suçum yok... Gel çocuklarına bak ailene ne yapacaksan yap”* der. Basê bu ses kaydında, Hasan'ın kayıbdan sonra artık her şeyden vazgeçmiştir. Hasan'ın gidişine engel olamayan Basê, suçun kendinde olmadığını söyler. Bu bölümde Basê; *“Sen para kazanıyorsun. Ben de annene, babana ve çocuklarına bakıyorum. Tamam, sen para kazanıyorsun, ama bütün derdi tasayı bana bırakıyorsun”* şeklinde konuşarak, yıllardır gecikmiş olan isyanını dile getirmektedir. Yıllardır yurtdışında çalışan Mustafa, bütün sorumluluğu Basê'nin omuzlarına yüklemesine rağmen, yine her olumsuz durumdan Basê'yi sorumlu tutmuştur. Bu nedenle Basê, bu son olayda yaşadığı acıyla birlikte, yıllardır taşıdığı yükün kolay olmadığını bu bölümde Mustafa'ya anlatmıştır.

Film, başladığı mekânda sonlanmaktadır. Bu durum, döngüsel olarak gelip gidilen, yine tekrar dönülen noktanın, insanın belleği olduğu çıkarımını yapmamızı sağlamaktadır. Bir ağaç, kurak bir tepe ağacın altında duran Mehmet, her şey başladığı gibidir; yağın karın dışında. Burada Mehmet'in, babası için kayda aldığı ses devreye girer. Mehmet, geçmişte bıraktığı babasına seslenmektedir: *“Seni ilk kez bu yıl rüyamda gördüm. Bir çocuğumun olacağını, öğrendiğim gün. Önceden çok kıızıyordum uzakta olduğun için. Başından neler geçmiş. Nelere boyun eğmişsin. Nerelere üzölmüşsün. Bilmeyince anlamıyor insan. Hasan hâlâ aynı hayallerinin*

peşinde. Başka türlü bir dünya istiyor. Sadece matematik değil, edebiyatı da, müziği de, tiyatroyu da öğrendi. Senin istediğin gibi biri olmadı. Bu arada bir kızım oldu. Adını Mori koyduk, Annem bazı huylarımın sana benzediğini söylüyor. Senden kalan seslerle yaşıyor”.

Babamın Sesi filmi, yönetmenlerinden Zeynel Doğan’ın otobiyografik hikâyesine dayanması ve kendi hayatından kesitler içeren bir yapıda olması, filmin post-bellek bağlamında özel bir konuma yerleşmesine neden olmuştur. Film, travmatik geçmişe ait bir konuyu, ikinci kuşak sanatçılar tarafından aktarılması doğrultusunda, post-belleğin sinemaya aktarımı açısından önemli bir örnek oluşturmaktadır. Zeynel Doğan, tarihsel gerçekliğe dayanan Maraş Katliamını kurmaca-belgesel tarzında ikinci kuşak olarak değerlendirmiş ve bu açıdan bir anlatımı tercih etmiştir. Zeynel Doğan, verdiği bir röportajda konuya şu şekilde açıklık getirmiştir: “*Düşündüğüm zaman da bu öykü ile babama dair, çocuklarına dair, annemin yaşadıklarına dair bir dert vardı... Bir zehir vardı, onu attım. O açıdan bildiğimiz, tanıdığımız bir noktadan yola çıktık ve bu kurmaca filmi yaptık*” (Tekeş, 2012). Burada yönetmen, bu film ile *bir zehir vardı, onu attım* diyerek, geçmiş ile yüzleşmek için sinema sanatını kullandığını belirtmektedir. Yüzleşmenin birçok yöntemi olduğu gerçeğini göz önünde bulundurarak; Zeynel Doğan’ın da yüzleşmeyi sinema aracıyla yaptığını söyleyebiliriz. Genel olarak *Babamın Sesi* filmi; otobiyografik öğeler içermesi, yaşanan Maraş Katliamının ikinci kuşaklar üzerindeki etkisini işlemesi, karakterler açısından birinci ve ikinci kuşak arasında bellek farklılığına vurgu yapması ve yaşananların; ikinci kuşak açısından yüzleşme gerçekleştirilmesi bakımından, post-bellek kavramı çerçevesinde önemli kabul edilecek bir film örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmi diğer taraftan önemli bir konuma getiren nokta ise, filmin konusunun kendi aile hikâyesinden uyarlayan ve filmin oyuncu ve yönetmenliğini yapan kişinin aynı olmasıdır. Bu doğrultuda *Babamın Sesi* filminin özel bir içselleştirme gerçekleştirerek, oluşturulduğunu söyleyebiliriz.

3. Belleğin Travmatik Uyanışı: Kaygı Film Örneği

Kaygı filmi, uzun yıllar ana akım medya kuruluşunda belgesel kurgucusu olarak çalışan Hasret’in, bireysel belleğinden yola çıkarak; toplumsal belleğe uzanana, unutma ve hatırlama üzerine kurulan ve içerisinde psikolojik gerilim barındıran bir filmidir. Film, tema olarak travmatik geçmişe ait hatırlama ve yüzleşme

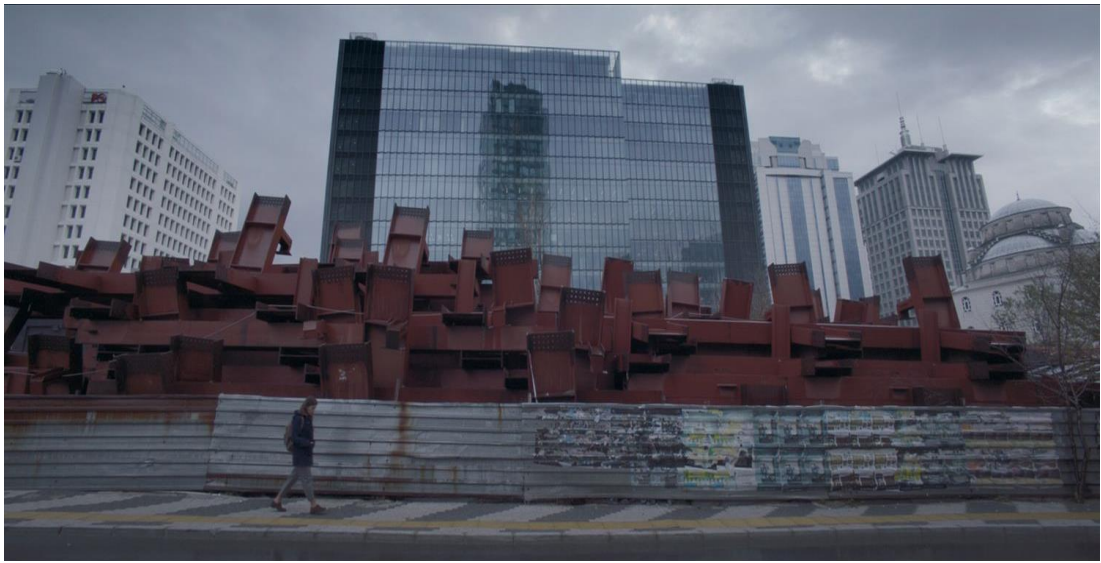
yapısında olsa da, içeriğinde barındırdığı konu çeşitliliğiyle günümüz Türkiye’inde yaşanan birçok konu ve olguya değinmektedir. Özellikle karakterin medya çalışanı olarak seçilmiş olması, basın manipülasyonu aracılığıyla toplumsal algının yönetimini ve haber metinlerinin çarpıtılma biçimlerini, çarpıcı şekilde gözler önüne sermektedir. Film, ana tema üzerinden sosyal medya aktivizmi, kentsel dönüşüm, ülkedeki eril bakış açısı, siyasi baskı ve ötekileştirme gibi konular çerçevesinde, yakın tarihimiz ve günümüz Türkiye’sine bir bakış sunmaktadır.

Film, Hasret’in içerisinde bulunduğu bir arkadaş ortamında, ülke gündemine dair tartışmaların ve eleştirilerin yapıldığı sahne ile başlar. Sosyal medya, eylemsel pasiflik, twitter kahramanlığı ve nefret söylemi gibi konuların konuşulduğu bu ortamda, iktidarın destekçisi olan bir kanalda çalışıyor olmasından kaynaklı Hasret de eleştirilerden payını alır. Hasret, kişisel olarak iktidara yakın bir düşüncede olmasa da yaptığı işten rahatsızlık duymamaktadır. Onun yaptığı belgesel kurgulamak olduğundan, bir bakıma kendini bu şekilde temize çekmektedir. Filmin ilerleyen bölümünde iş yerindeki pozisyonunun değişmesi, Hasret’in bu sistem içerisinde artık yapamayacağını gösterecektir.

Hasret, iş yerinde zamanını rutin olarak yaptığı belgesel kurgularıyla geçirir. Ancak iş yerindeki manipülasyon, sansür, otosansür ve insan ilişkileri yine de Hasret’i zorlamaktadır. Çalıştığı televizyon kanalının adının TekTv olması, günümüz medya sisteminin tek sesliliğini ve yanlılığını açıklar niteliktedir. Kanalda, arka planda sürekli birinin birilerine öfkelenildiği, haberlerde açıklama yapan siyasilerin gerçeklikten uzak açıklamalarda bulunduğu ve bu açıklamaların yanlı kurgulandığını görürüz. Bu durum Hasret’i içten kızdırmaktadır ancak, yapacak bir şeyi yoktur. Bunun yanında ev ve sosyal yaşamı Hasret için başka şekilde yürümektedir. Dışarıda ve evde Hasret’in, hep bir şeylerden korktuğunu ve sese, gürültüye, nesnelere, objelere aşırı duyarlılık gösterdiğine tanık oluruz. Filmde kullanılan ses ve ritim de bunu destekler niteliktedir. Filmin açılış sahnesinden son sahnesine kadar kullanılan ses ve ritim, filmin dramatik yapısını desteklemekte ve oluşturulan kaygı durumunun sunumuna katkı vermektedir.

Filmin ilerleyen bölümlerinde Hasret’in nesnelere ve sese gösterdiği aşırı hassasiyet, artış gösterir. Hasret; iş yerinde, dışarıda, evde ve neredeyse yaşadığı her ortamda bir şeylerde karşı aşırı duyarlılık göstermekte ve bu durum Hasret’in

hayatını olumsuz etkilemektedir. Filmin arka planında şehrin kentsel dönüşüm sonucu oluşan yıkıntı hali, çirkinleşen ve betonlaşan şehir yapısı ve her yerde oluşan inşaat sesleri, filmin anlatımında yardımcı etken olarak kullanılmış ve şehrin bu uyumsuz, çirkinleşmiş yapısı; Hasret'in psikolojik durumunu yansıtacak tarzda oluşturulmuştur. Hasret'in oturduğu apartman da kentsel dönüşüm projesi kapsamında boşaltılmaya başlanmıştır. Bu bina ve mahalledeki çevre binalar, artık yıkılacaktır. Hasret evde olduğu zamanlar inşaat sesleri hiç kesilmez, sürekli bir yerlerde yıkım sesleri gelir. Hasret'in ev yaşamına tanık olduğumuz bölümlerde, bu seslerin Hasret üzerindeki psikolojik etkisini yakından görürüz.



Şekil 8 *Kaygı* Filminden Sahneler

Kaynak: (beyazperde.com, 31.01.2017)

Hasret, mobing uygulanarak belgesel kurgusundan bülten kurgusuna geçirilir. Bunun nedeni de, belgesel kurgusunda kanalın istediği bölümlerin çıkarılmadığıdır. Bülten kurgusuna geçtikten sonra Hasret için yaptığı iş çekilmez olur. Bu bölümde medyadaki manipülasyonu, yanlış haber anlayışını ve masaüstü haber düzmeceliğini yakından görmüş oluruz. İş yerinde yaşanan bu olumsuzluklarla birlikte, Hasret'in günlük yaşamı da yolunda gitmemektedir. Psikolojik gerilimin arttığı ve artık Hasret'in hayatında daha fazla olumsuzlukların ortaya çıktığı bu bölümlerde Hasre; belleğinde ardıl olarak kaldığı ve anımsamada tam olarak ortaya çıkarmadığı bir takım imgeler ve çağrışımların duyumsanması biçiminde geriye dönük olumsuzluklar olduğunu saptar, ama ne türden bir olumsuzluk barındırdığını bulamaz. Hasret, uzun süredir aynı kâbusları görmekte ve gittiği parkta aynı

çağrışımları duyumsamaktadır. Ancak ne olduğunu anımsamaların çıkarımını tam olarak yapamamakta ve bilmediği bu durum onu, fazlasıyla rahatsız etmektedir. Bu bölüm, artık psikolojik gerilimin filmde fazlasıyla hissedilmeye başlandığı bölümdür.



Şekil 9 Kaygı Filminden Sahneler

Kaynak: (beyazperde.com, 31.01.2017).

Hasret, evde olduğu bir sahnede arkadaşı Mehmet ziyaretine gelir. Önce günlük konuşmalar yapılır daha sonra Hasret, Mehmet’e bir parka gittiğini ve bazı çağrışım yaşadığını anlatır. *“Ben bugün bir parka gittim, parkta bir şarkı duydum. Melodisi işte sözleri, her şeyi değişik, farklıydı. Aslında çok farklı da değildi. Flütle çalınıyordu, daha önce hiç dinlemediğim bir şeymiş gibi geldi. Sonra baya dinledim duydum, diye düşündüm”*. Hasret, parkta geçmişe ait bazı çağrışımlar duyumsamıştır. Bu çağrışımlar Hasret’i, anne babasının ölümünü sorgulamaya yönetmiştir. Hasret, geçmişini anımsamada imgeleri kullanmakta ama tam olarak bir sonuca varamamaktadır. Gördüğü aynı kâbuslar, imgelerin oluşturduğu çağrışımlar ve geçmişin silik izlerinin tümü; Hasret’i bu bölümde geçmişini sorgulamaya ve çözüme ulaşmaya itmektedir. Hasret, Mehmet’e sürekli geçmişini düşündüğünü söyler. Anne ve babasına ne olduğunu anlamaya çalıştığını, aslında ne olduğunu bildiğini ama hatırlamadığını anlatır. Bildiği araba kazasında öldüğüdür ama Hasret, başka bir şey olduğunu bunu hatırlayamadığını düşünmektedir. Bu nedenle Hasret, araştırma da yapmıştır. Ama yaptığı araştırmalar neticesinde, bir sonuca ulaşamamıştır. Çalıştığı kanalın arşivinde anne ve babasının ölüm tarihine ait olaylara bakmış, o güne hatta o

aya dair siyasi bir habere rastlamamıştır. Hasret'in üzerinde durduğu şey de budur aslında; nasıl olur da o aya ait bir siyasi haber olmaz. Bu nedenle Hasret, o tarihin bilinçli olarak unutturulmak istendiğini düşünmektedir. Hasret'i bu arayışa iten başka etken de, bir süredir sürekli olarak gördüğü kâbuslardır. Bu kâbusla birlikte her şey iç içe geçmiştir. *“Böyle sesler duyuyorum böyle, öyle sesler değil. Böyle kulağın baya duyabildiği sesler. Böyle birileri, duvarlara taş gibi bir şeylerle vuruyorlar gibi. İnşaat makinelerine benzer sesler duyuyorum. Böyle uykulu oluyorum, kalkıyorum, diyorum hani gücümü topluyorum, bakıyorum mahalle kendi havasında. İlk duyduğumda sordum alt komşuya bir şey duymamış. Sonra bizim Arif abiya sordum...”* Hasret, Mehmet'e gördüğü kâbusu anlatır: *“Böyle çok kalabalık, baya dünya kadar insan toplu halde bağılıyor herkes, herkes dediğim sırf...”*. Hasret için kâbuslar, gerçeklere karışmıştır. Bunları birbirinden ayıramayan Hasret, sürekli gördüğü kâbusların bir anlamının olduğunu düşünmektedir.

Hasret, her zaman gittiği parkta yürümektedir. Seslere ve objelere hassasiyet gösteren Hasret, burada önce köşede toplanmış parke taşlarına dikkat kesilir, sonra yanında koşarak geçen bir grup, Hasret'i oldukça tedirgin eder. Birkaç defa görünüp, Hasret'e bir şeyler anımsatan kangal köpeği, burada da görünmektedir. Burada belli belirsiz imgeler ve görüntüler canlanır; en dikkat çeken görüntü ise yanan meşalelerin olduğu görüntüdür. Hasret, bu karmaşa içerisinde bir büfeye varır, büfede duran bütün gazeteler aynı manşeti atılmıştır: *“Cezayı Halk Verdi”*. Hasret, o günün sabahında kurgu yaparken, kendisinden KJ'ye bunu yazması istenmiştir ve bunu yazmak istemeyen Hasret, bu konu üzerinden bir tartışma da yaşamıştır. Bütün manşetlerin aynı atılması, ülkede yapılan gazeteciliğin ısmarlama bir gazetecilik örneği oluşturduğunun göstergesidir.



Şekil 10 *Kaygı* Filminden Sahneler

Kaynak: (imdb.com, 12.05.2017).

Hasret, artık işe gitmemeye başlar. Nerdeyse her gün parka uğrar, evde hatırlatmaya yardım edecek araştırmalar yapar. İçinden çıkılmaz hal almaya başlayan bu durum; gün geçtikçe Hasret'in psikolojik olarak kötüleşmesine neden olur. Evde eskiye ait ne varsa karıştırır; sandıkları açar, fotoğraflara bakar, ses kayıtlarını dinler ve bazen eskiye ait imgeler silik ve karmaşık biçimde belleğinde canlanır. Hasret, babasına ait bir kitabın içinden bir adres bulur. Adreste, Canan yazmaktadır. Hasret, eski bir hana gidip Canan'ı bulur, ancak Canan konuşmamaktadır. Hasret, böylelikle buradan da hiçbir şey öğrenmeden evine döner. Hasret'in anne ve babasına dair anımsadığı görüntülerde, iki defa anne ve babasını görürüz. İlkinde babası, bir şarkı bestelemiş ve onu çalmaktadır. Diğerinde ise babası, bir festivalden söz etmekte ve annesi o festivale gitmesini istememektedir. Annesi festivalin güvenli olmadığından söz eder, babası bu konuda annesini ikna etmeye çalışmaktadır. *“Yav dernekle bakanlık birlikte düzenliyorlar, koskoca vali çağırıyor. Ankara'dan bir sürü misafir geliyor, bildiğin şenlik havası işte. Varsın üç beş kişi çıksın gavur desin, kafir desin ne yapabilirler ki, yani herkes çok heyecanlı ekip tamam. Kendi türkülerimizi kendi toprağımızda söyleyeceğiz var mı bundan daha güzel bir şey? Hem Asif da çok heyecanlandı duyar duymaz. Canan da öyle”*

Hasret, artık evden hiç çıkmamaya başlar, arkadaşlarının aramalarını yanıtsız bırakır. Duyduğu sesler, anımsadığı görüntüler, aldığı kokular her şey Hasret'in travmatik belleğini harekete geçirmiştir. “*Duvarlar çok sıcaktır ve yanık kokusu her yanı sarmıştır*”. Hasret, çaresizlik içerisinde geçmişe ait ne varsa ortaya dökmüştür, bugünün içinde geçmişi yaşar hale gelmiştir. Psikolojik gerilim şeklinde ilerleyen son bölüm, Hasret'in kapıyı açmak için girdiği şifrenin kabul edilmemesiyle doruğa ulaşır. Hasret, kapıdan geri giderken duvara çarpar, o sıra duvardan gevşemiş olan parkelerden biri yere düşer. Hasret, parkeleri hızla bir bir indirir; ortaya bir duvar resmi çıkar. Resim, alevler içinde yanan bir binaya aittir. Bu resimle birlikte Hasret'in, daha önce hatırlamaya çalıştığı melodi bir flütte çalınır; sözlerini unuttuğu şarkı hatırlanmıştır. Flüt yere düşer; koşturan grup, teyzesinin bir yerlere sığınma çabaları, kimsenin yardımcı olmaması, teyzesinin yaralanması, sopalı insanlar, taşlar, sloganlar, bağırışlar, yanan meşaleler ve en sonunda binanın ateşe verilmesi bütün anılar canlanmıştır. Nora'nın da belirttiği gibi, uzun belirsizliklere ve ani dirilmelere elverişli bellek, burada dirilmiştir (Nora, 2006: 20). Hasret kapılara vurur, açamaz. Yere düşen abajurdan dumanlar yükselmektedir. Pencereye yönelir açmaya çalışır, başarılı olamaz. Kimse yok mu? Diye seslenir, duyan olmaz. Panik içerisinde babasına ait bağlamayı alır, camı kırar ve kendini dışarı atar. Hasret'in bu sahnede yaşadığı her şey; tıpkı o gün yaşananlara benzer şekilde gerçekleşmiştir.

Hasret'in belleğindeki bu uyanışın sebebi; toplumsal bellekte derin yaralar açmış, Madımak Oteli Katliamı ya da bilinen adıyla Sivas Katliamı olaylarıdır. Sivas Katliamı; 2 Temmuz 1993 yılında Sivas'ta düzenlenen Pir Sultan Abdal Kültür Etkinlikleri sırasında Cuma namazı çıkışı yaklaşık on beş bin kişilik bir grubun, “Müslüman Türkiye” sloganları eşliğinde Aziz Nesin ve bir grup aydının kaldığı oteli ateşe vermesi sonucu; iki gösterici, iki otel çalışanı olmak üzere 37 kişinin hayatını kaybetmesine neden olan olaylardır. Bu katliamın sorumluları cezalandırılmamış ve dava, 2012 yılında zaman aşımına uğramıştır. Toplumsal bellekte derin bir acı bırakan bu olay; Hasret karakteri üzerinden bireylerde bıraktığı psikolojik etkisini de gözeterik bugünkü ülke yapısıyla da bağlantılı olarak işlenmiştir. Filmin başından sonuna kadar, imgeler aracılığıyla bu olaya gönderme yapılmıştır. Özellikle filmde adı sıkça geçen Muzaffer Kardeşler karakterinin açıklamaları, Sivas Olayındaki açıklamalarla paralel içermektedir. Bir bölümde Hüseyin Uğur karakterinin yazmış olduğu *YanlıŞ Hafıza* adlı kitabı hedef alan Furkan

Muzaffer; yazara üstü kapalı tehditler savurmuş, yıllardır şahit olduğumuz gibi o cümleyi kullanmıştır; “gereği neyse yapılır”. Yine ölümlerin yaşandığı bir olayda, bu karakterin açıklamaları o günün siyasilerinin açıklamalarıyla benzerlik gösterir. *“Yani bu ölenler isteselerdi kurtulamayacaklar mıydı? Bu millet bunu yeme! Bazı kendini bilmezler de çıkmış bu ölümlerden fırsat bilip bir kaos ortamı yaratmaya çalışıyorlar. Bu millet kaos ortamı yaratmaya çalışanlara karşı tahrik olmuştur, olmuştur bitmiştir. Bu millet yüce bir millettir. Halkımızla güvenlik güçlerimizi kesinlikle karşı karşıya getirmeyeceğiz”*.

Genel olarak *Kaygı* filmi; toplumsal bellekte yara açmış bir konuyu ele alması, bu konunun ikinci kuşak bir karakter üzerinden anlatılması ve yine ikinci kuşak bir yönetmen tarafından çekilmiş olması sebebiyle; post-bellek tanımlamasına uyan bir filmidir. Filmin yönetmeni Ceylan Özgün Özçelik, toplumsal bellekte yara açmış ve toplum olarak yüzleşme gerçekleştirilmemiş bir konuyu, sinema aracılığıyla tekrar gündeme taşımış ve sinemayı yüzleşme aracı olarak kullanmıştır. Toplumsal travmaya neden olan bu olay; yönetmen tarafından deneyimlenmiş bir olay değildir. Yönetmen, o güne dair duyduğu, izlediği ve dinlediği ölçüde olayı yeniden yorumlayıp aktarmıştır. Özçelik verdiği röportajda, *“filmin esinlendiği katliama ve o şehrin tarihine dair kitaplar, dava sürecinin detayları, henüz yok edilmemiş videolar ve gazete manşetleri birincil kaynağımdı.”*(Eren, 2017) demektedir. Yönetmenin olayı gören ya da yaşayan birinci kuşak olmaması, filmin ikinci kuşak aktarımı olarak, post-bellek bağlamında değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Özçelik’in bu filmde özellikle yapmak istediği, geçmişte yaşanmış travmatik bir olayı bugün yaşatmak ve sinema aracılığı ile geleceğe aktarmaktır. Özçelik verdiği röportajda: *“Hafıza ve belleğin Kaygı’nın atardamarı olması kaçınılmazdı. Hepimiz unutuyoruz çünkü. Her şeyi unutuyoruz. Yakın tarihimizdeki kanlı olaylardan sokaklarımızın adlarına... Her şeyi. Birbirimizle ve geçmişimizle yüzleşebilme yetimizi kaybetmek üzereyiz. Bu kaybedişi düşündükçe ve unutmama-unutturma üzerine araştırma yaptıkça, kendimi defalarca kez yeniden kurgulanmış bir distopyanın içinde buldum. Hepimiz gibi.”* aslında yönetmen burada, toplumsal belleğimizin unutmama-unutturma üzerine kurulu olduğunu ve filmin bunu engellemeye yönelik bir eylemi gerçekleştirdiği belirtmektedir. Bir başka röportajında neden bu konuyu seçtin sorusuna Özçelik’in verdiği cevap, post-bellek kavramının açıklayıcısı niteliğindedir: *“Film, bir hatırlama filmi olduğu için temelinde kendi geri dönüşümü yaşadım. Kendi*

hafızasızlığımdan kaynaklanan bir hafıza filmi yapacaktım, bunu biliyordum. Benim aklıma mekânlarla gelmişti ve filmde bunların olacağı kesindi. Tabii ki iktidarın ve medyanın bu hafızaya etkisi kesindi. Ama hangi katliam sorusunun cevabını -ki bu soru katliamları dahi unutulabilir miyiz sorusunun üstüne gelmişti- biraz kendimde aradım. Eski bir medya çalışanı olarak gözümü kapatıp televizyonda gördüğüm ilk ve en eski neyi hatırlıyorum diye düşündüm. İlk aklıma gelen de Aziz Nesin'in itfaiye aracından sarkıtıldığı an oldu. O zaman ben 13 yaşındaydım ve daha eskiye gidemedim. Sonra katliamları okumaya başladım.”(Çakır, 2018).

Buradan hareketle yönetmen; Türkiye siyasi tarihinde yer almış ve tarihsel gerçekliğe dayanan yaşanmış bir olayı, öznel bakışıyla ikinci kuşak sanatçı tanımına uygun olarak yorumlayıp, sinemaya aktarmıştır. Bunu yaparken, ikinci kuşak karakter üzerinden bir anlatımı tercih etmiştir. Yönetmenin inceleme, araştırma ve bunun sonucunda aktarma biçimi; birinci kuşak tanıklığı şeklinde değil, ikinci kuşak yorumlama biçiminde olmuştur. Yönetmen, bugünün içinden geçmişe bakarak bir aktarım gerçekleştirmiş ve travmatik geçmişin sinema aracılığıyla görünür kılınmasını sağlamıştır.

F. Bulgular ve Yorum

Dördüncü bölümde araştırma kapsamında örnekleme yapılan filmlerin, post-bellek kavramı bağlamında belirtilen sorulara yanıt aranmıştır. Elde edilen bulgularda filmlerin, post-bellek kavramı çerçevesine uygun bir yapıda olduğu sonucu çıkarılmıştır. Örnekleme alınan üç filmde de post-bellek kavramına uygunluk oluşturacak, belirli parametreler ekseninde kavramı ortaya çıkaracak yaklaşımlar saptanmıştır. Örnekleme alınan *Annemin Şarkısı*, *Babamın Sesi* ve *Kaygı* filmleri, Marianne Hirsch'nin tanımladığı post-bellek kavramının sunduğu çerçeveye uyan yapısı nedeniyle; Türk Sineması'nda bu kavrama karşılık gelen filmler olduğu sonucuna varılmıştır. Filmlerin tümünde kullanılan eskiye ait fotoğraflar, sandıklar, kayıtlar, şarkılar, görüntüler ve belleğin çoklu yapısının kullanımı ile post-bellek kavramının ana hattını oluşturacak ikinci kuşak işleniş; filmlerin bu kavrama uygunluk gösteren başlıca temaları olarak karşımıza çıkmıştır. Filmlerin diğer bir uygunluk göstergesi de toplumda yara açmış ve travmalara neden olmuş, 1990'lar köy boşaltmaları, Maraş Katliamı ve Sivas Katliamı gibi tarihsel gerçekliği olan konuların seçilmiş ve ikinci kuşak yönetmenler tarafından işlenmiş olmasıdır.

Araştırmada incelenen *Annemin Şarkısı* filmi, Ali ve Nigar Ana karakterleri çevresinde anne oğul ilişkisinin işlendiği ve oluşturulan anlatım yapısıyla toplumsal belleğin ve kuşaklar arası bellek farklılığının ortaya konulduğu bir filmidir. Film, Nigar Ana çevresinde belleğin izinin bir şarkıda sürüldüğü ve geçmiş imgelerin hatırlamayı sürekli tetiklediği bir biçimde sunulmuştur. Nigar Ana, *Annemin şarkısı* filminde yaşadığı travmatik geçmişle birlikte, göç ettirilmiş ve metropolde yaşamaya zorunlu bırakılmıştır. Nigar Ana, yıllardır metropolde yaşamasına rağmen buraya uyum sağlayamamış, kentsel dönüşüm sonucu metropolde ikinci defa göç yaşamıştır. Her geçen gün köyüne dönme arzusu içerisinde yaşayan Nigar Ana, köyüne gideceğine az bir zaman kala hayatını kaybetmiştir. Nigar Ana'nın bu filmde, birinci kuşak olarak travmayı yaşamış ve belleğinde yaşattığı acıları yıllar boyunca taşımış biri olarak sunulmuştur. Nigar Ana, belleğinde kalan anılarla ve kaybettikleri ile birlikte, kayıp bir şarkıda geçmişin izini sürmüştür. Oğlu Ali ise çocukluğuna ait travmaların etkisini hala yaşıyor olmasının yanında, geleceğe odaklı yaşamaya çalışan biridir. Filmde Ali, ikinci kuşak olarak sunulmuştur. Travma sonrası kuşağı temsil eden Ali, post-bellek kavramının tanımladığı kuşaktır. Geçmiş, anne oğul açısından farklı biçimde algılanmaktadır. Kuşak farkı, bu algılamının farklılığının önemli bir nedenidir. Film, yönetmen tarafından oluşturulma biçimiyle de post-bellek kavramıyla ilişkilidir. Filmde işlenen konu yönetmenin çocukluk yıllarına rastladığından; yönetmenin yorumlama, anlatma ve aktarma biçimiyle de ikinci kuşağı temsilen film post-bellek ürünüdür.

Araştırmada incelenen *Babamın Sesi* filmi, tarihte bilinen Maraş Katliamını *Annemin Şarkısı* filminde olduğu gibi anne-oğul ilişkisi çevresinde oluşturan, ana tema olarak kayıpların yaşandığı bir olayda, ses kayıtlarının geçmiş ile yüzleşmeyi sağlayacak ve travmatik geçmişi ortaya çıkaracak biçimde işlendiği bir filmidir. Film, birinci kuşağı temsil eden Basê karakteriyle, ikinci kuşağı temsil eden oğlu Mehmet karakteri üzerinden anlatılır. Filmde, hiç görünmeyen ama ses kayıtlarında sürekli filmde bulunan Basê'nin kocası Mustafa ve kayıp oğlu Hasan da bilgiler verilerek sunulur. Filmin toplumsal bellekte yara açmış ve yüzleşmenin gerçekleşmemiş olduğu Maraş Katliamı olayını işlemesi, otobiyografik öğeler içermesi, katliamı yaşamış birinci kuşak ile olayları deneyimlememiş Mehmet temsiline sunulan ikinci kuşak karakteri içermesi ve kuşaklar arası bellek farkını ortaya koyması bakımından; post-bellek incelmeye değer görülecek bir filmidir. Filmin diğer bir

önemli kriteri de olayları yaşayan ve ikinci kuşağı temsil eden Mehmet karakterinin filmin yönetmenliğini yapması ve yönetmenin otobiyografik eseri olmasıdır. Film, gerçekliğe dayalı yarı belgesel tarzında ikinci kuşak yönetmenlerin oluşturduğu ve yorumladığı yapısıyla, post-bellek kavramına denk düşer. Filmde kullanılan fotoğraf, bavul, eski eşyalar ve geçmişe ait ses kayıtları post-belleğe yardımcı olan önemli araçlar olduğundan bu film, bütün bileşenleriyle post-belleği yansıtmak üzere önemli değerlere sahip bir filmidir.

Araştırmada son olarak incelenen *Kaygı* filmi; toplumsal belleği derinden etkileyen ve Türkiye siyasi tarihinde önemli bir yer tutan, Sivas Katliamını konu almaktadır. Film, psikolojik gerilim türünde geçmişin travmatik olayının bugünü etkilemesinin önemli bir örneğidir. Hasret karakteri üzerinden işlenen film, yakın siyasi tarihimize ayna tutmaktadır. Filmin içerisinde yer alan birçok öğe, filmin post-bellek kapsamında incelenmesine kriter oluşturur. Film boyunca arayış içerisinde olan Hasret, belleğinde silik kalmış anıların gördüğü kâbuslarla ortaya çıkması sonucu geçmişine yönelmekte ve ölen anne ve babasının bilinen aksine başka bir nedenden ötürü öldüğüne inanmaktadır. Geçmişini araştırmaya başlayan Hasret, bu noktada diğer filmlerde olduğu gibi, eski fotoğraflar, görüntüler, nesnelere ve eşyalara yönelmektedir. Geçmişin bilinenden farklı olduğuna inanan Hasret, gerçekliğin peşine düşmekte ve bütün gününü yaşadığı çağrışımları anlamlandırmaya çalışarak geçirmektedir. Hasret'in bu yaklaşımı belli bir süre sonra filmde, sıkça işlenen psikolojik gerilim yaratmaktadır. Filmin son bölümünde yaşadığı şok etkisiyle Hasret, bütün geçmişi hatırlar ve anne ve babasının neden öldüğünü anlaması, belleğin travmatik uyanışıyla olur. Filmin, tarihsel gerçekliği olan ve toplumda yara açmış bir konuyu tema olarak seçmiş olması, Hasret karakteri üzerinden travmanın ikinci kuşak etkisini işlemesi ve ikinci kuşak tarafından sorgulanıp yüzleşilmesi açısından; post-bellek kapsamında değerlendirilmesine olanak sağlamıştır. Diğer taraftan filmin yönetmeni Ceylan Özgün Özçelik, ikinci kuşak sanatçı olarak; geçmişte yaşanmış travmatik bir olayı yorumlayıp aktarmış olduğundan, film bu anlamda da post-bellek ürünüdür.

Araştırmada kullanılan filmlerde ortak bulgu; filmlerin yapım, anlatım ve aktarım özellikleri kapsamında post-bellek kavramına birçok açıdan uygun düşecek ve post-bellek tanımını karşılayacak yapısalılığı içermesidir. Ayrıca filmlerin oluşum aşamaları ve getirilen çözüm modeli ile yönetmenlerin ikinci kuşağı temsil etmesi ve

yüzleşmeyi sinema aracılığı ile yapması, değerlendirme aşamasında bu çalışmada yardımcı etken oluşturmasını sağlamıştır. Bu kapsamda filmler incelenirken, post-bellek kavramının oluşturduğu kriterlere uygun bulunduğu gözlemlenmiştir. Ayrıca yönetmenler; tarihsel gerçekliği dayanan ve geçmişte travmaya neden olmuş konuları işleyerek, toplumsal belleğe katkı sunmuş ve bu da filmlerin bir bakıma belge görevi görmesini sağlamıştır.



V. SONUÇ

Sinema temsiliyet bağlamında, içerisinde birçok konuyu ve söylemi barındırabilmektedir. Bu yapısı ile farklı temsiliyetlerin sinemada yer bulması, muhalif kesimin de görünür kılınmasını sağlamaktadır. Ancak muhalif sinemanın görünür olma hedefi, birçok nedene bağlı olarak engellenmekte ve yapım-dağıtım aşamalarında zorlayıcı koşullarla baş etmek zorunda kalmaktadır. Muhalif sinema anlayışı için durum böyle iken, ana akım sinemada işleyiş farklı ilerlemektedir. Ana akım sinema hâkim ideolojiye bağımlıdır ve bu ideolojinin amaç ve istekleri doğrultusunda yapılmayan çalışmaların, ana akım sinemada yer bulması neredeyse imkânsızdır. Çünkü ana akım sinemada, ciddi bir tekelleşme sorunu bulunmaktadır. Bundan dolayı ana akım sinema, özellikle egemen ideolojinin görünür kılınması ve tahakkümün devam ettirilmesi biçimine düzenlenir. Bu noktada muhalif sinemacılar alternatif geliştirerek, farklı bir alanda ve kulvarda görünür olmayı hedeflerler. Ancak bu kez de baskı ve uygulamalar, bu alanı da sorunsuz şekilde kullanmalarının önüne geçer. Egemen ideoloji, kendi istek ve amaçları doğrultusunda yapılmayan bir filmi sansür yapısıyla engellemeye çalışır. Türk Sineması'nın genel yapısı da yıllardır bu ekseninde ilerlemeye devam etmektedir.

Toplumsal gerçekçi filmlerin ortaya çıkması ve politik nesnellığe dayanan konuların sinemada yer bulmasıyla birlikte, sansür düzeninin sinemayı tahakküm altına alma çabaları yoğunluk kazanmıştır. Özellikle 1970'ler Yılmaz Güney'in politik sinema anlayışının Türk Sineması'nı etkisi altına aldığı yıllarda, sansür kurulu neredeyse her filmi yasaklar duruma gelmiştir. Politik atmosferin de sinemayı etki altına aldığı bu yıllarda sinemada politik konuların ağırlık işlendiği, bu karşın siyasi yaşamın da ağırlığının fazlasıyla sinemada hissedildiği bir noktada, bu iki durum arasındaki çekişme ekseninde filmler çokta nedenselliğe bağlanmadan yasaklanmakta ve yıllarca sansür kurulunun onayını alamadığından gösterim şansı bulamamaktadır. Bunun yanında ana akım sinema için durum farklılık göstermektedir. Hâkim ideolojiye uygun davranmayı amaç edinmiş ana akım sinema,

bu dönem de yine politik gerçeklikle ilişkisi bulunamayan, sinemanın eğlendiren ve uyutan tarafını gösterme amacına girişmiştir. Bunun yanında bu dönem sinemada erotik film furyası başlamış ve sinema salonları bu türden filmlerin gösterimine öncelik vermiştir. Politik sinema yapısallığında yapılan her filmin türlü bahanelerle sansürlendiği bu dönemde, erotik film furyasının serbestçe dolaşıma sokulması, egemen ideolojinin sadece politik olan sinemaya karşı olduğunun göstergesi niteliğindedir. Çünkü egemen anlayış, kendisi için sanatın tehlikesiz olanını tercih etmektedir ve ancak kendi isteği doğrultusunda yapılan bir çalışmaya onay vermektedir.

Toplum ile sinema, birbirinden bağımsız düşünülemez. Siyasi yaşamda oluşan bir değişim çok sürmeden sinemada yer bulmaktadır. Bu doğrultuda 1970'lerde Türk Sineması'nın toplumsal değişime göstermiş olduğu yaklaşım, 1980 darbesinin yaşanmasıyla sekteye uğramıştır. 1980 Darbesi'yle, toplumsal yaşama getirilen yasak ve kısıtlamalar sinemada da yaşanmıştır. Bu dönemin sert sansür uygulamaları Türk Sineması'nı nerdeyse film yapılamaz hale getirmiştir. Darbenin yaşandığı yıllardan 1980'lerin ilk yarısına kadar dönemde politik konulara yer veren, darbenin toplumda yarattığı tahribatı gözler önüne seren çalışmalar, yeterince yapılamamıştır. Ancak 1980'lerin ikinci yarısında darbeyi konu alan yapımların sayısı artmış ama bunlar da darbenin toplumda yarattığı infialli anlatmak yerine, bireyler üzerindeki kısmi etkiyi konu olarak seçmeyi tercih etmişler, dolayısıyla sansürden etkilenmemişlerdir. Çünkü bu filmler, dönemi politik gerçekliğini eleştirel yapıda sunmadıkları için darbe yönetimi tarafından sakıncalı görülmemişlerdir. 1980'ler Türk Sineması, daha çok bireysellik barındıran ve bireysel problemleri konu alan filmlerin üzerinden şekillenmiştir. Darbeyi konu alan filmlerde bile bireysellik noktasından yola çıkarak, darbe dönemi anlatılmıştır.

1990 yıllarında yaşanan toplumsal değişim ve küreselleşen dünyanın getirdiği farklı bakış açısı, Türk Sineması'nda da karşılığını bulmuştur. Bu dönemin yönetmenleri, toplumsal değişim ekseninde bireysel konulara ağırlık vermiş; kentsel yalnızlık, toplumsal baskı, cinsiyetçilik, siyasetin kısılcacında kalmışlık gibi konuları bireysellikten yola çıkarak anlatmışlardır. Bu dönem, Avrupa Sineması'nda görünür olmayı başaran ve katıldığı festivallerde önemli ödüller alan yönetmenlerin, farklı anlatım ve yapımla modelleriyle Türk Sineması'na yeni bir anlayış kazandırdığı bir dönemdir. Politik gerçekliğin eleştirel yaklaşımla ele alındığı bu dönemde, muhalif

sanatçıların üretimi artmış ve toplumda tartışılması sakıncalı görülen konular sinemada yer almaya başlamıştır. Bu doğrultuda; etnik konular, siyasi eleştiriler, azınlık meselesi, cinsiyetçilik ve darbenin süren etkisi, Türk Sineması'nda işlenmeye ve tartışılmaya başlanmıştır. Diğer taraftan, siyaseten sakıncalı görülen birçok konunun sinemada anlatılma ve görünür kılınma çabaları, sansür düzenin dikkatinden kaçmamıştır. 1980 Askeri Darbesi'nin getirdiği sert sansür yasaları, bu dönemlerde de yapısını muhafaza ederek, sinema üzerindeki keyfi uygulamalarını devam ettirmiştir.

1990'larda Türk Sineması'nda başlayan değişim; 2000'li yıllarda konu ve temsiliyet çeşitliliğinin artmasını ve yeni sinema anlayışının bu ekseninde ilerlemesini sağlamıştır. 2000'ler, değişen sinema anlayışıyla birlikte gerçekçi temelde politik konulara yöneliminin en çok yaşandığı yıllar olmuştur. Gelişen sinema anlayışı, önceki dönemlere oranla ulaşılabilirliği kolay olan dijital ekipmanlar ve fonlardan sağlanan gelir, genç sinemacıların ortaya çıkmasına olanak sağlamış ve bu genç yönetmenler, kendilerini sinema aracılığıyla ifade etme şansına erişmişlerdir. Birçok konuyu ele alan bu yönetmenler, Türk Sineması'nda o güne kadar yer almamış konu ve olayları sinemada işlemişlerdir. Bu konulardan biri de o güne kadar sinemada yer almamış, siyasi olarak da unutturulmaya çalışılmış geçmişin travmatik olaylarıdır.

2000'ler Türk Sineması'nda geçmiş, daha önceki dönemlerde olmadığı kadar; hatırlamalar, kimlik üzerinden hesaplaşmalar, eve dönüş, geçmiş kaydetme, geçmiş kayıtlarını geri getirme bağlamında bugün ile ilişkili olarak işlenmiştir. Filmlerde bu doğrultuda, bireysel ve kolektif belleğe yönelik bir anlatım oluşturulmuştur. Bu filmler, Türkiye'deki politik atmosferle ilişkili olarak önceki dönemlerde işlenmeyen, unutilan ve bastırılan meselelerle yüzleşme eğiliminde olmuşlardır. Bu doğrultuda yeni dönem sinemasındaki filmler, bugünün ihtiyacı çevresinde hatırlama aracı olarak egemen geçmiş kurgusuna bir direnç alanı oluşturma gayretine girişmişlerdir. Yeni sinema anlayışı çerçevesinde yapılan filmlerin önemli bir bölümü, politik sinema anlayışı kapsamında geçmişle yüzleşme yapısallığında oluşturulmuştur. Filmlerin, bellek oluşturmada bilinen tarih tezlerinin dışında alternatif üreten, bir bakıma karşıt bellek oluşturan bir yapısı da bulunmaktadır. Yüzleşme gerçekleştiren yeni Türk Sineması'nın filmleri, bu bağlamda toplumsal belleğe başka bir bakış açısı kazandırarak önemli bir görevi üstlendiği gibi, sinema

aracılığıyla hatırlananın bilinenin aksine başka bir gerçekliği barındırdığını göstermesi açısından toplumsal belleğe katkı sunmaktadır.

Türk Sineması'nda belleğe dönük bu yönelim, kuşkusuz diğer ülkelerin yöneliminden bağımsız gerçekleşmemektedir. Yaşanan yüzyılın bıraktığı acılar ve hala toplumlarda yaşanan travmatik olaylar, birçok alanda olduğu gibi sinemayı da etkilemeye devam etmektedir. Sinemanın geçmişte yaşananları etkili bir biçimde gösterme becerisi, bu alanda kullanımını sağlamaktadır. Siyaseten yapılamayan yüzleşme, sinema aracılığıyla yapılmaya çalışılmaktadır.

Geçmiş yüzyıl, insanlık tarihinde acıların ve kıyımların yaşandığını yüzyıl olarak yer edilmiştir. Savaşlar, kıyımlar ve sürgünler, insanların belleğinde silinemez acılar bırakmıştır. Belleğin bu türden olaylara geliştirdiği hatırlama pratiği, yaşananların izlerinin silinip gitmesini önlemiştir. Geçmiş, olduğu yerde durmaz dinamiktir ve sürekli yeniden inşa edilmektedir. Bundan dolayı toplumlar, kendi yapısında geçmişi yeniden üretilerek ilerlemektedirler. Yaşamın devam ettiği yerde geçmiş, sürekli yeniden kurulmakta ve bu kurulma hali toplumsal olarak bir bilinçli yaratıma dayanmaktadır. Geçmişin her gün yeniden yaratılması, esasında sorunlu bir geçmişe işaret etmektedir. Atlatılamamış, yüzleşememiş, uzlaşılammış geçmiş; acıların kendini aynı sorunsallıkta tekrar etmesine ve toplumsal bağlamda kısır bir döngü oluşturmasına yol açmaktadır. Bellek ve hatırlama çatışmaları, geçmişin ağır suçlarla yüklü olduğu toplumlarda daha sık yaşanmaktadır. Geçmişle hesaplaşma, farklı ülkelerin ve farklı toplumların yaşanmış olaylar üzerinden kendi içselliğinde yöntem geliştirdiği ve çözümün o toplumun dinamikleri ekseninde oluşturulduğu bir yapıda gerçekleştirilir. Toplumların geçmişin hesabını tutma ve geleceği inşa etme pratikleri, birbirinden farklılık göstermektedir. Çünkü yaşanan süreç ve failin oynadığı rol, her toplumda aynı olmamaktadır. Ancak acı ve mağdur psikolojisi, nerdeyse her ülke ve toplumda benzerlik göstermektedir.

Belleğin unutmaya karşısında geliştirdiği hatırlama yetisi, birey ve toplumların geçmişi unutmamasının önüne geçmektedir. Neredeyse her toplumda bulunan sorunlu geçmiş, belleğin yıllar boyunca aktif olarak geçmişi sorgulamasına neden olmaktadır. Bu sorgulama yapısı kuşkusuz, geçmişin problemlerinin hala çözülememiş olmasından kaynaklanmaktadır. Yüzyılın sorunlu geçmişi, yaşanan acıların bellekte yer ediş biçimleri ve geçmişin çözülememiş sorunları belleğin incelenmesini ve

kavramsal olarak bir sistematige dönüştürülmesini beraberinde getirmiştir. Bellek üzerine önemli araştırmalar yapmış olan Sosyolog Maurice Halbwachs, belleğin toplumsal koşullarla şekillendiğini düşünerek toplumsal bellek kavramı geliştirmiştir. Yapmış olduğu *Belleğin Sosyal Çevresi (Les cadres sociaux de la memoire)* ve *Toplumsal Bellek (La memoire collective)* çalışmaları ile toplumsal belleği kavramsal düzleme oturtmuştur. Bireyi toplumun içerisine yerleştirerek, geçmişin bugüne etkisini, gelenek ve dayanışma gibi kavramlar kapsamında incelemiştir. Bireyin dahil olduğu sınıf ve gruplar, onun toplum ve tarih içindeki yerini aktif bir biçimde etkilediğinden dolayı, bireysel bellek bu etkiden bağımsız olamamaktadır. Dolayısıyla Halbwachs'ın toplumsal bellek kuramı, tarih ve sosyolojiyle yoğun etkileşim içerisin olmuştur. Bununla beraber Jan Assmann, toplumsal belleğin kültürel yönünü inceleyerek, bu alanda önemli katkılar vermiştir. Toplumsal bellek, bireyin kendini topluma ait bir yerde konumlandırması ile ortak yaşamın oluşturduğu süreç dâhilinde, ortaya çıkan hafıza birlikteliğidir. Bu birlikteliğin belki de en önemli yerini, kültür birlikteliği işgal etmektedir. Bundan dolayı, toplumsal belleği oluşturan birleştirici nokta; kültürel bellektir. Bu nedenle Assmann, toplumsal belleği tanımlarken kültürel belleğin oluşumu ve etkileşimini incelemiş ve bu alanda araştırmalar yapmıştır.

Bellek araştırmaları çok önceleri başlamış olsa da kavramsal temele dayandırılması, 20. Yüzyılın başlarında gerçekleşmiştir. Bellek ve hatırlama ilişkisi, sorunlu olan yüzyılın önemli araştırma alanlarından biri olmuştur. Yüzyılda yaşanan savaşlar ve Nazi Soykırımı'nın yaşattığı travmalar, belleğin yoğunluklu olarak incelenmesini beraberinde getirmiştir. Tüm araştırmaların ve incelemelerin aslında tek bir nedeni vardır; o da geçmişle yüzleşmek, yaraları sarmak ve geleceği sorunsuz olarak yeniden inşa etmek. Bu nedenle geçmişi sorunlu olan ülkeler, bu doğrultuda geçmişle yüzleşme kavramsallığında çalışmalar yapmışlardır. Geçmişle yüzleşme, kavramsal olarak ilkin Almanya'da Nazi yıkımıyla baş etme çabası olarak türemiş ve varlığını uzun süre bu bağlamda sürdürmüştür. Kavramın daha geniş bir anlamda kullanılması, 1980'lerin sonlarına doğru gerçekleşmiştir. Bu yıllarda ortaya çıkan gelişmelerle birlikte geçmişle hesaplaşma nosyonu, ağır insan hakları suçunun yaşandığı, diktatör yönetimlerinin ya da yaşanan iç çatışmaların ardından toplumun yaşananların yükünden nasıl kurtulacağı ve yeniden toplumsal barışın nasıl tahsis edileceği sorunsalına getirilecek çözümler noktasında evrensel bir içeriğe ulaşmıştır.

Bugün artık bu kavram daha geniş disiplinler tarafından kullanılmakta ve 1990'lardan itibaren içeriği genişlemektedir. Geçmişle hesaplaşma kavramı güncel olarak; kolektif hafıza, tarihle ilişki, kolektif kimlik, kolektif travma, hatırlama kültürü, hakikat, toplumsal barış gibi birçok açıdan değerlendirme ve bu değerlendirmede asli olarak yer alma kriterine erişmiş olmaktadır. Bundan dolayı geçmişle hesaplaşma, kavramsal olarak geniş bir tabanda ve birçok kavramla ilişkili olarak gerçekleşmede ve yaşanan süreçler bağlamında her dönemi ilgilendiren bir yapıyı temsil etmektedir.

Geçmişin ağır yükünü taşıyan insanlar, bu yükü yeni kuşaklar üzerinde yığınsal olarak aktarmakta ve geçmişin unutulmasının önüne geçmektedirler. Yeni kuşaklar, olayları deneyimlememiş olsalar da olayın yaşanmışlığını içselleştirip derin bir etkiyle taşımaktadırlar. Yine yüzyılın sorunlu geçmişi, özellikle de Nazi Soykırımı'nın derin etkilerinin yeni kuşaklarda nasıl bir karşılığını olduğunu araştıran Marianne Hirsch, post-bellek kavramını ortaya atarak soykırımın etkilerini yeni kuşaklar üzerine incelemiştir. Hirsch'in pot-bellek kavramı, soykırımı yaşayan insanların çocuklarının, yani ikinci kuşağın geçmişi, anlatılardan, fotoğraflardan, hikayelerden ve tanıklıklardan öğrenerek kendi yaşamış gibi içselleştirmesi işaret etmektedir. Olayı deneyimlememiş ikinci ve üçüncü kuşakların bunu yapması, geçmişin unutulmasının önüne geçerek, yaşanan travmatik geçmişin kuşaklar boyu aktarımsal olarak sürdürülmesini sağlamaktadır. Kavramın özellikle Nazi soykırımından sağ kurtulanların çocukları için kullanılmış olması bile, kavramı tek başına açıklar niteliktedir. Bu kavram, daha sonra birçok ülkede kurbanların çocuklarını nitelemek için yine kullanılmıştır. Kavramın ortaya çıkışı Nazi Soykırımı sonrası olsa da, kamu ve akademik alanda kullanımı ve tartışılması 90'larda artış göstermiştir. Günümüzde kavram üzerinde değerlendirmeler sürmekte ve birçok ülkede kavramın tanımladığı yeni kuşak bellek çalışmaları yapılmaktadır.

Her ülkede olduğu gibi Türkiye'de de geçen yüzyıl, birçok travmatik olayın yaşanmasına sahne olmuştur. Dünyanın içerisinde geçtiği sorunlu dönem, Türkiye'yi de etkilemiş ve bu etkiden dolayı geçmişte bir takım olumsuz olaylar yaşanmıştır. Bununla beraber Cumhuriyet'in öncesi ve kurulma aşamasında yeni oluşmakta olan bir ülkenin, o günkü konjonktürde bir takım olaylar yaşaması da doğal olarak gerçekleşmiştir. Sonraki dönemlerde yaşanan darbe ve çatışma gibi toplumda tahribata neden olan etkili olaylar; Türkiye'nin toplumsal belleğinde derin yaralar

açmıştır. Yaşanan olayların etkisi, günümüzde hala sürmektedir. Çünkü yüzleşmenin gerçekleşmediği noktada, travmalarının iyileşmesi mümkün değildir. Bu nedenle geçmişte yaşanan travmalarının toplumda tartışılması ve çözüm yolunda adımlar atılması gerekmektedir. Ülkemizde yaşanan darbelerle toplumsal yüzleşme hala gerçekleştirilememiştir. Bununla birlikte toplumda derin yaralar açmış, Sivas Katliamı, Maraş Katliamı, 90'larda yaşanmış faili meçhul cinayetler hala aydınlatılamamış ve faileri cezalandırılmamıştır. Bu yüzden bu olayların etkisi ikinci kuşaklara kadar sürmüştür. Çalışmamızda örnek olarak incelediğimiz, *Annemin Şarkısı*, *Babamın Sesi* ve *Kaygı* filmlerinin içeriğini oluşturan konuların buradan alınması ve geçmişin ikinci kuşak sanatçılar tarafından işlenmesi, sinemanın geçmişi sorgulama ve yüzleşme aracı olarak kullanılması sağlamaktadır. Ancak sinema, yüzleşmeyi gerçekleştirme adına sadece bir araç olarak kullanılır. Olayları temsiliyet olarak ele alabilir. Sinemanın, yaraları iyileştirme ve geçmişin sorunlarını çözme gibi bir rolü yoktur. Yüzleşme ve yüzleşmeyle birlikte iyileşme, çoklu bir uğraşın sonucunda ortaya çıkar. Türkiye'de geçmişle yüzleşmenin yapılabilmesi için birçok noktada önemli yaklaşımın gerçekleşmesi gerekmektedir. Bu bir yandan devlet tarafından oluşturulacak yeni adalet sistemi, diğer yandan toplumun oluşturacağı istek ve kararlılık doğrultusunda mümkün olabilir. Bunun yanında geçmişin yeniden inşası, hakikat ve uzlaşma üzerinden gerçekleşir. Bu yol ancak toplumun tümünü muhatap alacak bir dil yaratılarak açılabilir.

KAYNAKÇA

- ABİSEL Nilgün, **Sessiz Sinema**, İstanbul, Om Yayınevi, 2.Baskı, 2003.
- ADANIR Oğuz, **Sinemada Anlam**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2003.
- AKYIL Laçın, “Uluslararası İlişkilerde Algı Yönetimi Aracı: Propaganda Sineması”
International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, Cilt. 2 Sayı. 2, Haziran- Temmuz 2017, 129-139.
- ALİYEV Rovshan, “Sovyet Dönemi Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan Sineması: İdeolojik Bir Bakış”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü R.T.S Anabilim Dalı (Yüksek Lisans Tezi), 2007.
- ALPAN Duygu Çakmak, “Kolektif Hafıza Bağlamında Sinemada Kıbrıs Sorunu”, (Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı, 2016.
- ALPHEN Van Ernst, Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma and Postmemory, **Poetics Today** Vol: 27 No:2, Summer 2006, 473-488.
- ALTAY Sezen ve UĞUR Ufuk, “Sinemanın Propaganda Olarak Kullanılması: Ben Küba Filmi”, **İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Yıl 4, Sayı 8, 2018, 13-32.
- ALTHUSSER Louis, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 7.Baskı, 2019.
- ALTINER Birsen, **Metin Erksan Sineması**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1.Baskı, 2005.
- ANKARALIGİL Nazım, Van Dijk’in Eleştirel Söylem Analizinden Hareketle ‘The Siege Kuşatma’ Filmi Üzerine İdeoloji Çözümlemesi. **Film Çözümlemeleri** Edt. Seyide Parsa, İstanbul, Multilingual Yayıncılık, 2008. 151-167.
- ARMES Roy, **Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme**, Çev. Zeynep Özen Barkot, İstanbul, Doruk Yayıncılık, 2019.
- ARNHEİM Rudolf, **Sanat Olarak Sinema**, Çev. Rabia Ünal, Ankara, Öteki Yayınevi, Birinci Basım, 2002.
- ARSLANTEPE Mehmet, **Sinema Okuryazarlığı**, Kocaeli, Umuttepe Yayınları, 2012.
- ARTUN Ali, **Çağdaş Sanat Ve Kültüralizm**, Çev. Tuncay Birkan, Nursu Öрге, Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.
- ASSMANN Jan, **Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, Çev. Ayşe Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, İkinci Basım, 2015.
- AYDIN İhsan, **Kültür Kavramı ve Gençlik**, İstanbul, Gün Matbaası, 1971.
- BARANSEL Ege, “Metin Erksan Hakkında Derlediğimiz Birkaç Şey” **25. Kare Sinema Dergisi**, Sayı 1, 1990.
- BARASH Jeffrey Andrew, “Belleğin Kaynakları” , **Cogito: Bellek Öncesiz Sonrasız**, Sayı:50, Yapı Kredi Yayınları, 2007, 11-21.
- BAŞGÜNEY Hakkı, **Türk Sinematek Derneği: Türkiye’de Sinema ve Politik Tartışma**, İstanbul, Libra Yayıncılık, 2010.

- BAYDUR Mehmet, **Sinema Yazıları**, İstanbul, İletişim Yayınları,2004.
- BAZİN Andre, **Sinema Nedir?**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011.
- BECKETT Samuel, **Proust**, Çev. Orhan Koçak, İstanbul, Metis Yayınları, 2001.
- BEKTAŞ Arsen, **Siyasal Propaganda**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2002.
- BERGSON, Henri, **Madde ve Bellek: Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme**, İstanbul, Dost Kitabevi, 2007.
- BİNGÖL Canel, “Toplumsal Bellek Bağlamında ‘Sürgün’ ve Belgesel Sinema: ‘İlana’nın Sihirli Halısı”, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anasanat Dalı, (Sanatta Yeterlilik Tezi), 2019.
- BONİTZER Pascal, **Kör Alan ve Dekadrajlar**, İstanbul, Metis Yayınları, 1.Basım, 2006.
- BUKER Seçil ve ONARAN Oğuz, **Sinema Kuramları**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1985.
- BULUT Feryat, “68 Kuşağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye’de 68 Kuşağına Göre Atatürk ve Atatürkcülük”, **Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırma Dergisi**, XI/23, Güz 2011, 123-149.
- CARNOY Martin, “Gramsci ve Devlet”, **Praksis Dergisi**, Sayı 3, 2001, 252-278.
- CEVİZLİ Ahmet, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Paradigma Yayınları, 3.Baskı, 1999.
- CHANSEL Dominique, **Beyaz Perdedeki Avrupa Tarih Öğretimi ve Sinema**, Çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 2003.
- CHATMAN Seymour, **Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, Çev. Özgür Yaren, Ankara, DeKi Yayınları, 2009.
- CORNERTON Paul, **Toplumlar Nasıl Anımsar?**, Çev.Alâeddin Şenel, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999.
- COŞKUN Esen, **Dünya Sinemasında Akımlar**, Ankara, Phoenix Yayınları, 2009.
- ÇAĞLA Cengiz, “Bellek Üstüne Düşünmek”, **Cogito: Bellek Öncesiz Sonrasız**, Sayı:50, Yapı Kredi Yayınları, 2007, 217-233.
- ÇALIŞLAR Oral, **68 Başkaldırının Yedi Rengi**, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1988.
- ÇAVDAR, Ozan, “Yas ve Bellek: Sivas Katliamı”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2018.
- ÇEVİKER Lale, “Şiddet ve Toplumsal Hafıza”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi Anabilim Dalı, (Yüksek Lisans Tezi), 2009.
- ÇOBAN Barış, “Louis Althusser”, Edt. Barış Çoban, **Kadife Karanlık 2**, İstanbul, Su Yayınları, 2006, 89-116.
- DALDAL Aslı, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul, Homer Kitabevi, 1.Basım, 2005.
- DELEUZE Gilles, **Proust ve Göstergeler**, Çev. Ayşe Meral, İstanbul, Alfa Yayınları, 2016.
- DEMOĞLU Meliha Elif, “Sinemada Gerçeklik Ve Sahte-Belgesel”, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2013.
- DORSAY Atilla, **Sinema ve Çağımız 1**, İstanbul, Hil Yayınları, 1984.
- DORSAY Atilla, **Sinema ve Çağımız 2**, İstanbul, Remzi Kitabevi. 2.Basım, 1998.
- DORSAY Atilla, **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1.Baskı, 2004.

- DORSAY Atilla, **Sinemamızın Umut Yılları:1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1989.
- DORSAY Atilla, **Sinemayı Sanat Yapanlar**, İstanbul, Varlık Yayınları, 1.Baskı, 1985.
- DURAL Ali Baran, “Antonio Gramsci ve Hegemonya”, **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt 11, Sayı 39, 2012, 309 – 321.
- EAGLETON Terry, **İdeoloji**, Çev. Muttalip Özcan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996.
- EISENSTEIN Sergey, **Sinema Sanatı**, Çev. Nilgün Sarman, İstanbul, Payel Yayınevi, 1993.
- ERKİLİÇ Hakan, “Sinema ve İdeoloji: 12 Eylül Filmlerinin Toplumsal Çözümlemesi”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Sinema Anabilim Dalı, Eskişehir, 1997.
- ERKİLİÇ Senem Duruel, **Türk Sinemasında Tarih ve Bellek**, Ankara, DeKi Yayınları, 2014.
- EVREN Burçak, “Türk Sinema Tarihine Genel Bir Bakış”, Temel Verileriyle Türk Sineması 1996-2006, Edt. Aydın Sayman, Erdoğan Kar, İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007.
- FİSKE John, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev. Süleyman İrvan, Ankara, Bilim Sanat Yayınları, 2003.
- FOUCAULT Michel, **İktidarın Gözü**, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003.
- GAME Ann, **Toplumsalın Sökümü**, Çev. Mehmet Küçük, Ankara, Dost Yayınevi, 1998.
- GERECİ Sedat, **Belgesel Sinema**, İstanbul, Şule Yayınları, 1997.
- GEVGİLİLİ Ali, **Çağın Sorgulayan Sinema**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2014.
- GÖNÜLŞEN Burak, “Örtük Propaganda Aracı Olarak Egemen Sinema: İrlanda Örneği”, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2017.
- GRAMSCİ ANTONIO, **Hapishane Defterleri Cilt.2,3**, Edt. Joseph A. Buttigieg, Çev. Ekrem Ekici, İstanbul, Kalkedon Yayınevi, 2012.
- GRAMSCİ ANTONIO, **Hapishane Defterleri Cilt.1**, Edt. Joseph A. Buttigieg, Çev. Ekrem Ekici, İstanbul, Kalkedon Yayınevi, 2011.
- GÜÇHAN Gülseren, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara, İmge Kitabevi, 1992.
- GÜÇHAN Gülseren, **Tür Sineması Görüntü ve İdeoloji**, Eskişehir Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları, 1999.
- GÜNGÖR Feyza Şule, “Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* Adlı Romanında Belleğin Kurgulayıcı Rolü Üzerine Bir Değerlendirme”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Cilt 55, Sayı 2, 2015, 59-74.
- GÜNGÖR Nazife, **İletişim Kuramlar Yaklaşımlar**, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2011.
- GÜNGÖR Feyza Şule, “Toplumsal Belleğe Felsefi ve Edebi Yaklaşımlar: Nikos Kazancakis Örneği”, **Researcher: Social Science Studies**, Cilt 6, Sayı 1, 2018, S. 197-209.
- HAKAN Fikret, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2008.
- HALBWACHS Maurice, “Kolektif Bellek ve Zaman”, Çev.Şule Demirkol, **Cogito: Bellek Öncesiz Sonrasız**, Sayı :50, Yapı Kredi Yayınları, 2007, 55-76.

- HAMRLOVA Anna, "Entwicklung des deutschen Films und sein Abspiegeln auf die Beliebtheit beim Publikum", Tomas Bata University in Zlín, Czech Republic (Unpublished Ph.D. thesis), 2010.
- HANÇERLİOĞLU Orhan, **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar 1.Cilt**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1976.
- HİRSCH Marianne, Past Lives: Postmemories in Exile, **Poetics Today**, Vol.17, No. 4, Winter 1996, 659-686.
- HİRSCH Marianne, The Generation of Postmemory, **Poetic Today**, 29 (1), Spring 2008, s.103-129.
- HİRSCH Marianne, **The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust**, New York, Columbia University Press, 2012.
- HUYSSSEN Andreas, **Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamam Belirlemek**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Metis Yayınları, 1999.
- IVES Peter, **Gramsci'de Dil ve Hegemonya**, Çev. Ekrem Ekici, İstanbul, Kalkedon Yayınevi, 2011.
- İÇEL Kayıhan, **Kitle İletişim Hukuku**, İstanbul, Beta Yayınları, 2017.
- JARVIE Bylan Charles, **Towards a Sociology of the Cinema**, New York, Routledge Press, 2013.
- KARA Mesut, **Sinema ve 12 Eylül**, İstanbul, Agora Kitaplığı. 2012.
- KARAKAYA Serdar, **Doksanlı Yıllarda Türk Sineması**, İstanbul, Gece Kitaplığı, 2014.
- KIRAÇ Rıza, **Film İcabi: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış**, Ankara, DeKi Yayınları, 2008.
- KOLEKTİF, **Sinema kuramları-2**, Edt. Zeynep Özarslan, İstanbul, Su Yayınları, 2013.
- KOLKER Robert Phillip, **Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, DeKi Yayınları, 1. Basım, 2010.
- KONCAVAR Ayşe Taş, "1960' lardan 1990' lara Türk Siyasal Sineması" Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2001.
- KUTLAR Onat, **Sinema Bir Şenliktir**, İstanbul, DeKi Yayınları, 1985.
- KUYUCAK Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, İstanbul, Beta Yayınları, 2.Baskı, 2000.
- KUYUCAK, Şükran Esen, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, İstanbul, Agora Kitaplığı. 2010.
- KÜÇÜKÖNER Mustafa, İmge ve Bellek İlişkisine Bir Bakış, **Sanat Dergisi**, Sayı: 12, 2007, 79-82.
- LEGGOTT Sarah, Momory, Postmemory, Trauma: The Spanish Civil War in Recent Novels by Women, **Flinders University Langages Group Online Review**, Volume:4, Essue:1, November 2009.
- LOTMAN Yuriy M.,**Sinema Estetiğinin Sorunları: Filmin Semiotiğine Giriş**, Çev. Oğuz Özügül, Ankara, Öteki Yayınları, 1999.
- LULL James, **Medya, İletişim, Kültür**, Çev. Nazife Güngör, Ankara, Vadi Yayınları, 2001.
- MAKAL Oğuz, Yapı Kültür ve Siyasal Sinema, **Gerçek Sinema**, Sayı 4, 1974.
- MERSİN Serhan, Azınlık Filmleri: Tarihin Yeniden İnşası ve Kolektif Bellek, **Sinecine Dergisi**, Cilt:1 Sayı:2, 2010, 5-29.
- MONACO James, **Bir Film Nasıl Okunur?**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2002.

- MORTON Adam David, **Gramsci'yi Çözümlemek**, Çev. Barış Baysal, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2011.
- MUTLU Erol, **Kürt Müziği Üzerine: Kürt Müziği**, Editör. Kendal Nezan, İstanbul, Avesta Yayınları, 1996.
- NEYZİ Leyla, **"Ben Kimim?" Türkiye'de Sözlü Tarih ve Öznellik**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.
- NORA Pierre, **Hafıza Mekanları**, Çev. Mehmet Emin Özcan, Ankara, Dost Kitabevi, 2006.
- OKKALI Ayben, **Türk Sineması, Darbeler ve Sansür**, Sahipkıran Stratejik Araştırmalar Merkezi (SASEM), 2014.
- ONARAN Alim Şerif, **Türk Sineması Cilt 1**, İstanbul, Kitle Yayınları, 1994.
- ONG J. Walter, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul, Metis Yayınları, 1995.
- OSKAY Ünsal, **Çağdaş Fantazya**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2014.
- OSKAY Ünsal, **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2000.
- ÖNGÖREN Mahmut Tali, "Türk Sinemasının Sorunları", **Kurgu: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi Sayı 1**, Eskişehir, 1979.
- ÖZBEK Sinan, **İdeoloji Kuramları**, İstanbul, Bulut Yayınları, 2003.
- ÖZELÇİ Remziye Köse, "Toplumsal Belleğin Dramatik Kurgulanması: Hatırla Sevgili Tv Dizisi", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Genel Gazetecilik Bilim Dalı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2010.
- ÖZGÜÇ Agah, "Traji-Komik Ya Da Sine-Matrak Sansür Gereçekleri", **Türk Sinemasında Sansür**, Ankara, Kitle Yayıncılık, 2000.
- ÖZGÜÇ Agah, **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**, İstanbul, Bilgi Yayınları, 1993.
- ÖZGÜÇ Agah, **Kronolojik Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1.Baskı, 1988.
- ÖZGÜÇ Agah, **Türk Sinemasında Sansür Dosyası**, İstanbul, Koza Yayınları, 1976.
- ÖZÖN Nijat, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları 1.Cilt**, Ankara, Kitle Yayınları, 1995.
- ÖZÖN Nijat, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları 2.Cilt**, Ankara, Kitle Yayınları, 1995.
- ÖZÖN Nijat, **Sinema Sanatına Giriş**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008.
- PORTELLİ Hugues, **Gramsci ve Tarihsel Blok**, Çev. Kenan Somer, Ankara, Savaş Yayınları, 1982.
- PÖSTEKİ Nigar, **1990 Sonrası Türk Sineması**, İstanbul, Es Yayınları, 2.Baskı, 2005.
- PROUST Marcel, **Sodom ve Gomorra Kayıp Zamanın İzinde 4.Kitap**, Çev. Roza Hakmen, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- PROUST Marcel, **Swann'ların Tarafı Kayıp Zamanın İzinde 1.Kitap**, Çev. Roza Hakmen, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- PUDOVKİN Vsevolod İllaryonoviç, **Sinemanın Temel İlkeleri**, Çev. Nijat Özön, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1995.
- REFİĞ Halit, **Ulusan Sinema Kavgası**, İstanbul, Hareket Yayınları, 1971.
- ROTHA Paul, **Belgesel Sinema**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000.
- ROTHA Paul, **Sinemanın Öyküsü**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000.

- RYAN Michael ve KELLNER Douglas, **Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, Çev. Elif Özyaşar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010.
- SANCAR Mithat, **Geçmişle Hasaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne**, İstanbul, İletişim Yayınları, 5. Baskı, 2016.
- SARLO Beatriz, **Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma**, Çev. Peral Bayaz Charum ve Deniz Ekinci, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.
- SCHACTER Daniel L., **Belleğin İzinde: Beyin Zihin ve Geçmiş**, Çev. Eda Özgül, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- SCHNITZER Luda Jean ve MARTİN Marcel, **Devrim Sineması**, Çev. Osman Akınhay, Ankara, Öteki Yayınevi, 1993.
- SCHUDSON Michael, “ Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri”, **Cogito: Bellek Öncesiz Sonrasız**, Sayı :50, Yapı Kredi Yayınları, 2007, 179-200.
- SCOGNAMİLLO Giovanni, **Dünya Sinema Sanayi**, Timaş Yayınları, İstanbul, 1997.
- SCOGNAMİLLO Giovanni, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003.
- SEVİNÇ Zeynep, “2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme”, **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı: 40, Nisan 2014.
- SEZGİNTÜRK Pınar, Travmanın Nesiller Arası Aktarımı: Patrick Modiano ve Post-Bellek, **Turkish Studies Language and Literature**, Volume 14, Issue 3, 2019, 1547-1559.
- SÖNMEZ Sevcan, “Toplumsal Bellek ve Sinema: Türkiye Sinemasında Travmatik Temsiller”, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Anabilim Dalı, (Doktora Tezi), 2012.
- SUSAM Asuman, **Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015.
- TOK Mustafa Çağatay, “Seksen Yıl Sonra İradenin Zaferi: Belgesel Sinema Mı Siyasal Propaganda Mı”, **Sinema ve Politika**, Edt. Barış Kılınç, Konya, Literatürk Academia, 2015,30-49.
- TOPUZ Hıfzı, **Paris 68: Bir Devrim Denemesi**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008.
- TURAN Mehmet İnanç, **Felsefeyi Aşmış Marksizm**, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2011.
- UGALDE Esther Gimeno, Postmemory and Photography in the Catalan Miniseries Tornarem (2011), **International Journal of Iberian Studies**, Volume 27, Numbers 2&3, 2014, 149-165.
- ÜŞÜR Serpil Sancar, **İdeolojinin Serüveni: Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme**, Ankara, İmge Kitabevi, 1997.
- VALANTİN Jan Michel, **Hollywood, Pentagon ve Washington**, Çev. Ömer Faruk Turan, İstanbul, Bab-ı Ali Yayıncılık, 2006.
- WAYNE Mike, **Marksizm ve Medya Araştırmaları: Anahtar Kavranlar, Çağdaş Eğilimler**, Çev. Barış Cezar, İstanbul, Yordam Kitap, 2013.
- WAYNE Mike, **Sinemayı Anlamak: Maksist Perfpektifler**, Çev. Ertan Yılmaz, Ankara, DeKi Yayınları, 2012.
- YAYLAGÜL Levent, **Kitle İletişim Kuramları: Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar**, Ankara, Dipnot Yayınları 5.Baskı, 2013.
- YILMAZ Ertan, “Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine”, Edt. Mehmet Fatih Çelikkaya, **Sinema, İdeoloji, Politika: Sinemasal Yazılar 1**, Ankara, Orient Yayıncılık, 2008.

YILMAZ Ertan, **68 ve Sinema**, İstanbul, Hayalet Kitaplığı, 2009.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- ALTYAZI, “Berke Göl, Fırat Yücel”, “Erol Mintaş’la ‘Annemin Şarkısı’ Üzerine: Gurbet İçinde Gurbet”, 14.10.2014, (Erişim), <https://www.alt Yazı.net/soylesiler/erol-mintasla-annemin-sarkisi-uzerine-gurbet-icinde-gurbet/>, 17 Ekim 2019.
- BEYAZPERDE, “*Babamın Sesi* Filminden Sahneler”, (Erişim), 12 Ocak 2012 <http://www.beyazperde.com/filmler/film-201582/fotolar/>, 22 Ekim 2019.
- BEYAZPERDE, “*Babamın Sesi* Filminden Sahneler”, (Erişim), 12 Ocak 2012 <http://www.beyazperde.com/filmler/film-201582/fotolar/>, 24 Ekim 2019.
- BEYAZPERDE, ‘Fotoğraf Polonya’da Sansür Yedi’, 1 Temmuz 2010, (Erişim) <http://www.beyazperde.com/haberler/filmler/haberler-15428/>, 19 Ağustos 2019.
- BEYAZPERDE, “*Kaygı* Filminden Sahneler”, (Erişim), 31 Ocak 2017, <http://www.beyazperde.com/filmler/film241340/fotolar/detay/?cmediafile=21379264>, 26 Ekim 2019.
- ÇAKIR Sena, “Yönetmen Ceylan Özgün Özçelik: “Biraz da erkeklik olsun”, 14 Eylül 2018, (Erişim), <https://gazetehayir.com/yonetmen-ceylan-ozgun-ozcelik-biraz-da-erkeklik-olsun/>, 03 Kasım 2019.
- EREN Murat Emir, “Ceylan Özgür Özçelik ve Kaygı”, 20.04.2017, (Erişim), <https://xoxodigital.com/post/10723/ceylan-ozgun-ozcelik-ve-kaygi>, 02 Kasım 2019.
- GENCLERANLATIYOR.ORG, “Tahayyül ve Karşılaşmalar Arasında”, (Erişim), <http://www.gencleranlatiyor.org/static/hakkinda.html>, 19 Eylül 2019.
- HAZİNE Burak, “Annemin Şarkısı Filminin Yönetmeni Erol Mintaş Röportajı”, 29 Ekim 2014, (Erişim), <http://www.sinematopya.com/2014/08/annemin-sarkisi-filminin-yonetmeni-erol-mintas-roportaji.html>, 19 Ekim 2019.
- IMDB, “*Annemin Şarkısı* Filminden Sahneler”, (Erişim) 14 Kasım 2014 https://www.imdb.com/title/tt3982854/?ref_=ttmi_tt, 13 Ekim 2019.
- IMDB, “*Kaygı* Filminden Sahneler”, (Erişim), 12 Mayıs 2017, https://www.imdb.com/title/tt5334076/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm, 27 Ekim 2019.
- ODABAŞ Battal, “Propaganda Sineması”, 16 Ocak 2007, (Erişim) <http://bodabas.tripod.com/PropSine.htm>, 16 Temmuz 2019.
- ODABAŞ Battal, “Siyasal Sinema Anlayışı”, 17 Ekim 2013, (Erişim), <http://kanalkultur.blogspot.com/2013/10/battal-odabas-siyasal-sinema-anlays.html>, 11 Haziran 2019.
- SİNEMATÜRK, “Annemin Şarkısı Filminden Sahneler”, (Erişim), 16 Kasım 2014 <http://sinematurk.com/film/55619-annemin-sarkisi/fotograflar/>, 15 Ekim 2019
- SİNEMATÜRK, “*Babamın Sesi* Filminden Sahneler”, (Erişim), 12 Ocak 2012, <http://www.sinematurk.com/film/44549-babamin-sesi/fotograflar/?sayfa=1>, 19 Kasım 2019.
- SİYAHBANT, ‘Kültür Bakanlığı’ndan Sansür’, 2 Kasım 2008, (Erişim) <http://www.siyahbant.org/kultur-bakanligindan-sansur/>, 20 Ağustos 2019.
- TEKEŞ Kenan, “Babamın Sesi, Annemin Sessizliği”, 10.11.2012, (Erişim), <https://m.bianet.org/biamag/sanat/141970-babamin-sesi-annemin-sessizligi>, 24 Ekim 2019.

YOUTUBE, “*Annemin Şarkısı* Filminden Sahneler”, (Erişim), 25 Nisan 2018
<https://www.youtube.com/watch?v=zDBu3RAjZDw&t=1678s>,
09 Ekim 2019.

YOUTUBE, “*Babamın Sesi* Filminden Sahneler”, (Erişim), 28 Ocak 2019
<https://www.youtube.com/watch?v=vvyVhqVj4Y8&t=1917s>, 23 Ekim 2019.



EKLER

EK-1

Annemin Şarkısı (2014)

Yapımcı: Erol Mintaş, Mehmet Aktaş, Guillaume de Seille, Aslı Erdem,
Kaan Kurbanoglu

Yönetmen: Erol Mintaş

Senaryo: Erol Mintaş

Oyuncular:

Feyyaz Duman (Ali), Zübeyde Ronahi (Nigar), Nesrin Cavadzade (Zeynep), Aziz Çapkurt (Öğretmen), Ferit Kaya (Komiser), Mehmet Ünal (Mustafa), Cüneyt Yalaz (Okul Müdürü), Sabiha Bozan (Sanem), İncinur Daşdemir (Merve), İbrahim Turgay (Pazarcı), Enginay Gültekin (Doktor), Murat Çelik (Komiser), Selahattin Bulut (Sahaf), Rewşan Çeliker (Mizgin), Fehim Işık (Haydar).

EK- 2

Babamın Sesi (2012)

Yapımcı: Özgür Doğan, Gauillaume de Seille, Dirk Decker, Michael Eckelt,
Cihan Aslı Filiz.

Yönetmen: Zeynel Doğan, Orhan Eskiköy

Senaryo: Orhan Eskiköy

Oyuncular:

Zeynel Doğan (Mehmet), Asiye Doğan (Basê), Gülizar Doğan (Gülizar), Mehmet Dölen, Elif Ger, Mustafa Arığ, Derviş Kartal, Hasan Çakmak, İsmail Baran, Ayşe Dölen

EK- 3

Kaygı (2017)

Yapımcı: Sadık Ekinci, Armağan Lale, Adnan M. Şapçı, Ceylan Özgün Özçelik,
Emre Oskay

Yönetmen: Ceylan Özgün Özçelik

Senaryo: Ceylan Özgün Özçelik

Oyuncular:

Algı Eke (Hasret), Özgür Çevik (Mehmet), Kadir Çermik (Baba), Boncuk Yılmaz (Anne), Selen Uçar (Olcay Terken), İpek Türktan Kaymak (Gülsüm Teyze), Taner Birsal (Bağımsız milletvekili), Saygın Soysal (Furkan Muzaffer), Nazan Kesal (Programcı), Serhat Midyat (İçişleri Bakanı), Asiye Dinçsoy (Gülay), Kerem Kupacı (Ceo), Elif Yıldız (Haber editörü), Efe Ünal (Haber editörü), Pelin Acar (Haber spikeri), Cüneyt Uzunlar (Programcı), Dilşad Bozyiğit (Yasemin), Nurcan Ülger (Canan), Arın Kuşaksızoğlu (Deniz), Aram Dildar (Oktay), Nihan Aşıcı (Birsal), Ayris Alptekin (Genç Kadın), Nazlı Bulum (Genç kadın), Ozan Bilen (Adam), Feramuz Tanrıverdi (Arif), Barış Tuğsan Gür (Ali), Beril Acar (Beril), Özden Selim Karadana (Zeki), Engin Emre Değer (Hasan D. Timur), Özgü Erdoğan (Küçük Hasret).

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad: Ercan ÖNER

Doğum tarihi ve yeri: 1988/ Van

E-posta: onerercan@hotmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

Lisans : 2014, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik

Yüksek Lisans : 2019, İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı