

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI

2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA GAYRİMÜSLİMLER

Yüksek Lisans Tezi

CAN ÖKTEMER

Ankara- 2019

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI

2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA GAYRİMÜSLİMLER

Yüksek Lisans Tezi

CAN ÖKTEMER

DANIŞMAN: Dr. Öğretim Üyesi Eren Yüksel

Ankara- 2019

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI




CAN ÖKTEMER

2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA GAYRİMÜSLİMLER

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi Eren Yüksel

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	İmza
Dr. Öğr. üyesi Eren Yüksel	
Prof. Dr. S. Ruben Öztürk	
Dr. Öğr. Üyesi Gazi Hacıbağcıoğlu	

Tez Sınavı Tarihi 27.12.2019

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (27/01/2020.)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

Gam Öktemer

İmzası



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: SİNEMA, TARİH YAZIMI VE BELLEK İLİŞKİSİ	11
1.1. Sinema-Tarih İlişkisi.....	11
1.1.1.19. Yüzyıl Tarih Eleştirisi ve Yeni Tarih Hareketi	11
1.1.2. Sinema-Tarih İlişkisi ve Tarihi Belge Olarak Sinema	16
1.1.3.Tarihi Filmlerde Hakikat Meselesi ve Geçmişin İnşası	21
1.1.4.Propaganda Filmleri ve Hakikatin Çarpıtılması.....	26
1.1.5. Karşı Tarih Yazımı ve Tarihi Filmler	32
1.1.6. Sinemada Politik Filmler.....	36
1.2. Geçmişle Yüzleşme, Toplumsal Bellek ve Sinema İlişkisi.....	44
1.2.1. Geçmişle Yüzleşme ve Özür Kavramı	44
1.2.2.Tarih, Bellek ve Karşı Bellek Tartışması	49
1.2.3.Sinema, Bellek ve Tarihi Filmler	63
2.BÖLÜM: 2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA GAYRİMÜSLİMLERİN TEMSİLLERİ	72
2.1. 1980 Sonrası Türkiye'nin Siyasi-Kültürel Atmosferi ve Yeni Türkiye Sineması	72
2.2. Başlangıcından Bugüne Türkiye Sinemasında Gayrimüslimlerin Temsilleri	84
2.3. 2000 Sonrası Türkiye Sinemasında Gayrimüslimlerin Temsilleri.....	95
2.3.1. <i>Hermana</i>	95
2.3.1.1. <i>Hermana</i> Filminde Ankara Yahudilerinin Temsili ve Toplumsal Belleğin İnşası....	95
2.3.1.2.Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türkiye'de Yaşayan Yahudilerin Toplumsal Tarihi ..	97
2.3.1.3. <i>Hermana</i> 'da Yahudilere Yönelik Kültürel Asimilasyon ve Türkleştirme Politikaları	101
2.3.1.4. <i>Hermana</i> 'da Yahudilere Yönelik Ekonomik Ayrımcılık ve Milli Sermaye Yaratımı	105
2.3.1.5. <i>Hermana</i> 'da Bellek, Hatırlama ve Nostalji	107
2.3.2.Rüzgârın Hatıraları.....	113
2.3.2.1. <i>Rüzgârın Hatıraları</i> Filminde Travmatik Bellek ve Ermeni Kimliği	113
2.3.2.2. <i>Rüzgârın Hatıraları</i> 'nda Geçmişin İnşası	116
2.3.2.3. <i>Rüzgârın Hatıraları</i> 'nda Ermeni Kimliğinin Temsili.....	120
2.3.2.4. <i>Rüzgârın Hatıraları</i> 'nda Travma ve Bellek	124
2.3.3. Saroyan Ülkesi	127
2.3.3.1. <i>Saroyan Ülkesi</i> Filminde Edebiyatçı Olarak William Saroyan.....	127
2.3.3.2. Geçmişten Bugüne Ermeni Diasporası	128
2.3.3.3. <i>Saroyan Ülkesi</i> 'nde Geçmişin İnşası	131

2.3.3.4. <i>Saroyan Ülkesi</i> 'nde Bellek ve Kimliğin İnşası	133
2.3.4. Bulutları Beklerken	139
2.3.4.1. <i>Bulutları Beklerken</i> 'de Milliyetçilik ve Milli Kimlik Bağlamında Geçmişin İnşası	139
2.3.4.2. <i>Bulutları Beklerken</i> 'de Kimlik, Hatırlama ve Bellek	148
SONUÇ	158
KAYNAKÇA	167
EK: İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYESİ	180
ÖZET	182
ABSTRACT	183



GİRİŞ

Bu çalışma, 2000 sonrası Türkiye sinemasında çekilen filmlerdeki gayrimüslim temsillerini tarih, bellek ve geçmişle yüzleşme kavramları üzerinden incelemektedir. Çalışmanın amacı Türkiye'de 1980 sonrası süreçte başlayan ve 2000'li yıllarda ağırlık kazanan siyasi ve kültürel değişimlerin, geçmişle yüzleşme çabalarının sinemada nasıl bir karşılık bulduğunu, filmlerin geçmişin inşasında ne tür bir politik tavır üstlendiklerini ve gayrimüslimlerin filmlerde nasıl temsil edildiklerini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, çalışmada 2000 sonrası Türkiye sinemasında gayrimüslimleri konu edinen tarihi filmlerin tarihsel hakikatleri nasıl ele aldıkları ve dönemin iktidar odaklarına ve devletin ideolojisine yönelik herhangi bir sorgulama sunup sunmadıkları değerlendirilmektedir.

Tarih geçmişi sorgulayıp, içerisinde yer aldığımız zaman dilimini daha iyi kavrayabilmemize olanak sağlayan bir bilim dalıdır. Tarih toplumun ortak hafızasını oluşturur. Özellikle resmi tarih yazımı toplumları ortak bir geçmişte bir tür “hayali cemaat”¹ gibi yan yana getirir. Bu bağlamda, geçmişteki olayların önem sırası, hangilerinin hatırlanacağı müşterek bir tarih bilinciyle sağlanır; bu tarih anlatısında geçmişin belirli bir kısmı diri tutulmaya bir kısmı da unutulmaya çalışılır.²

Bu doğrultuda ulus devletler hatırlamak istemedikleri olayları bastırmış, geçmişini kendi ideolojileri çerçevesinde şekillendirmişlerdir. Geçmiş, tarih yazımıyla olduğu kadar, eğitimle, anıtlarla, törenlerle pekiştirilmiştir. Resmi tarihin biçimlendirdiği bu anlatılarda sadece geçmişin “şanlı zaferleri” vardır. Umut Tümay Arslan, ulusun inşa

¹ Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* adlı kitabında ulus devlet inşasının hayali bir kurguya dayandığını aktarmaktadır. Bu tahayyüle göre toplum içerisinde birbirini hiç tanımayan bireyler ortak bir “biz” anlatısıyla yan yana gelir ve ulusal sınırlar “hayali bir kardeşlik” doğrultusunda belirlenmiş olur (2011, s.20-22).

² Beatriz Sarlo, bellek ve tarih arasında tam bir mutabakat sağlanamadığı ve bir muğlaklık olduğu görüşündedir: “Geçmiş, her zaman tartışmalıdır. Geçmişe gönderme yapma yetkisini bellek ve tarih aralarında paylaşamazlar. Çünkü tarih anılara her zaman güvenemez, bellekse hatırlama haklarını (yaşam, adalet, öznellik hakları) merkeze almayan bir yeniden inşadan kuşku duyar. Geçmiş üzerine bu iki bakış açısı arasında kolay bir anlaşma sağlanabileceğini düşünmek iyimser bir istek, hatta bir klişedir” (2012, s.9).

sürecinde ortak düşünmenin sağlanabilmesi için hikâyelerin önemli bir yerde durduğunu anlatmaktadır: “Hikâyeler uluslar için her zaman önemli oldu. Bu hikâyeler, ulusların kendilerini tanıma, kendilerinden bahsetme, kendilerine inanma biçimleriydi; kendilerine dair imgeleriydi” (2010, s. 11). Dolayısıyla bu hikâyeler, “hayali cemaatleri” bir arada tutan çimento işlevi görmüştür.

Modernliğin getirilerinden biri olan zamanın hızlanması ve buna bağlı olarak unutmanın ivme kazanması ise, geçmişin nasıl hatırlanacağı hususunda bir muğlaklık yaratmıştır. Dolayısıyla unutmak kadar hatırlamak da önemli bir politik mücadele alanı olarak görülmüştür. Bu anlamda sinema başta olmak üzere kitle iletişim araçları kolektif hafıza yaratma anlamında büyük imkana sahiptirler: “Bellek yitimi olarak değerlendirilen bir çağda kitle kültürü teknolojileri adeta bu hafıza kaybına bir tedavi olarak geçmiş ile ilgili anlatıları ve görüntüleri dolaşıma sokar. Bu teknolojiler sayesinde aslında geçmiş gerçek ve hakikiymiş gibi deneyimlenebildiğinden bir 'aracılı hafıza'ya sahip olmak mümkündür” (Koçak ve Koçak, 2014, s.55).

Sinema icat edilmesinden günümüze tarihle yakın bir ilişki içerisinde olmuştur. Özellikle henüz bir anlatı formuna dönüşmeden önce sinema, bir nevi gündelik hayat tarihçiliği yaparak; gündelik hayatı, siyasetçileri, doğa olaylarını kayıt altına almıştır. Lakin, sinemanın kayıt altına aldığı tarih başta tarihçiler nezninde olmak üzere büyük tartışmalara yol açmıştır. Bu tartışmaların odağında ise sinemanın geçmişi tahrip ettiği, tarihsel hakikatlere uymadığı ve kolektif belleği çarpıttığı yer almıştır. Aynı zamanda tarihi filmlerin gerçeği çarpıtmasının geniş kitlelerin tarih bilincini derinden etkilediği, örneğin azınlık temsillerindeki ötekileştirici söylemin azınlıklara yönelik önyargıların pekiştirilmesine neden olduğu ifade edilmiştir. Bu bağlamda, sinema tarih ilişkisinde öne çıkan en önemli husus, geçmişin ele alınış biçiminde nasıl bir ideolojik inşa izlendiğidir. Filmler tıpkı tarih yazımında olduğu gibi giriş, gelişme ve sonuca bağlı bir akışa sahiptir.

Bu akışın içerisinde hangi tarihsel olguların ve durumların yer alacağı, tarihi kişilerin, olayların nasıl temsil edileceği önemli bir tartışma konusu haline gelmiştir.

Sinemayla ilgili ifade edilmesi gereken önemli unsurlardan biri de gerçeği yeniden inşa edebilme ve geniş kitlelere ulaştırabilme kabiliyeti sayesinde modern dünyanın en önemli “hafıza mekânları” arasında yer almasıdır. Senem Duruel Erkılıç bu durumu şöyle tarif eder: “Tarihsel filmler, niteliklerinden bağımsız olarak çeşitli ideolojilerin yaygınlaştırılmasında ve kolektif tarih algısının oluşturulmasında öyle veya böyle rol oynamışlardır” (2014, s.85). Bu bağlamda Türkiye sinemasına bakıldığında sinemanın geçmişten bugüne tarihle yakın bir ilişki içerisinde olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin Cumhuriyetin ilk yıllarında sinemada konu edinilen en önemli tarihi mesele Kurtuluş Savaşı'dır. Muhsin Ertuğrul'un Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarladığı *Ateşten Gömlek* (1923) dönemin öne çıkan Kurtuluş Savaşı filmlerinden biridir. Bu doğrultuda Türkiye sinemasında, Cumhuriyetin ilk yıllarında çekilen Kurtuluş Savaşı filmlerinin, propaganda aracı olarak kullanıldığı ve bu filmlerin Cumhuriyetin yaymak istediği ulus fikrini destekleyici rol üstlendiği ifade edilebilir (Mersin, 2011, s. 34).

Türkiye sinemasında 1990'lı yıllara gelindiğinde ise resmi tarihin sorgulandığı ve daha önce tabu olarak görülen konuların ele alındığı tarihi filmlerin çekildiği görülür (Duruel Erkılıç, 2014, s.153). Türkiye'de 90'lı yıllarda yaşanan politik değişimlerin ve hâkim ideolojiyi sorgulayan farklı grupların hak taleplerinin neden olduğu aidiyet krizinin izleri sinemada da görünür olmuştur. Asuman Suner'in “Yeni Türkiye Sineması” adını verdiği bu dönemde, geçmişte hiç olmadığı kadar tarihle, bellekle, aidiyetle ve kültürel temsillerle ilgilenen filmler ortaya çıkmıştır (2006, s.15).³ Böylelikle sinemanın ilk

³Asuman Suner, “Yeni Türkiye Sineması”nı şöyle tanımlamaktadır: “Yeni Türk filmleri, Türkiye'de son dönemde aidiyet meselesi etrafında yaşanan gerilimlere tanıklık ederken, kamusal söylem alanında söze dökülemeyen endişe ve fantezilerin yansıdığı bir kültürel alan açmaktadır önümüze. Ancak sinema yalnızca içinden çıktığı toplumsal ve tarihsel bağlama tanıklık etmekle kalmaz, aynı zamanda bir eleştirel müdahale

yıllarındaki tarihi filmlerin dönemin siyasi ve politik şartlarına göre söylemsel olarak şekillenmesi durumu, geride kalmış ve filmler resmi söylemin dışına çıkmaya çalışmıştır (Duruel Erkilic, 2014, s.166). Yeşilçam döneminde neredeyse hiç konu edinilmemiş Kürt sorunu, Varlık Vergisi, Türkiye ve Yunanistan arasında gerçekleşen mübadele gibi meseleler filmlerde işlenmeye başlanmıştır. Özlem Özdemir, bu durumu şöyle açıklamaktadır;

Yeni Türkiye sinemasında beliren bu karakteristik özelliğin, toplumsal konjonktürle ilgili çeşitli eksenleri vardır. Geçmişe yönelik yoğun ilginin, yükselen nostalji kültürüyle olduğu kadar, toplumsal bağlama denk düşen yeni kimlik talepleri ve bu çerçevede anlam kazanan hatırlama stratejileriyle de ilgisi vardır. Bu taleplerin asli çerçevesini, toplumsal geçmişle ve ulusal tarih anlatısıyla müzakere süreçleri oluşturur. Dolayısıyla sinema bir hafıza mekânı olmaya aday olduğu kadar, bu taleplerin mekânı olmaya da adaydır (2012, s.154).

Türkiye sinemasında 2000'li yıllara gelindiğinde de tarihi filmlere yönelik ilginin devam ettiği görülmüştür. Bu dönemde daha fazla sayıda tarihi filmin çekilmesinin en önemli nedeni 1980 sonrasında yaşanan ve 2000'lere de sirayet eden toplumsal ve siyasi dönüşümlerle ilgilidir. 1980'li yıllarda 12 Eylül askeri darbesinin sona ermesi, parlamenter demokrasiye geçiş süreci ve ilk defa demokratik hak taleplerinde bulunan farklı ideolojik grupların ortaya çıkmasıyla kamusal alanda bir politik hareketlilik yaşanmıştır. Asuman Suner, 1980 öncesinde sağ ve sol ideolojiye indirgenmiş bir kutuplaşma söz konusuysen, 1980'lerin ikinci yarısından itibaren eşcinseller, çevreciler, feministler gibi farklı grupların kamusal alanda söz hakkı elde etme mücadelesi verdiklerini söylemektedir. Bu toplumsal hareketlilik “farklı etnik ve dinsel kimliğe sahip grupları(ın) kendi dünya görüşünü siyaset alanına taşıdığı” 1990’lı yıllarda (Suner, 2006,

platformudur da. Yeni Türk sineması, bu anlamda, "aidiyet" kavramı karşısında benimsenen kanıksanmış yaklaşımları sorgulayan, yeni ve sarsıcı düşünme ve görme biçimleri öneren bir kültürel müdahale zemini olarak da çıkar karşımıza” (Suner, 2006, s.16).

s.20-21) ve 2000'lerde de devam etmiş ve demokratikleşme çabaları bir tür ivme kazanmıştır.

Türkiye'nin geçmişle yüzleşmeye başlaması, Avrupa Birliği'yle olan müzakere süreci ve tam üyelik sürecinin tamamlanabilmesi için çıkarılan demokratikleşme paketleri, Kürt sorunuyla ilgili devreye sokulan “Çözüm Süreci” ve eleştirel tarih anlayışının öne çıkmasıyla birlikte eleştirel akademik araştırmaların yaygınlaşması dönemin öne çıkan gelişmeleridir. Özellikle mikro tarih ve sözlü tarih çalışmalarının yapılmasıyla birlikte Kürt sorunu başta olmak üzere 1915 Ermeni Tehciri, Türkiye-Rum Mübadelesi ve Dersim Olayları gibi toplumsal travmalara dair suskunluk bozulmaya başlanmıştır. *Hafıza Merkezi* gibi oluşumların katkısıyla, geçmişle yüzleşme tartışmaları kamusal alanda kendine yer bulmuştur. Daha önce de belirtildiği gibi bu siyasal toplumsal hareketlilik 2000 sonrası Türkiye sinemasına da sirayet etmiştir. Bu tez çalışmasının konusunu oluşturan 2000 sonrası Türkiye sinemasında tarihi yapımlarda bir artış olduğu görülmektedir. 2000'li yıllarda tarihi filmler konusunda adeta 1950'li yıllarla (Tanyer, 2009, s.252) karşılaştırılabilecek yoğunlukta bir film üretimi söz konusudur (Duruel Erkiş, 2014, s.154). Tarihi filmler iki farklı hat üzerinden ilerlemiştir; bir taraftan resmi tarihi yeniden üreten, geçmişin şanlı zaferlerini vurgulayan milliyetçi ve hamasi bir söyleme sahip *Fetih 1453* (Faruk Aksoy, 2012), *Çanakkale 1915* (Yeşim Sezgin, 2012) gibi filmler çekilirken diğer taraftan resmi tarihi sorgulayan, Türkiye-Yunanistan Nüfus Mübadelesi, 6-7 Eylül 1955 Olayları, 1915 Ermeni Tehciri gibi Türkiye için 'tabu' sayılabilecek tarihi meseleleri konu edinen filmler öne çıkmıştır. Aynı zamanda belgesel sinemada da benzer şekilde sözlü tarih çalışmaları ve mikro tarih anlatıları vasıtasıyla resmi tarihin dışına çıkılıp, Türkiyeli azınlıkların unutturulan hikâyeleri ele alınmaya başlanmıştır. Söz konusu belgesellerde 12 Eylül Darbesi, Sivas Katliamı gibi görece yakın tarihte yaşanmış toplumsal travmalarla beraber 6-7 Eylül Olayları gibi geçmişte azınlıkların yaşadığı ayrımcı politikalar da seyirciye sunulmuştur (Susam, 2015, s.182).

Bu doğrultuda 2000 sonrası Türkiye sinemasında gayrimüslimlerin nasıl temsil edildiğini ele almayı amaçlayan bu çalışmada da tarihi filmlerdeki söylemsel değişikliği ve kültürel temsil politikasındaki farklılıkları daha net ortaya koyabilmek için örneklem olarak iki belgesel ve iki de kurmaca olmak üzere dört film seçilmiştir. Bu filmler, Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler gibi farklı azınlık gruplarını konu almaları ve Ermeni Tehciri, Mübadele, 6-7 Eylül Olayları, Varlık Vergisi gibi farklı tarihsel travmalara yer vermeleri bakımından *Rüzgârın Hatıraları* (Özcan Alper, 2015), *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoglu, 2005), *Hermana* (Enver Arcak, 2016) ve *Saroyan Ülkesi* (Lusin Dink, 2016) olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda filmler analiz edilirken ise inşacı temsil kuramından yararlanılmıştır.

Stuart Hall'un da belirttiği gibi "temsil anlamın üretildiği ve bir kültürün üyeleri arasında değiş tokuş edildiği sürecin temel parçasıdır" (2017, s.23). Temsil yoluyla üretilen anlam ve imgeler bir toplumun kültürel kodlarını belirler. Bununla beraber kültürel temsiller sabit ve tamamlanmış süreçler değildir; anlam belirli koşullara ve kültürle göre sürekli değişmektedir (Hall, 2017, s.23). Stuart Hall, kültürel temsillere yönelik üç temel yaklaşımdan bahseder. Bunlar: yansıtıcı, kasıtlı ve inşacı yaklaşımdır. Yansıtıcı yaklaşıma göre dil gerçek dünyada algılanan şeyleri, fikirleri, nesnelere bir ayna gibi yansıtmaktadır. Kasıtlı yaklaşım ise; yazarın, konuşmacının dünyayı kendine özgü fikirlerle, kelimelerle ve yorumlarla anlamlandırma çabasıdır. Hall'un, çerçevesini çizdiği son temsil yaklaşımı ise inşacı yaklaşımdır. İnşacı yaklaşıma göre şeylerin veya fikirlerin, düşüncelerin sabit anlamları yoktur. Dünyayı algılama ve yorumlama biçimimize göre bir anlam haritası inşa ederiz (Hall, 2017, 36). İnşacı yaklaşım aynı zamanda birtakım ortak semboller, dil sistemleri ve kavramlar yoluyla ortak bir kültürel değerler dünyası yaratır, inşa eder. Böylelikle bir toplumun dünyayı algılama, yorumlama ve anlamlandırma hususunda ortak iletişim sistemi meydana gelmiş olur (Hall, 2017, s.36).

Kültürel temsiller aynı zamanda “öteki” ile olan ilişkimizi de şekillendirir. Sahip olduğumuz kültürel kodlar sayesinde dünyadaki yerimizi belirler ve bize benzemeyenlerin sınırlarını çizer. Bu süreçte doğal olarak toplum içerisinde birtakım önyargılara ve ayrımcı söylemlere neden olur: “Pek çok imge toplumun değişmez hüküm ve yargılarından etkilenecek şekilde şekillenmiştir. 'Ötekinin' temsil edilmiş biçimlerinde, çoğunlukla toplumun 'öteki' olarak gördüklerine dair önyargılarının hissedilmesi bu duruma örnek olarak gösterilebilir” (Balcı, 2013, s.26).

Sinema ise bir toplumun yerleşik kültürel temsillerini ve ideolojik kodlarını aktarma ve yeniden inşa etme imkânına sahiptir. Sinemada üretilen gerçeklik bir toplumdaki yerleşik kültürel kodlara göndermede bulunur. Micheal Ryan ve Douglas Kellner bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler” (2010, s.35).

Çalışmada fimler çözümlenirken yararlanılan bir diğer kuramsal kavrayış ise Erving Goffman'ın *Damga (Stigma Notes of the Management of Spoiled Identity)* ve *Kamusal Alanda İlişkiler (Relations in Public)* çalışmalarında geliştirdiği gündelik hayattaki ötekileştirme biçimlerini ele alan yaklaşımıdır. Goffman bu çalışmalarında normalin ve normal olmayanın nasıl belirlendiğini insanlar arası ilişkiler üzerinden ele almıştır. Bu doğrultuda yazar, gündelik karşılaşmaları bir oyun gibi tahayyül etmektedir. Gündelik hayatta her gün sahnelenen bu oyunda normatifliğin sınırları belirlenirken, bireyler bu sınırlar çerçevesinde rollerini oynamakta ve benlik performanslarını sunmaktadır (Goffman, 2017). Bu ilişki içinde “normalliğin” sınırı aşıldıkça, insanlar ötekileştirilip “damgalanmaya” başlanırlar. Goffman, toplumun bireyleri kategorize edici mekanizmalar ve söylemler icat ettiğini belirterek; burada sınırları çizilen kategorilerin aynı zamanda bir toplumda arzu edilen ve normatifleştirilen kimlik performansları

olduğunu ifade eder (Goffman, 2014, s.29). Dolayısıyla bu normatifliğin dışına çıkmak bir anlamda “damgalanmaktır.” Bu doğrultuda, bireyler toplumdan izole olmamak ve ötekileştirilmemek için, çerçevenin dışına çıkmama, kendi öz kimliklerini saklama veya silikleştirme gibi benlik performansları sergiler.

Goffman'ın bu kavrayışını ulus devletlerle de ilişkilendirmek mümkündür. Ulus devletler de hayatın her alanında bir tür denetim kurmuş, homojen bir kimlik inşasına yönelmiştir. Türkiye'nin kuruluş aşamasında Türklük üst kimlik olarak belirlenip, tek boyutlu bir toplum yapısı oluşturulmaya çalışılmıştır. Böyle bir kimlik politikası, eğitimden gündelik hayat pratiklerine kadar sirayet etmiştir. “Vatandaş Türkçe Konuş” gibi kampanyalarla kamusal alanda Türkçe dışında başka herhangi bir dilin konuşulmasına izin verilmemiştir. Dolayısıyla Türk kimliğinin inşası sınırları ve çerçevesi belirli tahayyülleri kapsamaktadır. Barış Ünlü, bu tahayyülü “Türklük Sözleşmesi” kavramıyla açıklar. Ünlü, Türklük Sözleşmesinin esas olarak Türk ve Müslüman olma şartına dayandığını ve bu şartların yerine getirilmesine paralel olarak da bireyin toplum içerisinde güvenli ve imtiyazlı bir şekilde hayatına devam edebilmesine olanak sağlandığını aktarır (2018, s.14,15). Aynı zamanda yazara göre, “Türklük” toplumun büyük çoğunluğunu kapsayan içselleştirilmiş birtakım benlik performanslarından oluşur ve belli bir duygu, görme ve bilme performansı olduğu kadar belirli bir görmeme ve bilmeme hâllerini de içinde barındırır (2018, s.16). Bu doğrultuda yukarıda ifade edilen Goffman'ın perspektifiyle Barış Ünlü'nün “Türklük Sözleşmesi” kavrayışı arasında bir bağlantı kurulması mümkündür. Barış Ünlü'nün tarif ettiği “Türklük Sözleşmesi” kapsamında inşa edilen “Milli Kimlik” kurgusu azınlıklar üzerinde bir tür baskı oluşturmuş ve bu durum “Milli Kimlik” kurgusuna uyulmadığı zaman azınlıkların ötekileştirilmesi ve damgalanmasıyla sonuçlanmıştır.

2000'li yılların başlarında Türkiye'de oluşan yeni kültürel ve politik atmosferin neticesinde, sanat alanında olduğu gibi akademik dünyada da geçmişle yüzleşme meselesi

ve resmi tarih eleştirileri büyük ivme kazanmıştır. Bu doğrultuda, Türkiye sinemasında azınlık meselesini konu alan ve geçmişle yüzleşmeyi amaçlayan filmlerde bir artış olmasına paralel biçimde; bu filmleri farklı okumalarla ele alan çalışmalar da yoğunluk kazanmıştır. Yapılan literatür taramasında Türkiye sinemasında azınlık meselesini ele alan belli başlı çalışmalar; Dilara Balcı'nın *Yeşilçam'da Öteki Olmak Başlangıcından 1980'lere Türkiye Sinemasında Gayrimüslim Temsilleri*, Gül Yaşartürk'ün *Türk Sinemasında Rumlar*, Seher Ceylan'ın *Aynı Sudan İçtik, 2000 Sonrası Amerikan ve Türk Sinemasındaki Belgesellerde Ermeni Kimliği*, Sevcan Sönmez'in *Filmlerle Hatırlamak Toplumsal Travmaların Sinemada Temsili*, Senem Duruel Erkilic'in *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek* gibi kitaplarının yanı sıra Serhan Mersin'in "Azınlık Filmleri: Tarihin Yeniden İnşası ve Kolektif Bellek" ve Eren Yüksel'in "1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Etnik Kimliklerin Temsili" adlı makaleleri olarak belirlenmiştir. Bahsi geçen çalışmalar, Türkiye sinemasında azınlık meselesine dair farklı metodolojilerle okumalar yapmalarıyla ve sinema literatüründeki boşluğu kapatma çabalarıyla kayda değerdir. Sinema-tarih ilişkisinin sağladığı yeni açılımlar çerçevesinde, 2000 sonrası Türkiye sinemasında gayrimüslimlerin temsillerini değerlendiren bu çalışma da Türkiye sinemasında gayrimüslimleri ele alan söz konusu çalışmalara katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde geçmişten bugüne tarih yazımına dair metodolojik değişimler ve eleştiriler ele alınmakta ve "Yeni Tarih" hareketinin ortaya çıkışıyla beraber sinema-tarih ilişkisinin geçmişteki seyrinin ne ölçüde değişim gösterdiği değerlendirilmektedir. Ayrıca bu tartışmalardan hareketle propaganda sinemasında tarihin inşasına ve filmlerin geçmişi yorumlarken hakikatleri çarpıtıp çarpıtmadığına yönelik farklı görüşler ortaya konulmaktadır. Sinema-tarih ilişkisine dair bölümde son olarak politik sinema kavramı çerçevesinde sinemanın karşı tarih yazımındaki imkânları sorgulanmakta ve bu konuda farklı coğrafyalardan yönetmenlerin

filmleri ve bakış açıları üzerinden karşılaştırmalı bir değerlendirme yapılmaya çalışılmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde geçmişle yüzleşme ve özür kavramlarının tarihsel seyri çerçevesinde farklı coğrafyalardaki geçmişle yüzleşme deneyimleri gösterilmekte, geçmişle yüzleşme tartışmalarının önemli bir sac ayağı olan hafıza ve tarih ilişkisi irdelenmekte ve unutmaya ile bellek kavramlarına dair genel bir kuramsal çerçeve çizilmektedir. Sinemanın hatırlama ve karşı bellek inşasındaki rolü ele alınmaktadır. Üçüncü bölümde ise, Türkiye'nin 1980 sonrası değişen siyasi ve kültürel atmosferinden hareketle “Yeni Türkiye Sineması”nda değişen temalar ve politik içerikler ortaya konulmaktadır. Ayrıca bu bölümde 2000’li yıllar Türkiye sinemasındaki azınlık temsillerine dair değişen söylemin daha net ortaya konulabilmesi açısından Yeşilçam dönemindeki azınlık temsilleri irdelenmektedir. Üçüncü bölümün son kısmında ise *Hermana*, *Rüzgârın Hatıraları*, *Saroyan Ülkesi* ve *Bulutları Beklerken* filmleri diğer bölümlerdeki tartışmalar bağlamında tarih, bellek ve geçmişle yüzleşme kavramları çerçevesinde incelenmektedir.

1. BÖLÜM: SİNEMA, TARİH YAZIMI VE BELLEK İLİŞKİSİ

1.1. Sinema-Tarih İlişkisi

1.1.1.19. Yüzyıl Tarih Eleştirisi ve Yeni Tarih Hareketi

Tarih geçmişi ve bugünü anlamlandırmaya, yaşadığımız toplumu daha iyi anlamaya yarayan bir bilim dalıdır (Duruel Erkılıç, 2014, s.11). Edward Carr'ın tarifıyla açıklayacak olursak “Tarih doğrulanmış bir olgular kümesidir. Tıpkı bir balığın tablasındaki balıklar gibi, belgeler, yazıtlar vb. içinde olgular hazır dururlar. Tarihçi onları alır, evine götürür, pişirir, canı nasıl istiyorsa o şekilde sofraya koyar” (2011, s.58). Tarih 19. yüzyılın başına kadar, edebiyatın bir parçası olarak kabul edilmiş ve bilimsel meşruluğunu elde edememiştir. Hikâyeler, kutsal kitaplar, mitolojiler ve destanlar tarih anlatısının içerisinde yer almıştır. 18. yüzyılda Fransız Devrimi'nin getirmiş olduğu yeni kültürel ve siyasi atmosfer ise sosyal bilimlerde birtakım değişikliklere yol açmıştır. Bu dönemde sosyal bilimler kendi içerisinde disiplinlere ayrılmaya başlamış, Aydınlanma fikriyatıyla birlikte kilisenin etkisinde olan üniversite bağımsızlığını kazanmıştır (Gulbenkian Komisyonu, 2009, s. 46).

Sosyal bilimlerde yaşanan bu gelişmelere paralel olarak 19. yüzyılın sonunda tarih de kendi bilimsel özerkliğini elde etmiştir. Geleneksel tarih anlayışına dair eleştiriler getirilmiş ve bu anlayış sorgulanmaya başlanmıştır. Aydınlanma öncesi tarih anlayışında 'insanı' merkeze almayan kralları, siyasi antlaşmaları, bürokrasiyi ve askeri başarıları konu edinen bir tarih yazımı vardır. Geleneksel tarih anlayışı bu bakımdan hem anakronik bir tarihsel çizgi hem de tek taraflı bakış açısı sebebiyle hakikatleri çarpıtma eğilimindedir. Klasik tarih anlayışı siyaset ve iktidar merkezlidir ve bu durum da tarih yazımını nesnellikten uzak ve taraflı bir hale getirmektedir. Walter Benjamin, ünlü eseri *Pasajlar*'da yazmış olduğu “Tarih Üzerine” adlı makalesinde bu durumu şöyle eleştirmektedir:

Gelgelelim belli bir dönemin iktidar sahipleri, daha önceki bütün galiplerin mirasçılarıdır. Bu durumda galip gelenle özdeşleşme, her zaman tüm iktidar sahiplerinin işine

yaramaktadır. Bu söylenenler, tarihsel maddeci için yeterlidir. Bugüne değin zafer kazanmış kim varsa, bugün iktidarda olanları bugün yere serilmiş olanların üstünden geçiren zafer alayıyla birlikte yürümektedir (2002, s.40, 41).

Bu kapsamda eleştirel tarih anlayışı esas olarak geleneksel tarih yazımının tek taraflı, büyük anlatılar etrafında toplanan tarihçilik anlayışına itiraz etmiştir. Eski tip tarih anlayışını eleştiren Herbert Spencer da böyle bir tarih yazımının geleceğe hiçbir katkı vermeyeceği görüşündedir: “Kralların biyografileri toplum bilimine hemen hiç ışık tutmaz ve çocuklarımıza öğretebileceği pek bir şey yoktur” (Spencer'dan aktaran Burke, 2002, s.33). Başka türlü bir tarih anlatısını savunan düşünürler, tarihçiler toplulukları merkeze alan daha “insani” bir tarih anlayışına yönelmeye başlamışlardır. Burke'ün deyişiyle:

On sekizinci yüzyıl ortalarında İskoçya, Fransa, İtalya, Almanya ve başka yerlerde bazı yazarlar ve bilginler “toplum tarihi” dedikleri bir tarihi, savaşlarla ve siyasetle sınırlı olmayan, yasaları, ticareti, değer ölçülerini (morals) ve Voltaire'in ünlü Essai sur les moeurs'ün (Ulusların Gelenekleri ve Ruh) merkezinde yer alan “hayat tarzını” (manners) incelemelere dahil eden bir tarihi kendilerine uğraş edinmeye başladı (2002, s. 29, 30).

Bütün bu gelişmeler doğrultusunda ABD'li tarihçi James Harvey Robinson, büyük anlatıları ve bürokrasiyi ele alan tarih anlayışını reddeden “Yeni Tarih” hareketini başlatmıştır. Robinson, Yeni Tarih hareketini şöyle açıklar: “Tarih, insanın yeryüzünde ilk boy gösterdiği andan itibaren geride bıraktığı tüm işleri, tüm kalıntıları içerir. Metod sorununa gelince, Yeni Tarih, antropologlar, ekonomistler, psikologlar ve sosyologların insan hakkında yaptıkları tüm keşiflerden faydalanacaktır” (Robinson'dan aktaran Burke, 2002, s.34).⁴ Robinson'ın Yeni Tarih anlayışında tarih disiplininin artık başka disiplinlerden de faydalanması görüşü hâkimdir. Bu hareketin savunduğu tarih yazımı metodolojisi sadece belge ve antlaşmalara dayanan bir metodoloji değildir. Yeni tarih

⁴ Yeni Tarihçiliğe getirilen bir başka yorumu da François Furet yapmıştır: “Günümüz tarihçisi, sahip olduğu bilmenin, yani tarihin belirsizliğinin ve evrenselliğinin üstüne çıkıp, her vesileyle her şeyden söz eden orkestra adam kimliğini bırakmıştır. Olup bitmiş olan şeyi anlatmayı, yani olup bitmiş olanlar içinden anlatısına, beğenisine ya da yorumuna uygun görünen şeyi seçmeyi bırakmıştır. Öteki insan bilimlerinde çalışan meslektaşları gibi, aradığı şeyi söylemek sorusuna ilişkin malzemeleri birleştirmek, varsayımları, vardığı sonuçları, kanıtları, kuşkularını sergilemek zorundadır” (Furet'den aktaran Ferro, 1995, s.30).

hareketiyle birlikte sözlü tarih çalışmaları tarih yazımında öne çıkmıştır. Bu bağlamda sözlü tarih çalışmalarının, 19. yüzyıl öncesi tarih yazımındaki büyük anlatıların, kralların, antlaşmaların, bürokrasinin tarihine değil “sıradan” insanın hayatına odaklandığı söylenebilir. Stephen Caunce'in ifadesiyle tanımlayacak olursak “Sözlü tarih kaynak olarak kişisel anıların kullanımı üzerine kuruludur. Bu kaynaklar temel alınarak, tarihçilerin genelde dayandıkları belgeleri tamamlayıcı ve alternatif bir tarih oluşturulur” (2001, s.8). Sözlü tarih çalışmaları, 19. yüzyılda başlayan sosyal bilim tartışmalarına paralel olarak, farklı disiplinlerden faydalanmıştır. Antropoloji, sosyoloji ve psikoloji gibi disiplinlerle bir tür ortaklık kurmuştur. Sözlü tarihçinin ana öznesi insandır ve geleneksel tarih anlatısında kendisine yer bulamayan halkların, toplumların tarihini anlatarak sahada yapmış olduğu görüşmeler doğrultusunda geçmişin inşasını yapmıştır. Beatriz Sarlo da özellikle son yirmi-otuz yıldır sözlü tarihin akademik tarih anlayışında çok önemli bir yere geldiğini ve hatta zaman zaman tarih yazımında belirleyici kaynak olduğunu belirterek şu değerlendirmeyi yapmaktadır: “Öte yandan yakın dönem geçmiş zaman öyküleri neredeyse tümüyle belleğin işleyişine dayanıyor, disiplinlerdışı bir ivme kazanarak kamusal iletişim alanına, siyasete yayılıyor, hatta bazı durumlarda devletten destek alıyor” (2012, s.11).

Son yıllarda sözlü tarihçilerin, özellikle de belgeselcilerin çalışmalarında video kayıt aygıtlarından faydalandıkları görülmektedir. Berrin Balay ve Ersan Ocak “Kameranın Tanıklığı: Sözlü Tarih Çalışmalarında Video Teknolojisinin Kullanılması” başlıklı çalışmalarında bu meseleyi tartışmaya açmışlardır. Ersan Ocak ve Berrin Balay, makalelerinde sözlü tarihin, geleneksel tarih anlatısının taraflı ve sadece belge odaklı bakış açısına bir itiraz olarak doğduğunu ve sesin kaydedilmesiyle birlikte söze gücünü kazandıran bir disiplin olduğunu ifade etmektedir. Ancak yazarlar aynı zamanda sözlü tarihçinin bir paradoks olarak kaydettiği sesleri bir metne dönüştürmek durumunda kaldığı ve bu şekilde sözlü tarihin de klasik tarihin metin odaklı bakış açısıyla benzerlik

kazandığı görüşündedir (Ocak ve Balay, 2006, s.266). Ocak ve Balay, sözlü tarih çalışmalarında sadece sese odaklanılmasının görsel birtakım unsurların feda edilmesine neden olacağını belirtmekte ve bunun da eksik bir anlatı ortaya çıkaracağını vurgulamaktadır:

Sözlü tarih çalışması yapanlar, deneyimlerinden bilirler ki, görüşme sırasında 'konuşma' salt sesteki müteşekkil bir şey değildir. Konuşma, ağızdan çıkan sözün yanı sıra görsel dünyaya ait olan beden duruşunu, yüzdeki ifadeleri, bakışları, jestleri (el kol hareketlerini) ve işitsel dünyaya ait olan sesin titreşimini ve perdelenmesini, dil sürçmelerini, şiveleri, lehçeleri, konuşma sırasındaki duraklamaları, sessizlikleri de kapsar. Yalnızca ses kaydı yapıldığında işitsel unsurlar korunabilse de görsel unsurlar yitirilir. Kaldı ki, sesin metne dönüştürülmesi sırasında ne kadar aslına sadık olunmaya çalışılsa da ne kadar yeni not alma tekniği geliştirilse de en azından işitsel unsurlar yitirilir (2006, s. 267).

19. yüzyıl tarih yazımında, profesyonel tarihçilik önem kazanmasına rağmen tarih “yine kazananların” hikâyesini anlatmaktadır. Iggers, 19.yüzyıl tarih yazımında Avrupa'da ve ABD'de kurumsallaşmış tarihyazımının sahip olduğu ön yargıların eleştirel bir gözle yeniden incelenmeye başlandığını ve bu doğrultuda geçmişin inşasının toplumsal yapı, ekonomi ve kültür gibi farklı konular perspektifiyle genişletilmesine dair genel bir görüşün ortaya çıktığını söylemektedir (2011, s.32). Sosyal bilimlerin ve Ortodoks Marksizm'in araştırma konusu olarak sadece toplumsal yapılara ve süreçlere odaklanması, tarih anlatısında anakronik bir durum yaratmaktadır. Bu durum aynı zamanda kendilerine özgü bir kimlik ve tarih anlatısı talep eden toplumları da dışarıda bırakmaktadır (2011, s.101).

Aydınlanma öncesinde krallar, prensler tarih yazımına dâhil edilirken, Fransız Devrimi'yle ortaya çıkan ulus devlet anlayışında hâkim ideolojik ve sınıfsal yapı tarihin öznesi haline getirilmiştir. Ulus devletler, kendi geçmişlerini aklayacak ve hâkim ideolojiyi aktaracak bir tarih anlatısına ihtiyaç duymuşlardır. Bu anlamda geçmişin inşası tek taraflı ve yanlı bir şekilde aktarılmış ve egemen yapının dışında kalan kadınlar,

siyahlar, azınlıklar bu tarih anlatısında kendilerine yer bulamamışlardır.⁵ Ancak 1960'lı yılların sonuna doğru öğrenci hareketleri, yeni solun yükselişi ve kadın hareketinin etkisiyle birlikte yeni bir sosyal ve kültürel atmosfer ortaya çıkmış ve bu durum da tarih yazımını etkilemiştir. Söz konusu dönemde Fransa'nın sömürgeci olan Cezayir'in bağımsızlık savaşını kazanması ve ulus devletlerin zayıflamasıyla birlikte “geçmişte aslında ne oldu?” sorusu sorulmaya başlanmış ve Batılı olmayan halkların da bir tarihe sahip olduklarına ilişkin farkındalık yükselişe geçmiştir (Iggers'tan aktaran Duruel Erkılıç, 2014, s.12). Böylelikle daha önce tarihin öznesi olmayan ve yurttaşlık kavrayışının dışında kalan ötekiler tarihin öznesi haline gelmişlerdir:

Başta kadınlar ve etnik azınlıklar olmak üzere, eskiden tarihsel anlatıya dâhil edilmeyen nüfusun çeşitli kesimlerinin talepleri, kimi zaman daha geniş bir anlatının, ama sık sık ondan kopuk yeni yeni tarihlerin yaratılmasına yol açmıştır (Iggers'tan aktaran Duruel Erkılıç, 2014, s.12).

Bu dönemde tarih yazımında öne çıkan bir başka akım ise mikro tarihçiliktir. Mikro tarih çalışmaları 1970'li ve 1980'li yıllarda klasik tarihçiliğin varsayımlarını sorgulamaya başladıkları dönemde ortaya çıkmıştır (Iggers, 2011, s.103). Mikro tarihçi, günlükler, fotoğraflar gibi malzemeleri kullanarak bir tarih anlatısı kurmuş ve esas olarak klasik tarih anlatısının güçlü olana odaklanan, büyük anlatıları merkeze alan, “küçük insanın” hikâyesini görmezden gelen tek taraflı tarih anlayışına itiraz etmiştir. Bu tarz bir tarih anlatısının eksik olduğunu belirten araştırmacılar artık tarihin gündelik yaşamla ve sıradanın insanın hayatıyla ilgilenmesi gerektiğini savunmuşlardır (Iggers, 2011, s.105). Bu durumun ana sebeplerinden biri daha önce de ifade edildiği üzere kendilerinden önce var olan tarih anlatısının siyaset ve iktidar merkezli olmasından

⁵ Hobsbawn bu durumu şöyle eleştirmektedir: “Tarihsiz halk olmadığı gibi, tarihsiz anlaşılabilir halk da yoktur. Bu halkların tarihi, bizimkiler gibi, daha geniş çaplı bir dünyanın (aynı sınırı paylaşır hale gelmiş dünyanın) içinde yer alan kendi ortamları dışında kavranamaz. Aynı şekilde, geçen bin yılın ikinci yarısındaki hiçbir halkın tarihini, her biri diğeriyle etkileşimi sonunda değişikliğe uğrayan farklı tipteki toplumsal örgütlenmelerin kesişme noktaları dışında anlamak mümkün değildir” (2001, s.265).

dolayı, tarihçilerin büyük kalabalığı görmezden gelmelerinden kaynaklanmaktadır. Iggers'a göre bu kitleler dezavantajlı ve sömürülen kitlelerdir (2011, s.143). Dolayısıyla yeni bir tarih anlatısının inşa edilmesi gerekmektedir:

Ne ki, bilinmeyi unutulmuşluktan kurtarmak için, tarihçinin, tarihe artık birleşik bir süreç, birçok bireyin içine gömüldüğü bir büyük anlatı olarak değil, birçok bireysel merkeze sahip çok çehreli bir akış olarak bakan, yeni bir kavramsal ve yöntembilimsel tarih yaklaşımına gereksinimi vardır. Artık önemli olan tarih değil tarihler, ya da daha doğrusu öykülerdir. Ve şimdi uğraştığımız şey çoğunlukların bireysel yaşamlarıysa, bu çoğunlukların soyuttan çok somut bilgiye olanak veren deneyimlerine bağlı bir epistemolojiye gereksinmemiz var demektir (Iggers, 2011, s.105).

Tarih yazımında belge, arşiv kullanımı ve metodoloji üzerine tartışmalar halen devam etmektedir. Ayrıca yeni tarih hareketiyle birlikte tarihçi, geçmişin araştırılması ve inşasında sinemadan da faydalanmaya başlamıştır. Sinema özellikle 1960'lı yıllarla birlikte tarihçinin çalışma alanına girmeye başlamış, filmler tarihsel bir metin gibi incelenmiş ve geçmişin kurgulanmasında filmlerden faydalanılıp faydalanılamayacağına dair tartışmalar yaşanmıştır. Tarihçiler 1960'lı yıllara kadar sinemayı bir alt kültür eğlencesi olarak tanımlayıp, sinemayı ciddiye almamışlardır. 1960'lı yıllarda ise hem sinemanın sanatsal olarak yeterliliğini ispat etmesi, hem de dünyada yaşanan siyasi ve kültürel değişimler sonucunda, tarihçilerin sinemaya dair önyargıları kırılmıştır. Çalışmanın bir sonraki bölümünde tarihsel belge olarak sinemadan bahsedilecek ve tarihçi ve sinemacı ilişkisine odaklanılacaktır.

1.1.2. Sinema-Tarih İlişkisi ve Tarihi Belge Olarak Sinema

Yeni tarih hareketiyle birlikte tarihçinin araştırma nesnesi olarak sanat da önemli bir noktada durmaktadır. Edebiyat başta olmak üzere, resim, fotoğraf gibi sanat dalları tarihçinin geçmişi araştırması için önemli kaynak haline gelmiş, tarihçiler geçmişin inşasını yaparken edebiyat, sinema, resim gibi farklı sanat dallarını veri olarak kullanmaya başlamışlardır. Özellikle tarihteki önemli dönemlerin, olayların topluma nasıl

yansıdığı hususunda edebiyat ve sinema yapıtları tarihçi için önemli bir veri kaynağı olmuştur. Ancak günümüzde sinemaya başvurulsa da tarihçiler uzun bir süre sinemayı göz ardı etmişler ve onu tarihsel bir kaynak olarak ele almamışlardır. Rosenstone, tarihçilerin sinemanın ortaya çıkışından itibaren filmin tarih bilimi içerisinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceği, filmin tarihsel olarak düşünmeye elverişli olup olmadığı konusunda görüş ayrılığına sahip olduklarını belirtmektedir (2012, s.19). Örneğin sinemanın tarihi belge olarak kullanımına yönelik itiraz, sinemanın kendisini sanatsal olarak henüz ispat etmemiş olmasından kaynaklanmaktadır. Bu durum sinemanın entelektüel çevreler tarafından sadece bir eğlence aracı olarak görülmesinden ileri gelir.⁶ Ferro da ilk ortaya çıktığı dönemlerde toplumun üst kademesinde yer alan insanların gözünde sinemanın, toplumu ahmaklaştıran ve aylaklar için bir zaman öldürme makinesi olarak kabul edildiğinden bahsetmektedir (1995, s.28).

Sinemayı alt kültürün eğlence aracı olarak görenler ve bir sanat olarak kabul etmeyenler sadece tarihçiler değildir. Adorno ve Horkheimer gibi Frankfurt Okulu'nun önemli isimleri de sinemaya benzer bir şekilde yaklaşmışlardır. Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı kitaplarının “Kültür Endüstrisi” adlı bölümünde kültürel ürünlerin metalaşması ve aynılaşması sayesinde sermayenin, hâkim ideolojinin kitlelere iletildiğini savunmuşlardır. Bu kitabı, II. Dünya Savaşı yıllarında Nazi mezaliminden dolayı Amerika'ya gitmek durumunda kaldıkları dönemde yazan Adorno ve Horkheimer, o dönemde altın çağını yaşayan Hollywood'a dair gözlemlerde bulunmuşlardır. Hollywood sistemini yerinde inceleyen Adorno, Hollywood'un kapitalist ekonomi ve kültürle olan yakın ilişkisine dair bir saptamada bulunmuştur (Behrens, 2011, s.133). Hollywood'da üretilen filmler için endüstrileşen, standartlaşma eğilimleri gösteren kültür

⁶ Bu anlamda sinemanın yaşadığı ön yargıların bir benzerini de televizyon yaşamıştır: “60'lı yılların eşliğinde, seçkinler ve yöneticiler, tıpkı bir önceki kuşağın sinemayı hor gördüğü gibi, televizyondaki görüntüyü kale almak istemiyorlardı. Dün, siyasal düzen onu sahiplenmek amacındaydı; bugün ise, önceki günün haber filmlerinden de fazla olarak, televizyondaki görüntü, aynı zamanda hem siyasal hem de kültürel bir hedef haline gelmiştir” (Ferro, 1995, s.10).

ürünleri tanımını yapan Adorno, Hollywood'un kapitalizmle yakın ilişki içinde olduğunu belirtmekte ve buradan çıkan kültürel ürünlerde görülen standartlaşma ve fordist üretim modeli arasındaki paralelliği vurgulamaktadır (Behrens, 2011, s.133). Dolayısıyla Adorno'nun tarif ettiği şekliyle Hollywood filmleri, bir anlamda sermayenin, hâkim ideolojinin büyük kitlelere aktarımı görevini yerine getirmektedir. Bunun sonucu olarak da filmler kitleleri uyuşturan, onlara birtakım hazlar veren bir alt kültür eğlencesi olmaktan öteye gidememektedir.

Sinemanın sanatsal anlamda kurumsallaşmasının ve sanatsal yeterliliğini ispat etmesinin bir hayli zaman almış olduğuna dair genel bir görüş hakim olsa da Andras Balint Kovacs, sinemanın kurumsallaşmasının ilk izlerine 1900'lü yıllarda rastlandığını belirtmekte ve 1908'li yılların başında Fransa'da *Film D'Art* adlı yapım şirketinin kurulmasının ve aynı yıl Paris'te Charras caddesinde sanat filmi olarak tanımlanan filmlerin gösterimine tahsis edilen bir sinema salonu açılmasının, sanat filminin ilk adımları olduğunu belirtmektedir (2010, s.22). Sinemanın tam anlamıyla sanat olarak değerlendirilmesi ise II. Dünya Savaşı sonrasında olmuştur. 1946 yılında Venedik Film Festivali'nin düzenlenmesi Avrupa sanat sinemasının bir geleneğe dönüşmesinde etkili rol oynamıştır. Venedik Film Festivali'nin ardından bugün halen saygınlığını koruyan Cannes Film Festivali gerçekleştirilmiştir ve Cannes Film Festivali haricinde Locarno, Karlovy Vary, Edinburgh, Biarritz Berlin Film Festivalleri de sanat filmlerinin kurumsallaşmasında önemli bir rol oynamıştır (Kovacs, 2010, s. 26). Ayrıca 1950'li yıllarda *Cahiers du Cinema*, *Cinema Nuovo* ve *Positif* gibi önemli dergilerin de yayın hayatlarına başladığı görülmektedir. Bu yayınların tartışmaya açtığı konular ve film eleştirileri de sinemanın sanatsal yeterliliğini ispatlamasında önemli adımlar olmuştur. Tarihçilerin sinemaya dair ön yargılarının kırılması, sinemanın yukarıda bahsi geçen sanatsal olarak kurumsallaşma süreci sonrasında olmuştur. Sinema ancak bu süreçlerden sonra Ferro'nun ifadesiyle “tarih üzerine söz söyleme meşruiyetini kazanmıştır” (1995,

s.10). Bu bağlamda 1960'lı yıllardan itibaren sinema filmlerinin tarihçi için bir araştırma nesnesi haline geldiği söylenebilir.

Bu kapsamda sinemaya olumlu bakan Rosenstone, tarih yazımında kullanılan metodolojik yöntemlerle tarihi filmler arasında birtakım benzerlikler kurulabileceğinden bahsetmektedir. Rosenstone, tarihçilerin de tıpkı yönetmenler gibi geçmişi inşa ederken bir anlatı formu kurduklarını, geçmişi giriş, gelişme ve sonuç bölümleri çerçevesinde öyküleştirdiklerini ifade etmektedir (2012, s.19). Ancak Rosenstone gibi tarihi filmlere olumlu bakan, tarih öğreniminde ve tarih yazımında filmlerden faydalanabileceğini düşünen tarihçiler olsa da akademi içerisindeki tarihçilerin sinemaya dair keskin ön yargıları olduğundan söz etmek mümkündür. Marc Ferro, 1960'ların başında filmleri birer belge olarak inceleme fikrinin dönemin önemli tarihçileri tarafından büyük itirazla karşılandığını belirtir:

1960'ların başlarında, filmleri birer belge olarak incelemek ve böylece toplumun bir tür karşı-çözümlemesine yönelmek düşüncesi öne sürüldüğü zaman, üniversite çevreleri ayağa kalktılar. O sıralarda tarih, özellikle nicel olanın dışındaki alanlarla ilgilenmiyordu: “Yap bu işi, ama sözünü etme” diye öğütüyordu Fernand Braudel; Pierre Renouvin de “Önce tezinizi kabul ettirin” diye eklemeyi yararlı görüyordu (1995, s.9).

Marc Ferro'nun da bahsettiği örnekte görüldüğü gibi, 1960'ların başında tarihçilerin sinemaya olan mesafelerinde tarih yazımına yönelik yöntem tercihleri etkili olmuştur. Klasik tarih yazımı belgelere, nedenlere ve sonuçlara dayanan bir bilim dalıdır. Sinemadaki tarih anlatısının ise bilimsel olma gayesi yoktur. Tarihi filmlerin genelde popüler seyirlik olmaları, tarihi gerçeklere uygun bir anlatı sunmamaları ve akademik ciddiyetten yoksun olmaları tarihçilerin tarihi filmlere mesafeli yaklaşmalarına neden olmuştur. Akademik tarihçiler filmlerin doğru olmadığını; geçmişi tahrif ettiğini; tarihi kurgusal hale getirdiğini; kişileri, olayları ve önemli tarihsel hareketleri romantize ettiğini ileri sürerek tarihi filmlere uzak durmuşlardır (Rosenstone, 2012, s.50). Hannu Salmi ise tarihçilerin ve tarih yazıcılarının, tarihi filmleri rakipleri olarak gördüklerinden ve tarihi filmlerin topluma büyük etkileri olabileceğinden bahsetmektedir (1995, s.45).

Dolayısıyla sinemanın geniş kitlelere ulaştığı ve gündelik hayatın en önemli eğlence kaynağı olduğu yıllarda tarihçilerin sinemanın etkileri üzerine tartışmaya başladıkları görülmektedir. Salmi'nin aktardığına göre 1926-1934 yılları arasında tarihçiler tarihi filmleri uluslararası tarih bilimi konferansında ele almışlardır. Daha sonraki dönemde ise *Uluslararası İkonograf Komisyonu* sinemanın tarihi amaçlar doğrultusunda ele alınıp alınmayacağına dair fikir yürütmüştür (Salmi, 1995, s.45). Bununla beraber, bütün tarihçilerin sinemaya olumsuz bir çerçevede yaklaşmadığı, Cemal Kafadar gibi tarihçilerin filmlerin tarihçi için bir belge görevi görebileceğini savunduğu görülmektedir.

Bir kere filmlerin kendisi artık tarih. Bir belge gibi. Bilhassa sinema teknolojisinin geliştiği bir çeyrek yüzyılı tarihi bir dönem olarak düşünürsek, filmler bizzat bunun belgesi oluyor. 1920'leri çalışıyorsunuz, o yıllardan çekilmiş belgeseller, haber filmleri, erken aktüalitelere var. Ayrıca o filmler-bilhassa kurgu film dönemine geçildiği için, uzun metrajlı filmlerin yaygınlaştığı zamanlarda üzerinde çalıştığımız toplumların kültürlerini, değerlerini ideolojilerini, hayata ve geçmişe yaklaşımlarını çalışmak için birer belge (akt. Gürata, 2009, s. 109).

Sosyal bilimlerde görsel işitsel malzemenin kullanılmasına dair olumlu görüşleri olan bir başka yazar ise Ulus Baker'dir. Ulus Baker, sosyal bilimlerin zaman içerisinde giderek bir "kanaatler sosyolojisi" karakteri kazandığını belirtmektedir:

Bu durum genel olarak beşerî bilimleri önemli bir epistemolojik problemle karşı karşıya bırakmaktadır; kanaatlerin kanaati olmak ya da daha doğrusu kanaatler ile bilgi arasındaki en klasik ayrım karşısında birincisine yönelmek. Böylece en azından olağan bilim olarak sosyoloji bir enformasyon ya da "bilme" türü olmaktan çok, insanlara kendi dünyaları, yaşamları ve amaçları, istekleri ve ihtiyaçları konusunda ne düşündüklerini soran bir araştırma teknolojisi olarak kendini sınırlandırma tehlikesiyle karşı karşıyadır (2011, s.42).

Ulus Baker, günümüzde kitle iletişim araçlarının etkisiyle insanların giderek daha az kitap okuduklarını ve televizyon, sinema ve video teknolojilerine daha fazla ilgi gösterdiklerini tespit eder. Yazar aynı zamanda video, sinema gibi görsel araçların kullanılmasının özellikle sosyal bilimler için farklı bir düşünce kapısını aralayabileceğine inanır (2011, s.39, 40). Bununla beraber akademide, görsel işitsel medyanın etki alanının

artmasının olumlu bir sonuç doğurmayacağına dair yaygın bir önyargı da vardır (Baker, 2011, s.40). Baker bu noktada tam tersi bir görüşü savunmaktadır:

“Yoksulluk” üstüne bir araştırmada, çevrede, odanın içinde gezdirilen bir kameranın bir anketin metinsel kayıtlarından çok daha “bilgi verici”, yani “duygulandırıcı” olabileceğini biliyorum. Belgesel sinemacılar sosyal bilimcilerden çok daha güçlü etik kaygılara sahipler. Çünkü kullandıkları ortamın insanlar üstündeki etkisinin ne kadar büyük olduğunu hissediyorlar. Böyle bir kaygıyı ben hiçbir sosyal bilimcide görmedim. Biz anketimizi yaparız, geçeriz... Sonuçlarımızı çıkarırız büyük bir rahatlıkla... Ama bu araştırdığımız yoksulluğu "gördüğümüz" manasına gelmez. Onu belki “anlarız”, “söyleriz”, “iletiriz” ama “görmeyiz”. Oysa yoksulluğun sonsuz imajı vardır (2011, s.25).

Bu dönemde tarihçilerin sinemaya dair önyargıları kırılmış olsa da büyük bir çoğunluğu halen tarihi filmlere olumsuz yaklaşmaktadır. Tarihi filmlerin tarihi gerçekleri, olayları, kişileri aslına uygun bir şekilde ele alıp almadığı hususu tarihçiler için büyük bir problem oluşturmaktadır. Özellikle II. Dünya Savaşı yıllarında sinemanın geniş kitleleri etkileyebilme gücü sayesinde iktidarlar tarafından bir propaganda aracı olarak kullanılmaya başlanması, filmlerin hakikatleri tek yönden ve gerçeklerden uzak bir şekilde aktardığı şeklinde eleştirilere yol açmıştır. Ana akım sinemada, özellikle Hollywood sinemasında tarihi hakikatler ve tarihi kişiliklerin temsilinde tek taraflı ve gerçek dışı bir anlatımın göze çarptığı vurgulanmıştır. Dolayısıyla tarihçilerin, filmlerin tarihi belge olarak kullanımı ya da geçmişin inşasında faydalanabilecek bir kaynak olarak değerlendirilmesi meselesinde tereddütleri devam etmiştir.

1.1.3.Tarihi Filmlerde Hakikat Meselesi ve Geçmişin İnşası

Sinema tarih ilişkisi kapsamında ortaya çıkan bir başka tartışma ise; tarihi filmlerin tarihsel gerçeklere ne ölçüde sadık kaldığı üzerinden temellendirilmiştir. Tarihçi, geçmişin kurgusunda nitel verilerden faydalanıp elindeki tarihi belgeler ışığında geçmişi yorumlamaya çalışırken sinemacının böyle bir sorumluluğu yoktur, dolayısıyla tarihi filmlerin tarihsel gerçekleri çarpıtma tehlikesi söz konusudur. Tarihi filmlerde yönetmenin neden ve sonuç ilişkisine dayanan bir tarih anlatısı doğrultusunda filmi

çekmesi de zorunlu değildir. Dolayısıyla tarihçilerin, tarihi filmlere yönelik itirazlarının başında bu hususun geldiği söylenebilir.

Tarihçiler, tarihi filmlerde tarihi hakikatlere yönelik özensizliklere dikkat çekerek bu özensizliklerin gerçeklerin çarpıtılmasına sebep olacağını belirtirler. Tarihçiler, sinemacıların başta kostümler olmak üzere mekândan tarihi figürleri canlandıran oyuncu seçimine kadar bu gibi ince detaylara dikkat etmediklerini vurgularlar. Bu noktada Rosenstone'un belirttiği, Fordham Üniversitesi'nin hazırlamış olduğu “Medieval History in the Movies” (Sinemada Tarihi Orta çağ Filmleri) isimli bir web sitesinden bahsetmek yararlı olacaktır (2012, s.38). Bu internet sitesinde yer alan filmler üç farklı kategoriye göre sıralanmaktadır: a) En başarılı orta çağ filmleri, b) En kötü orta çağ filmleri, c) Tarihsel doğrulara sahip orta çağ filmleri. Listeye dâhil edilen filmler belirli özelliklerine göre belirlenmiştir. Bunlar; detayların doğruluğu, dokümanter kullanımının eksiksiz olması, filmde yer alan oyuncuların dönem ve tarihi kişiliklere benzerlikleri ve beden dilleri olarak ifade edilebilir (Rosenstone, 2012, s. 38, 39). Bu doğrultuda, tarihsel doğruluğu olan filmler listesine sadece sekiz film, en iyi orta çağ filmleri listesine ise sadece on yedi film girebilmiştir. Örneğin Fordham Üniversitesi'nin hazırlamış olduğu listede *Braveheart* filmi (*Cesur Yürek*, Mel Gibson, 1999) tarihsel hakikatleri çarpıtan bir film olarak öne çıkmaktadır. Mel Gibson'ın, bu filmde İskoçyalı William Wallace'ı tarihsel gerçeklere uygun olmayan bir portreyle sunduğu söylenmiştir (Rosenstone, 2012, s.38).

Görüldüğü gibi, tarihçi ve tarihi filmler arasındaki uzlaşmazlığın en büyük sebeplerinden biri tarihin gerçeklere uygun olmayan bir şekilde sunulmasıdır. Filmde kullanılan dekorun, kostümlerin, mekânın, diyalogların tarihsel gerçeklere uygun olup olmaması tarihçi için temel itiraz noktasıdır. Marc Ferro, tarihi filmlerde yeniden canlandırılan dönemin tarihsel gerçekliğe uygun olup olmamasının çok ciddi sorunlar yarattığını belirtmektedir. Ferro, 1914 yılında geçen bir tarihi filmde askerlerin başında

miğfer olup olmadığının, diyaloglarının özgünlüğünün, dış mekânların o döneme sadık bir şekilde tasarlanıp tasarlanmadığının çok önemli olduğunu ifade eder (1995, s.187). Ferro, sinemacıların bu türden karmaşıklıkların giderilmesi için göstermelik de olsa tarihçileri film yapım sürecine dahil ettiklerini ve jenerikte adlarını geçirdiklerini belirtir (1995, s.188). Dolayısıyla tarihi filmler ve tarihçiler arasındaki yaşanan gerilimin odak noktası, tarihi filmlerin tarihsel hakikatleri çarpıtma potansiyelleridir. Bu durum tarihçilerin, sinemaya mesafeli olarak yaklaşmalarına ve filmleri tarihsel bir veri olarak kabul etmemelerine sebep olmuştur. Tarih nicel olaylara, somut belgelere dayanır. Tarihçi, geçmişin kurgusunu elindeki bu somut verilere göre şekillendirir. Sinemanın ise böyle bir gayesi yoktur. Yönetmen veya senarist tarihi bir olayı anlatan film yaparken, kurgularını somut verilere dayandırmak zorunda değildir. Rosenstone'un deyişiyle bu durum filmlerin, tarih kitaplarındaki ciddiyetten uzak olmalarının bir sonucudur: “Elbette filmler geçmişten bugüne öyküler taşırlar, ama bunlar içinde iyi-kötünün olduğu, romanslardır. Filmlerin tarih kitaplarının ciddiyeti karşısında yapabileceği pek bir şey yoktur” (2012, s.2).

Cemal Kafadar ise tarihi filmlerde, tarihçinin üzerine düşünmeyeceği bir husus olan enformasyon fazlalığına dikkat çeker. Kafadar, sinemada genel planlara çıkıldığı vakit karenin içerisine ister istemez birçok ince detayın da monte edilmesi gerektiğini, normalde tarihçinin bir tarihi olayı ya da kişiyi anlatırken dert edinmeyeceği ufak detayların sinemacı için problem olduğunu belirtir: “Diyelim Yavuz Sultan Selim üzerine bir şey yazıyorum, bir iskemleden, bir ağaçtan, bir kapıdan, bir yoldan bahsetmek durumunda değilim, ama filmin kadrajı meselesine girdiğimizde bunlar olacak. Bunlar sinemada kontrolü çok daha zor şeyler” (akt. Gürata, 2009, s.110). Yönetmenin, tarihi filmlerde karşılaşacağı enformasyon fazlalığından kurtulabilmesi için Kracauer ise “vurguyu tarihten kamera gerçekliğine kaydırmayı” önerir ve Carl Dreyer'in *La Passion de Jeanne d'Arc* (*Jeanne d'Arc'in Tutkusu*, 1928) filmini örnek verir (2015, s.175).

Carl Dreyer'nin "insan yüzünün" belgesel tarzında "araştırılması" olarak nitelenen filmi *La Passion de Jeanne d'Arctur*. Dreyer Jeanne'ın hayat hikâyesini anlatırken ya da anlatmaya çalışırken, sıkıca birbirine ilmeklenmiş bir dizi yakın yüz çekiminden yararlanır ve böylece, bir kural olarak tarihsel filmlerin ayrılmaz parçası olan sahnelenmişlik ve sınırlılık etkilerini büyük ölçüde bertaraf eder. Topluluk sahnelerinden tümüyle kaçamaz elbet ve ne zaman araya böyle bir sahne girse, stilize aksesuarların yer aldığı bu sahneler ile yakın çekimlerin canlı dokusu arasındaki bariz tezat, kaçınılmaz şekilde bu sahnelerin daha da cansız inşalar olarak görünmesine yol açar (Kracauer, 2015, s. 176).

Tarihi filmlerde gerçeklik ve hakikat meselesini *Film Teorisi Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* adlı kitabında mesele edinen Sigfried Kracauer bu duruma şöyle yaklaşmaktadır. Kracauer, tarihsel filmlerin diriltmeye çalıştıkları tarihin artık mevcut olmadığını belirtir (2015, s.172). Esas tartışmanın da bu noktadan çıktığını söyler. Kracauer, tarihsel filmlerin hiçbir şekilde tarihsel hakikatlere bire bir uygun olamayacağını ifade eder. Tarihsel filmler geçmişi yeniden inşa etse de oyuncuların ve mekânların asla geçmişi tam olarak yansıtamayacağını söyler (2015, s.173). Oyuncuların bir ayağı hâlâ bugündür ve her ne kadar incelikli bir şekilde çalışsalar da yüz ifadeleri ve jestleri bugünü temel alır. Bu durum filmin temsil etmeye çalıştığı gerçekliğin mümkün olamayacağını, bir tür yapaylık hissini film boyunca kendisini seyirciye hissettireceğini gösterir (Kracauer, 2015, s.173). Laffay ise tarihsel filmlerin bu yönüne itiraz eder:

1871 Paris kuşatmasının bir filmi düşünelim mesela. Harikulade bir kompozisyon, mükemmel bir zevk... Gezici muhafızların hiçbiri daha birkaç dakika önce kostümeuden çıkmış gibi falan görünmüyor. Her şey kusursuz. Buna neden hayran kalmayalım ki?... Yine de insan şu histen kurtulamıyor: Kamera yerinden oynasa, azıcık sağa-sola kaysa, muhtemelen boşluğa veya stüdyodaki acayip araç gereçlerden birine denk gelecek... Ama sinemanın bilakis kameraya alınan mekânın alelade bir yer olduğu, bunun yerine pekâlâ başka bir yerin de seçilmiş olabileceği, kamera-gözün hiçbir şeye zarar vermeden her yöne hareket edebileceği izlenimini devam ettirerek tüketilmez olanı öne çıkarması gerekir (Laffay'dan aktaran Kracauer, 2015, s.172).

Bununla beraber tarihçilerin tarihsel gerçekleri çarpıtma eleştirisine rağmen, sinema henüz bir anlatı formuna dönüşmeden önce gündelik hayatı, doğayı, devlet adamlarını, kralları ve savaşları kayıt altına alan filmler yapılmıştır. Örnek verecek

olursak; sinemanın mucitlerinden sayılan Lumiere Kardeşler'in sahip olduğu *Pathe* şirketinin iyi donanımlı kameramanları 1896-1897 yılları arasında 700'e yakın film çekmiştir. Bu 700 filmin 100 tanesi Fransız kasabalarını konu edinmiş, 65 tanesi başkentleri ve farklı şehirleri kaydetmiştir; yine *Pathe* film şirketinin Osmanlı İmparatorluğu'nu ziyaret ettiği ve İstanbul'da çekimler yaptığı da bilinmektedir (Özen, 2010, s.28).

Marc Ferro da sinemanın ilk yıllarında kişileri, olayları, özellikle de hükümdar ailelerini ilgilendiren olayları kaydettiğini belirtmekte ve örnek olarak da 1897 yılında Kraliçe Victoria'nın jübilesinin ve II. Wilhem'in çeşitli etkinliklere katılmasının görüntülenmesini vermektedir (1995, s.53). Buna benzer bir biçimde *Pathe* film şirketi 1908 yılında Sultan II. Abdülhamit'in cuma selamlılığını kaydetmiştir (Özen, 2016, s.183). Yine Türkiye sinemasının öncülerinden kabul edilen Manaki Kardeşler de 1911 yılında Sultan V. Mehmet (Reşad)'ın Manastır ve Selanik ziyaretlerini görüntülemişlerdir (Balci, 2013, s.87). Dolayısıyla özellikle resmi bir ziyareti ya da kraliyet ailesine mensup kişileri konu edinen bu görüntüler doğrudan tarihi bir belge haline gelmiştir. Ancak sinemanın erken dönemlerinde kaydedilen bu görüntüler tarihi bir belge işlevi görse de tarihçiler onları değerlendirirken halen tereddütler yaşamaktadır. Saadet Özen bu durumu şöyle açıklar:

Görüntü, hala, adeta bütün işlevi geçmişle bugünkü seyirci arasında duygusal bir bağ kurmak olan, bir bilgi kaynağı olarak belirsizlikler barındıran, koleksiyonluk bir hatıra muamelesi görüyor. Bu yaklaşımın yerine görüntünün kendine has bir mesajı ve bunu iletme yöntemi olan bir kaynak olarak ele alınması bize şunu kazandırır: Tek bir örneği bulunsa bile film büyük kitleyle buluşma ihtimali düşünülerek hazırlanmış bir içerik barındırır. Dolayısıyla geleneksel arşivlerde, yazılı belgelerde hiç adı geçmese bile herhangi bir filmin varlığı başlı başına filmi hazırlayan ile muhayyel seyirci arasındaki muhtemel bir kültürel, siyasi toplumsal ilişkinin ayak izidir. Görüntüler yahut görüntü arşivleri, tıpkı bütün diğer belgeler gibi herhangi bir tarih yazımı meselesine tek başına cevap verecek güçten yoksundur. Hatta pek çok filmin içeriğinin tarifi bile hakkında hiçbir yazılı -sözlü bilgi olmadığı takdirde- ancak bilinen bazı referansları içermesiyle mümkündür. Ancak 19. yüzyıldan bu yana film günlük hayatın, dolayısıyla geçmişin bir bileşenidir. Bir bütün olarak sinema, tıpkı yazılı belge gibi bir an sonraki muhayyel “gelecek” için

bir geçmişin ipuçlarını taşır. Bu ipuçları sadece görüntünün içeriğiyle değil olduğu şartlarla, arka plandaki beklentilere ve ne şekilde algılanmış olduğuyla da ilgilidir (2016, s. 182, 183).

Yukarıda da aktarıldığı gibi tarihçilerin sinemaya, özellikle de tarihi filmlere kuşkuyla bakmalarının temel sebeplerinin başında; sinemanın hakikatleri çarpıtma potansiyeline sahip olması gelmektedir. Bu durum tarihi filmlerde sunulan tarihi gerçeklerin doğruluğunu tartışılır hale getirmektedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi tarihçi geçmişin inşasını elindeki nesnel verilere göre yapmaktadır. Tarihi filmlerde ise yönetmenin böyle bir sorumluluğu yoktur. Yönetmen filmi kendi dünya görüşüne göre çekmekte, bu durum da tarihçi ve tarihi filmler arasında bir tür gerilime neden olmaktadır. Ayrıca sinema özellikle II. Dünya Savaşı yıllarında devletlerin ideolojik aktarım aracı haline gelmiştir. Bu dönemde özellikle Nazilerin ve Sovyetler Birliği'nin sinemayı bir propaganda aracı olarak kullandıkları bilinmektedir. Dolayısıyla propaganda filmleri tarihsel gerçekleri ve hakikatleri açık bir şekilde çarpıtmış, kendi ideolojileri doğrultusunda bir hakikat inşası yapmıştır. Çalışmanın bir sonraki "Propaganda Filmleri ve Hakikatin Çarpıtılması" başlıklı bölümünde bu durum daha detaylı bir şekilde ele alınmaya çalışılacaktır.

1.1.4.Propaganda Filmleri ve Hakikatin Çarpıtılması

Sinemanın doğuşuyla beraber devletler sinemanın gücünün farkına varmışlardır. Özellikle sinemanın zamanla kitlelere ulaşma ve onları etkileme potansiyelini keşfeden siyasi iktidarlar, sinemayı kendi ideolojilerini ve görüşlerini yaymak için propaganda aracı olarak kullanmışlardır.

(...) Sinema bütün diğer araçlar gibi, ideolojik amaçlarla da kullanılabilir. Nitekim pratikte, egemen ideoloji sinemayı kendi ideolojisini yaymak için kullanmaktadır (özellikle de gösteri sinemasını). Öte yandan, alıcı her ne kadar ideolojik bir araç değilse de sinema (daha doğrusu her film) bir ideoloji iletme aracıdır. Gerçekten sinema, her filmde ayrı bir ölçüde ideolojiyi yeniden üretir. Eğer sinema 'doğal olarak' egemen ideolojiyi yansıtıyorsa, bu, alıcının doğal bir sonucu değildir. Egemen ideolojinin sinema üzerindeki egemenliğinin bir sonucudur. 'Doğal' terimini 'kültürel' terimi ile değiştirmek ve alıcının doğal kalıntıları yerine, sinemacının

ideolojik tutumu ve seyircinin ideolojik konumundan söz etmek gerek (Lebel'den Yılmaz, 2008, s.66).

Sinemanın etki gücünün farkında olan iktidar sahipleri fikirlerini, ideolojilerini geniş kitlelere ulaştırabilmek için sinemayı tahakküm altına alarak onu istedikleri şekildedeyönlendirme ihtiyacı duymuşlardır. Marc Ferro, bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Sinemayı bütün boyutlarıyla üstlenen, işlevini çözümleyen, bilmenin, propagandanın, kültürün evreninde ona ayrıcalıklı bir statü kazandıranlar, ilkin Sovyetler ve Naziler oldu. İkisi de birer karşı toplum inşa ediyorlardı ve nöbeti devraldıkları yöneticilerin kültürel davranışlarına karşı küçümseme ve nefretten başka bir duygu beslemiyorlardı. Bir tek onlar, haber filmlerinin jeneriğinde kamera yönetmenlerinin adını kullandılar. Görüntü avcısının yazıyla anılmaya hakkı vardır artık; yaptığı şey bir belge, sanat yapıtı, her türlü şıkta yapıt haline geliyordu (1995, s.55).

Sinemanın bir propaganda aracı kullanılması en çok Nazi Almanya'sında dikkat çekmektedir. 1933- 1945 yılları arasında Almanya'da 1,097 film çekilmiştir. Bu filmler de ağırlıklı olarak kahramanlık, yurtseverlik gibi değerlerin öne çıkartıldığı propaganda filmleridir. Geri kalan filmler ise komedi, müzikal ve suç filmlerinden oluşmaktadır (Welch, 1983, s.40). David Welch'in *Propaganda and the German Cinema 1933–1945* (*Alman Sineması ve Propaganda*) adlı kitabında belirttiği üzere, dönemin propaganda bakanı Goebbels'in ve Hitler'in direktifleri doğrultusunda 1933-1944 yılları arasında komedidendramaya ve politik içerikli filmlere varana kadar birçok farklı türde film çekilmiştir. Bu dönemde sayısal olarak en çok öne çıkan tür ise politik içerikli filmler olmuştur. Yine Welch'in aktardığına göre 1934 yılında çekilen politik film sayısı 24 iken, 1940'lara gelindiğinde bu sayı 40 olmuştur (1983, s.40). Bu rakamın her yıl artış göstermesi Nasyonel Sosyalistlerin sinemayı propaganda aracı olarak nasıl kullandıklarına dair iyi bir örnek teşkil etmektedir. Nazilerin propaganda yapma amacıyla çekmiş olduğuen dikkat çekici film, Veith Harlan'ın 1940 yılında yönetmenliğini üstlendiği *Yahudi Süss* (*Jud Suss*, 1940) filmidir. Marc Ferro, filmin antisemitik söyleminin etkileyciliğinin kurgu yoluyla pekiştirildiğini belirtmektedir. Yönetmenin bir plandan ötekine geçerken zincirleme geçiş yöntemi kullandığını ileri süren Ferro, (1995,

s.139) kurgudaki bir takım teknik geçişler yoluyla anitsemitik söylemin üretildiğini ve Nazi ideolojisinin pekiştirildiğini savunmaktadır (1995, s.138, 139).

Bu dönemde Sovyet Birliği'nde de sinema propaganda aracı olarak etkili bir şekilde kullanılmıştır. Ferro, dönemin önemli sinemacıları⁷ Eisenstein ve Pudovkin'in filmlerinin içeriklerinin rejimle olan yakın bağlılıklarına dikkat çekmektedir (1995, s.33). Ayrıca II. Dünya Savaşı sırasında *Walt Disney* film şirketi de ABD hükümetinin direktifleri doğrultusunda Nazilere karşı propaganda içeren çizgi filmler çekmiştir. Bu filmlerde Nasyonel Sosyalist Parti'nin gençleri ve çocukları nasıl etkisi altına aldığı, beyinlerini yıkadığı gibi konular öne çıkartılmıştır (Open Culture, 2017).

Bununla beraber filmlerde propaganda Nazi ve Sovyet dönemi örneklerinde olduğu gibi açıktan, direk devlet eliyle yapılmaz. Bu anlamda Marnie Hughes-Warrington da *Disney* bünyesinde çekilen filmlere, kitaplara ve farklı şehirlerde kurulan tema parklarına dikkat çeker. Hughes-Warrington, *Disney*'in çocukları eğlendirirken aslında onlara gerçeklerden uzak ve çarpıtılmış bir tarih anlatısı sunduğunu belirtir (2007, s.147). Yazar, *Disney*'in beyazları imtiyazlı kılan ve çoğu zaman ırkçı olarak nitelendirilecek ürünler ortaya çıkardığını ileri sürer (2007, s.147). Dolayısıyla yazara göre hedef kitlesi çocuklar olan bu ürünler, çocukların tarihsel hakikatler hususunda yanlış bilinçlenmelerine yol açma tehlikesi barındırır (2007, s.147).

Ana akım sinema, çoğunlukla toplumun, devletin ve resmî ideolojinin söylemlerinin bir aktarcılığını yapmaktadır. Bu durum özellikle ulus devlet

⁷Susan Sontag, bu noktada Vertov ve Riefenstahl'ın sinema anlayışlarını karşılaştırdığı *Büyüleyici Faşizm* yazısında Sovyet ve Nazi propaganda sinemasının içeriklerinin birbirinden ayrıldığı görüşündedir: “Solda ve sağda propaganda sanatına eğilirken karşımıza bir ikili standart çıkar. Vertov'un sonraki filmleriyle Riefenstahl'in filmlerinde duygunun kullanılmasının birbirine benzer bir canlılıkla tesir uyandırdığını çok az kişi kabul eder. Onların filmlerinden etkilenmelerinin sebebini açıklamaları istendiğindeyse, insanların çoğu Vertov söz konusu olduğunda duygusal, Riefenstahl söz konusu olduğundaysa dürüst davranmamaya eğilim gösterirler. Bu yüzden Vertov'un eserleri, dünyanın her tarafındaki sinema düşkünlerinde bir hayli moral sempatiyle karşılanır ve filmlerini seyredenler etkilenmeye daha hazırdırlar. Riefenstahl'ın eserlerindeyse, 'estetik' değerleri bir kenara bırakılarak, filmlerinin zehirli siyasal ideolojisi ön plana çıkarılır. Vertov'un filmlerine düzülen övgüler, her seferinde onun ilgiye değer bir sima, zeki ve özgün bir sanatçı- düşünür olduğu ve en sonunda, hizmet ettiği diktatörlüğün baskısı altında yıldızının söndürüldüğü bilgisiyle beraber düşünölmüştür” (Sontag, 2008, s.105, 106).

paradigmasıyla daha da belirgin hale gelmiştir. Sinema ve edebiyat gibi alanlarda üretilen popüler kültür ürünleri, ulus devlet paradigmasıyla aynı doğrultuda tek bir kimlik etrafında şekillenmiştir. Bununla beraber tek bir kimlik etrafında inşa edilen ulus devlet anlayışının bu kimlik anlayışının her an çatırdayacağına ve zarar göreceğine dair korkular barındırdığı ve bu korkuların yansımalarının izlerine popüler kültürde rastlandığı söylenebilir.

Şiddete dayalı kadın düşmanlığıyla yabancı kültür korkusuyla, yabancı ideoloji ve içerideki düşman korkusuyla ırkçılıkta kendini gösteren şudur: Bilinen sınırlar olmadığı takdirde her şey, mikrop dolu kargaşalı bir ortam içinde yok olup gidecek, kimlikler eriyip yok olacak ve "Ben", boğulacak ya da ezilip mahvolacaktır (Donald'dan aktaran Robins ve Morley, 2011, s.75).

Ana akım sinemada ulus devlet anlayışının dışında kalan kadınlar, siyahlar, azınlıklar ve göçmenler genellikle belirli kalıplarla, gerçekçi olmayan biçimde temsil edilmiştir. Donald, popüler kültür ürünlerindeki kadınların, azınlıkların olumsuz temsillerine dair şu soruları sorar: "Popüler romanlarda neden bu kadar çok, garip yabancı haydutlar var? Popüler filmlerde neden kimlik sorunu genellikle 'tehlikeli kadınlar' ile temsil edilmektedir?" (Donald'tan aktaran Robins ve Morley, 2011, s.74).

Yukarıdaki tartışmalar ışığında; tarihi filmi kimin nasıl çektiği sorusu önem kazanmaktadır. Tarihi filmlerin nesnel, objektif bir tutuma sahip olması beklenemez. Dolayısıyla bu filmlerin politik içerikleri ya da tarih anlatıları yönetmenlerin ideolojik bakışına göre değişebilir. Tarihi film çeken yönetmen geçmişin inşasında bir tür "seçmece tarih" kurgusu yapar. Bu durum tarihi filmlerin anakronik olmasına ve bu filmlerde geçmişin yanlı bir şekilde sunulmasına neden olabilir. Tarihçilerin tarihi filmlere yönelik itirazlarının başında da bu gelmektedir. Tarihçilerin, tarihi filmlere itirazlarının bir başka nedeni ise filmlerin kitleleri etkilemesiyle, özellikle tarihi filmlerde insanların zihinlerinde bu tarihi imgelerin kalmasıyla ilgilidir. Marnie Hughes-Warrington, tarihin birçok insan için sinemada ve televizyonda gördüklerinden ibaret olduğunu iddia eder. Yazar, bu noktada Roy Rosenzweig ve David Thelen'in ABD odaklı 1500 kişiyle

yaptıkları bir araştırmadan bahseder (aktaran Hughes-Warrington, 2007, s.2). Rosenzweig ve Thelen, 1998 yılında kitap olarak da yayınlanan *Presence of the Past* adlı çalışmalarında görüştikleri kişilerin yüzde 81'inin televizyon ve sinemada geçmişi anlatan programlar ve filmler izlediklerini ifade eder. Yine aynı çalışmada görüşmecilerin geçmişi öğrenme konusunda okulda öğrendikleri tarihten çok izledikleri filmlerden yararlandıkları ortaya çıkar (Rosenzweig ve Thelen'den aktaran Warrington, 2007, s.2). Bu duruma benzer bir şekilde, Kevin Robins ve David Morley de zamanımızın “bellek bankalarının, kısmen film ve televizyon endüstrilerinin temin ettiği malzeme ile yapılandığını” belirtir (2011, s. 129).

Sinemanın geçmişi öğrenmeye ve kitlelerin politik bilinç kazanmasına yönelik etkisi konusunda öne çıkan bir başka çalışma ise 1986 yılında Douglas Kellner ve Pat Golden'ın çeşitli ırk, cinsiyet ve sınıflardan insanlarla yaptığı 22 derinlemesine görüşmeden ve 153 katılımcının cevapladığı anketten oluşan bir çalışmadır. Kellner ve Golden, hazırlamış oldukları ankette izleyicilerin Hollywood filmlerini nasıl bir politik bilinçle alımladıklarını ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Bu bağlamda katılımcıların Costa Gavras'ın Şili'nin demokratik seçimle iktidara gelmiş lideri Salvador Allende'nin ABD'nin desteklediği sağcı bir darbeyle iktidardan düşürülmesini, genç bir Amerikalının gözünden anlattığı *Missing (Kayıp, 1982)* adlı filmiyle ilişkili sorulara verdikleri yanıtlar dikkat çekicidir. Micheal Ryan ve Douglas Kellner'ın aktardığına göre katılımcıların %27'si filmi izledikten sonra Amerikan dış politikasıyla ilgili kafalarında sorular oluştuğunu belirtmişlerdir (2010, s.428). Katılımcıların %13'ü filmde gösterilen olaylar karşısında dehşet ve şaşkınlığa düşerken, %23'ü olaylar karşısında biraz şaşırıldığını belirtmiş, %55'i ABD'nin böyle şeyler yaptığını inanmasının güç olduğunu söylese de bu tür şeyler yaptığını kabul etmiş, %60'ı film sayesinde Şili'deki olaylar hakkında daha önce bilmediği şeyleri öğrendiğini itiraf etmiş, katılımcıların %70'i ise ABD hükümetinin

kendi çıkarları için başka ülkelerde bu türden yanlış politik girişimlerde bulunduğu filmin kendisini inandırdığını söylemiştir (Ryan ve Kellner, 2010, s.428).

Dolayısıyla Kellner ve Golden'ın araştırması sinemanın kitleleri yanlış bilinçlendirebileceği gibi, doğru da bilinçlendirebileceğini göstermiştir. Buradaki en önemli kıstas, filmin içeriğinin nasıl hazırlandığı ve izleyicilere ne tür bir politik bilinç aşılana çalışıldığıdır. Belli bir ideoloji doğrultusunda, yanlı ve taraflı bir şekilde kurgulanmış tarihi filmin insanların belleğinde bu haliyle kalma tehlikesi vardır. Dolayısıyla tarihi filmlerde yapılacak olan herhangi bir tarihsel yanlışlık, bu yanlışın geniş kitlelerce kabul edilmesi sorunuyla karşı karşıya kalınmasına sebep olacaktır. Bu nedenle filmlerin geçmişin inşasında tarihsel hakikati nasıl kurguladıkları önem kazanmaktadır.

Tarihi filmlerin tarihsel gerçekleri çarpıtma örneklerine ana akım sinemada, özellikle de Hollywood filmlerinde rastlanmaktadır. Hollywood filmleri adeta ABD iç ve dış siyasetinin ideolojik aktarımını üstlenmektedir. ABD'nin iç ve dış siyasetinde düşman olarak kodladığı ülkeler, sınıflar, ırklar bu doğrultuda filmlerde de gerçek dışı temsillerle gösterilmektedir. Dolayısıyla Hollywood örneğinde görüldüğü gibi, ana akım sinemanın çoğunlukla kendi ideolojisi çerçevesinde, kendi ulusunun tarihini ve siyasetini aklayan, iktidar yanlısı bir bakış açısı sunduğu söylenebilir. Örneğin Warrington mevcut kamu politikasının filmler aracılığıyla kamu güvenliği stratejilerini belirlediğini, yerel kültürel değerleri koruduğunu ve bu doğrultuda bir ulusal güvenlik inşa etme arzusunda olduğunu belirtir (2007, s.85). Bu noktada Marc Ferro ise farklı bir bakış açısı sunarak, tarihçilerin de masum olmadıklarını ifade eder ve tarihin çarpıtılmasında büyük paya sahip olduklarını, kendilerini konumlandıkları dokunulmaz bölgede tarihi istedikleri gibi aktardıklarını ileri sürer.

Herkesin bildiği gibi, tarihçi, camdan bir kafeste çalışmaktadır; "işte gönderimlerim, işte kanıtlarım." Hiç kimsenin de aklına gelmiyordu ki, bu belgelerin seçimi, bir araya getirmeleri, bütün o kanıtların yerli yerince kullanılması da aynı şekilde kurgudur, bir hiledir, bir film hilesidir.

Aynı kaynaklara başvurma olanağına sahip oldukları halde, tarihçilerin hepsi de Devrim'in aynı tarihini mi yazdılar? (1995, s. 29).

Marc Ferro'nun da işaret ettiği gibi nasıl Hollywood sineması ya da Nazi propaganda filmleri sinemayı kendi politik görüşlerinin aktarıcısı olarak kullandıysa tarihçiler de tarihi kendi ideolojik bakış açılarıyla yanlı bir şekilde yazmışlardır. Özellikle geleneksel tarih anlatısı devletlerin ve iktidarların bakış açılarıyla anakronik bir şekilde inşa edilmiştir. Tarihçi, geçmişi inşa ederken kendi inandığı değerler üzerinden bir tarih yazımı gerçekleştirmektedir. Benzer şekilde yönetmen de filmini kurgularken kendi dünya görüşü çerçevesinde bir hikâye anlatısı kurar. Örneğin Fransız sinemacılar Abel Gance *Napoleon* (1927) ve Jean Renoir *La Marseillaise* (1938) filmlerinde Fransız Devrimi'ni iki farklı bakış açısıyla çekmişlerdir. Abel Gance, Fransız Devrimi'ne Bonapartist bir yorum katmış, Jean Renoir ise Marksist bir bakış açısıyla filmini gerçekleştirmiştir (Ferro, 1995, s.188).

Görüldüğü üzere tarihçi ve tarihi filmler arasında tarihsel gerçekleri aktarma ve bu gerçeklere sadık kalma hususunda yaşanan tartışmalar uzun bir dönemden beri süregelmiştir. Tarihçiler, sinemaya popüler bir seyirlik olması, tarihi olayları, kişileri eksik ve tek taraflı anlatması, tarihi hakikatleri çarpıtması gibi nedenlerden ötürü uzun bir süre mesafeli yaklaşmışlardır. Tarihçilerin, sinemaya dair ön yargılarının kırılması ise ancak sinemanın kendisini sanatsal olarak ispat ettiği 1960'lı yıllarda mümkün olabilmıştır.

1.1.5. Karşı Tarih Yazımı ve Tarihi Filmler

Sinema ancak 1960'lı yıllarda Fransız Yeni Dalgasının, film festivallerinin ve avangart filmlerinin etkisiyle sanatsal olarak meşruiyet kazanmıştır. Ferro, sinemanın sanatsal yeterliliğini sağladıktan sonra tarih üzerine söz söyleme hakkına sahip olduğundan bahsederken, (1995, s.15) Rosenstone da son yıllarda artık tarihçilerin sinemaya karşı önyargılarının kırıldığını, sinema ve görsel medya ile daha fazla

ilgilenmeye başladıklarını belirtmektedir (2012, s.37). Bütün bu gelişmeler neticesinde tarihçiler, sinemayı akademik düzeyde tarihin nesnesi olarak kabul etmeye ve sinema üzerine tartışmaya başlamışlardır. Örneğin üniversitede sinema ve tarih ilişkisini konu alan ilk konferans 1968 yılında “Film and Historian” başlığıyla Londra'da düzenlenmiş ve daha sonra Hollanda ve Almanya'da da bu konuda bir dizi konferans gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalar daha sonra *The Historian and Film* adıyla kitaplaştırılmış ve bu kitap iki temel soru etrafında şekillenmiştir: 1. Filmler, tarihsel araştırmalarda dokümanter olarak kullanılabilir mi? 2. Tarihi filmler, okullarda öğrencilere kaynak olarak gösterilebilir mi? (Rosenstone, 2012, s. 24). 1990'lı yılların başında ise Avrupa Konseyi gençler için "20. yüzyılda Avrupa Tarihini Öğrenmek ve Öğretmek" isimli bir proje hazırlamıştır. Bu projede gençlere tarih bilgisi verebilmek için sadece metinsel kaynaklardan değil, aynı zamanda sinema ve televizyondan da faydalanılmıştır (Chansel, 2004, s. 1).⁸

Avrupa Konseyi'nin hazırlamış olduğu bu proje daha sonra Fransız tarihçi Dominique Chansel tarafından *Beyaz Perdedeki Avrupa Tarih Öğretimi ve Sinema* başlığıyla kitaplaştırılmıştır. Chansel, kitabı milliyetçilik, kadın, göç ve insan hakları biçimindeki dört başlıkla sınırlayıp bu konuları mesele eden 50 film seçmiş ve bu filmlerin detaylı analizlerini yapmıştır. Chansel, çalışmasında ele aldığı bu filmlerden yola çıkarak filmlerin tarih öğretiminde bilgilendirici bir kaynak olarak kullanabileceği görüşünü savunmuştur:

Sinema, içinde geliştiği toplumu ilgilendiren ve dönemin başlıca siyasal, ekonomik ve ideolojik kuvvetlerinin şekil vermiş olduğu meselelerin anlık bir portresi olarak nitelendirilebilir.

⁸ Dominic Chansel'in ifadesiyle: “Avrupa sineması ve belki de bütün dünya sineması toplumlar ve halklar üzerine zengin ve karmaşık bir bilgi kaynağıdır. Toplumun kıyasına itilmiş kişilerin içler acısı durumunu ortaya koyar, sosyal adaletsizliğe ışık tutar ve azınlık bakış açılarının dile getirilmesini sağlar. Eski Sovyet bloku ülkelerinde bazı film yönetmenleri, çoğu kez alttan vuran bir mizahı kullanarak, sansürçüleri kandırma olanağını buldukları her noktada totaliter toplumdaki yabancılaşmayı ve baskıyı gözler önüne sermek için sinemadan yararlanmışlardır” (2004, s.1).

Bu olgu iki yoldan gerçekleşir. Birincisi, sinema bir topluma kimlik veren birçok farklı davranış, görenek, hiyerarşi ve değer türüyle dünyaya ilişkin belirli bir vizyonu yeniden üretir ve yansıtır. İkincisi, dünyayı ve belli bir toplumu “gösterirken” sinemanın güttüğü amaç, izleyicilerine belirli bir bakış açısını vermektir. Her halükârda sinema ile aktif bir parçası olduğu toplum arasında çok yönlü ve karmaşık bir ilişki vardır. Öğrenciler bu ilişkiyi analiz ederek birçok şey öğrenebilirler (2004, s.3).

Tarihçilerdeki bu tavır değişikliği “yeni tarih” tartışmalarının yaygınlaşması sonucu oluşmuştur. Tarih yazımında mikro ve sözlü tarihçiliğin öne çıkması, 19. yüzyıl geleneksel tarihçiliğindeki büyük anlatılara yönelik eleştiriler bu noktada önemlidir. 1960'lı yıllarda öğrenci hareketleri başta olmak üzere kadınların, siyahların, eşcinsellerin hak taleplerinin kamusal alanda daha görünür olmasının sonucu olarak, ulus devlet anlayışı ve tarih anlatısındaki Avrupamerkezli bakış açısı zayıflamıştır. Üniversitelerde kolonyalizm, feminizm, azınlıklar gibi konular antropologlar ve sosyal bilimciler başta olmak üzere birçok araştırmacının çalışma konusu haline gelmiştir (Gulbenkian Komisyonu, 2009, s.42-44). Tarih yazımında yaşanan bu değişimler, kendisini sinema alanında da göstermiştir. Özellikle 1950'lerin sonunda ortaya çıkan Fransız Yeni Dalgası ana akım sinemanın azınlıkların, kadınların, siyahların olumsuz temsillerine dayanan anlatılarını eleştirmeye başlamıştır. Böylelikle Hollywood'un dışında Avrupa'da ya da diğer kıta ülkelerinde de düşük bütçeli filmler çeken, tarihsel meseleleri anlatan birçok yönetmen ortaya çıkmıştır. Polonya'dan Andrej Wajda, Senegal'den Ousmane Sembene, Yunanistan'dan Theodoros Angelopoulos, İspanya'dan Carlos Saura, İtalya'dan Vittorio ve Paolo Taviani ve Bosna Hersek'den Emir Kustirica bu yönetmenlerle örnek gösterilebilir. Yönetmenler kendi ülkelerinin yakın geçmişini, yaşanan iç savaşları, göçleri bir tarihçi titizliğiyle insan odaklı bir yaklaşımla ele almışlardır (Rosenstone, 2012, s.130).

Bu noktada tarihi olayları, eleştirel bir şekilde yorumlayan, tarihi olaylar üzerinden günümüzün bir eleştirisi yapan sinemacılar için Robert Brent Toplin'in sinemacı-tarihçi (*cinematic-historian*) kavramını kullandığı söylenebilir. Robert Brent

Toplin özellikle Amerikan sineması üzerinden incelediği sinema ve tarih ilişkisini, 1988 yılında yayınlanan “The Filmmaker as Historian” adlı makalesinde ele almış ve sinemacıların da artık birer tarihçi gibi ciddi bir şekilde ele alınmaları gerektiği önerisinde bulunmuştur (Toplin'den aktaran Duruel Erkilic, 2014, s.48).

Sinema-tarihçi kavrayışıyla tanımlanan yönetmenler, tarihi meseleleri en az bir tarihçi titizliğinde ele almışlardır. Örneğin Andrej Wajda'nın geçmişi eleştirel bir şekilde sunduğu ve tarihe bakışının akademik bir tarih anlatısı kadar ciddi olduğu görülmektedir (Witek, 2013, s. 173). Bu sebeple Witek'in de belirttiği gibi onun filmlerinin tarihçi için referans kaynağı olabileceğini, geçmişi öğrenme hususunda yardımcı olabileceğini söylemek mümkündür (2013, s. 174). Sinema-tarihçi kavramına bir başka örnek de Ousmane Sembene'dir. Sembene, uzun yıllar Avrupa sinemasında tarihi yok sayılan, tek taraflı, olumsuz ve gerçek dışı temsillerle gösterilen Afrika imgesini filmlerinde eleştirmiştir. Sembene'nin ifadesiyle açıklayacak olursak: “Biz filmler yapmaya başlamadan önce Avrupalılar, Afrika kıtası hakkında kısa filmler çekmişti. Afrika'nın manzaralarla yeniden kurgulandığı bu filmler Avrupalı hikâyelere dayanıyordu” (Sembene'den aktaran Namaz, 2015, s.193). Bu bakımdan onun filmleri 60'lı yıllarda önem kazanan yeni tarih çalışmalarıyla da benzerlik taşımaktadır. Sembene'nin filmleri Hobsbawn'ın işaret ettiği “bütün halkların tarihi vardır” (2001, s. 268) ifadesini anlamlı kılmaktadır. Dolayısıyla Sembene gibi yönetmenlerin filmleri gerek ulus devletin tekipleştirici politikasına gerekse de kolonyalizmin üçüncü dünya ülkelerinin tarihini yok sayan bakışa açısına itiraz etmesi ve kendi ülkelerinin tarihlerini hatırlatması bakımından önemlidir.

Rosenstone'nun da yukarıda işaret ettiği gibi günümüzde tarih bilincimizin neredeyse filmler özellikle de ana akım sinema sayesinde oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu bakımdan ana akımın dışında kalan bağımsız sinemanın iyi bir mücadele alanı olduğu görülmektedir. Bağımsız sinema, özellikle de politik sinema, üçüncü dünya ülkelerini tek

tarafli ve tarihsel gerçeklere uygun olmayan bir şekilde sunan ana akim sinemaya karşı çıkmaktadır. Dolayısıyla politik sinema resmi tarih anlatısına karşı çıkararak bir eleştirel tarih anlatısı kurmaya çalışmaktadır. Bu doğrultuda politik sinema özellikle ana akim sinemada tarihleri yok sayılan ve olumsuz temsillerle gösterilen üçüncü dünya ülkeleri için hakikat ve adalet arayışı bakımından önemli bir araç olarak kabul edilebilir.

1.1.6. Sinemada Politik Filmler

Mike Wayne, tüm filmlerin politik olduğunu lakin hepsinin aynı tarza politik olmadığını belirtmektedir (2011, s.9). Bu anlamda Wayne'nin işaret ettiği durum ana akim sinema ve bağımsız sinemanın taşıdığı farklı politik alt metinlere gönderme yapar. Filmler farklı yapım pratiklerine ve türlere ayrılmış olsalar da hepsinin politik bir alt metni vardır. Ertan Yılmaz, bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Genelde sinema, özelde de her ticari/popüler film bir yanıyla ters/yanlış bilinci üretir; bir yanıyla bir sınıfın dünya görüşünü savunur ve aktarır; bir yanıyla toplumu/ kültürü bir arada tutan (kültürel, politik, ekonomik, psikolojik, etnik, milli vb.) değerleri oluşturur ve toplumsal bir sıva işlevi görür; bir yanıyla da bütün bunları somut ve maddi bir pratik olarak yapar. Ancak ideolojinin yekpare ve tutarlı bir bütün olmadığı da söylenmelidir. İdeoloji kendi içinde çelişkiler taşır. Bir toplumsal yapıda tek bir ideolojinin olduğundan söz edilemez. Egemen ideolojinin dışında yer alan ve ona muhalif olan ideolojiler bulunur. Bunlar birbiriyle çatıştıkları gibi, egemen ideoloji de kendi içinde çelişkiler yaşar ve kendini yeni gelişmelere uyumlar (2008, s.63).

Propaganda filmleri politik sinema için iyi bir örnek teşkil etmektedir. Bu anlamda Sovyet ve Nazi propaganda filmleri politik sinema kavramı içerisinde öne çıkmaktadır. Önemli yönetmenler Vertov ve Riefenstahl, çektikleri filmlerle partinin, ulusun ve çeşitli ideolojilerin savunuculuğunu yapmışlardır. Örneğin Sovyet sineması hem sanatsal olarak kendini ortaya koymaktadır hem de Sovyet devriminin bir kültür aktarıcısı olarak işlev görmektedir. Dolayısıyla propaganda filmlerinin doğrudan politikayla bir ilgisi olduğu söylenebilir. Ticari sinema yani ana akim sinema ise esas olarak hâkim ideolojinin, ekonomi politiğin bir aktarıcılığını yapmaktadır.

Ana akım sinema özellikle de yapım ve dağıtım açısından küresel bir güce sahip olan Hollywood filmleri, genellikle ABD kültür ve siyasetini tüm dünyaya yaymaktadır. Dolayısıyla Hollywood filmlerinde her ne kadar eğlence ön plana çıkıyor olsa da bu filmlerin politik bir alt metni vardır. Ancak Hollywood filmlerini bütüncül biçimde değerlendirmek de yanlıştır. Hollywood filmleri dönemsel olarak farklı politik çizgilere kaymıştır. Micheal Ryan ve Douglas Kellner, Hollywood sinemasını muhafazakâr sağ ideolojiye sahip filmlerle, bu ideolojiye karşı çıkan sol-liberal bakış açısına sahip filmlerin birbirleriyle çatıştıkları bir alan olarak tanımlamaktadır (2010, s.13). Ryan ve Kellner, 1960'lı yıllarda yükselen yeni solun ve özgürlükçü hareketlerin Hollywood sinemasında karşılık bulduğunu belirtmekte ve Dennis Hooper'ın *Easy Rider* (1969) ve Micheal Wadleigh'in Woodstock konserini anlattığı *Woodstock* (1970) filmlerini bunlara örnek göstermektedir (2010, s.13). Bu iki film de dönemin muhafazakâr düşüncesini eleştirmekte bir tür karşı kültür söylemi üretmekte ve bu söylemi görüntü, ses, diyalog, sahne ve anlatı formunda metnin içerisine dahil etmektedir (Ryan ve Kellner, 2010, s.13). Bununla beraber 1980'li yıllarda ABD'de yükselen muhafazakâr sağ ise 1960'lı yıllarda ortaya çıkan özgürlükçü, liberal, sol hareketlerin ideolojisinin tam tersini savunmuştur. Bu söylem özellikle Rambo serisinde vücut bulmuştur: Sylvester Stallone'nin Vietnam gazisi John Rambo karakterini canlandığı seride militarizm yüceltilmiş, hegemonik erkeklik öne çıkarılmış ve Vietnam müdahalesi meşrulaştırılmıştır. Bu seri bir anlamda dönemin ABD Başkanı Ronald Reagan'ın muhafazakâr söylemlerinin bir tür aktarıcısı konumundadır.

Politik sinema kavramının ise esas olarak sanat sineması kategorisi içerisinde değerlendirildiği görülmektedir. Propaganda ve ticari sinema dışında kalan sanat sineması genellikle ideolojik bakışı eleştirmekte, tek taraflı aktarılmış resmi tarih anlatısına karşı çıkmaktadır. Kovacs, özellikle sanat sinemasındaki politik söylem için, “modern politik”

tanımını kullanmıştır ve bu filmlerdeki politik, bireysel eylemliliği Fransız Yeni Dalga sinemasıyla, kamera-kalem ve *auteur* kavramlarıyla savunmuştur (2010, s.390).

Politik sinema ve sanat sineması kategorisinde öne çıkan ülkelerin başında İtalya gelmektedir. İtalyan sinemasında politik söylemin önem kazandığı yıllar İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin ortaya çıktığı 1940'lı yıllar olarak kabul görmektedir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği o dönemde İtalya'nın yaşadığı sosyo ekonomik krizi ve bu krizin topluma nasıl yansıdığını ele almıştır. Biçimsel üslup olarak ana akım sinemanın dışına çıkmış ve kamerayı sokağa çıkararak gerçekliği olduğu gibi göstermeye çalışmıştır:

İlk kez, 1943 yılında, Luchino Visconti tarafından yönetilen *Ossessione (Tutku, Luchino Visconti, 1943)* filmine referansla kullanılan “Yeni Gerçekçilik” (neorealismo) tanımlaması, İtalya'da erken 1940'lardan 1950'li yılların başlarına kadar üretilen ve dünya sinemasının klasikleri arasında kabul edilen pek çok filmin tematik ve stilistik unsurlarını kapsayıcı bir şemsiye kavram olarak ele alınabilir. Faşizmi ve akabinde II. Dünya Savaşı'nı deneyimleyen bir kuşağın, politik, toplumsal ve ekonomik kaygıları etrafında şekillenen Yeni Gerçekçilik, genre klişelerini/formüllerini; faşist dönem sinemasının makro-tarihsel yaklaşımını sorgulayan sanatsal bir başkaldırıyı; yeniden inşayı simgeler. Milliyetçi ideolojiyi (yeniden) üreten tarihsel filmin, anıtsal ve epik unsurlarının eleştisi üzerinden yükselen Yeni Gerçekçi sinema, savaş sonrası İtalyası'nda deneyimlenen başta yoksulluk olmak üzere, toplumla sorunları, sosyal adalet ve eşitlik odaklı bir yaklaşımla gündeme getirmiştir. Dolayısıyla, sanatsal düzeyde, “sıradan olan”ın, “gündeliğin” gene “sıradan”la buluşması olarak okunabilecek Yeni Gerçekçilik, anti-faşist ahlaki ve etik bir felsefi duruşun beyaz perdeye aktarımı; bir sinema akımı olmanın ötesinde “İtalyan kültürünün toplumsal ve estetik olarak yenilenmesi” yolunda oluşmuş politik bir hareket niteliği taşımaktadır. (Özman ve Bağır, 2015, s. 113-114).

1959 yılında ortaya çıkan Fransız Yeni Dalgası'nın da İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne benzer bir şekilde politikayla yakın ilişkide olduğu görülmektedir. Fransız Yeni Dalgası da tıpkı İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi biçimsel olarak ana akım sinemadan farklıdır. Çoğunlukla klasik anlatı kalıplarını reddeder, kamerayı sokağa çıkarır ve Fransa'nın muhafazakâr toplum yapısını eleştirir. Fransız Yeni Dalgası içerisinde yer alan yönetmenler esas olarak 1960'lı yılların politik atmosferinden etkilenmişlerdir. 1960'lı yıllar dünyanın birçok yerinde öğrenci hareketlerinin ortaya çıktığı, ABD'de ırkçılığa ve Vietnam savaşına karşı protestoların olduğu, Polonya'da işçi grevleri gibi birçok olayın

yaşadığı bir dönemdir. Dolayısıyla siyaset ve politikanın hayatla iç içe geçtiği, bu durumun da doğal olarak sanata ve sinemaya yansıdığı söylenebilir. Kovacs, 1967'de Fransız sinemasındaki politik eylemliliğin, içerisinde Jean Luc Godard, Chris Marker, Agnes Varda, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch ve Alain Resnais'nin kendi bölümleriyle katkıda buldukları kolektif bir film olan *Loin du Vietnam (Vietnam'dan Uzakta, 1967)* ile başladığını belirtir (2010, s.390). Yazar, 1950'lerin sonunda ortaya çıkan Fransız Yeni Dalgası ile modern Avrupa sineması ve politika ilişkisini şöyle değerlendirmektedir:

Modern Avrupa sinemasının 1967- sonrası döneminin temel eğilimlerini biçimlendiren birbiriyle ilişkili ama tamamen farklı dört önemli noktayı görebiliyorum. Birincisi, sinema gerçeklik anlayışını yeniden oluşturmak zorundadır. İkincisi, sinema doğrudan eylem aracı olarak kullanılabilir ve filmler toplumsal, politik ya da ideolojik mücadelelerde doğrudan bir etkiye bulunmalıdırlar. Üçüncüsü, sinemasal anlatım doğrudan auteure ait ve kavramsal olan söylevin bir biçimidir. Ve dördüncüsü, sanatçı kendi içinde yeterli ideolojik ve mitolojik evreni yaratmak zorundadır (2010, s. 376).

Kovacs, 1960'lı yıllardaki sinema anlayışını “politik modernizm” olarak tanımlamaktadır. Yazar, modernizmin ikinci evresinin temel belirleyicisinin daha çok ideolojik ve politik ortam olduğunu savunmaktadır ve şu saptamayı yapmaktadır: “Bu dönemi tanımlamak için 'politik modernizm' terimini kullanmamın nedeni, yalnızca politikanın modern sinemanın üzerindeki etkisi değil, aynı zamanda ilk dönemin daha duygusal, öznel ya da içgüdüsel tutumuna zıt olarak bu döneme egemen olan daha öz-bilinçli, daha ideolojik film-yapımı stilidir” (Kovacs, 2010, s.375).

Fransız Yeni Dalgasının içerisinde yer alan bütün yönetmenler politik sinema içerisinde değerlendirilmemektedir. Bu akımın içerisinde yer alan ve politik olarak en radikal pozisyonda konumlandırılan yönetmen Jean- Luc Godard'dır. Godard, *La Chinoise (Çinli Kız, 1967)* gibi Maoculuğu merkeze alan bir filmle dönemin politik tartışmalarını ele almış ya da *Week End (Hafta sonu, 1967)* gibi bir filmle kapitalizm ve burjuvazi eleştirisi yapmıştır. Peter Wollen da 1972 yılında yazdığı “Godard ve Karşı

Sinema: Doğu Rüzgârı” makalesinde, yönetmeni karşı sinema kategorisinde ele almaktadır. Wollen, bu savını Godard'ın *Le vent d'est* (*Doğu Rüzgârı*, 1970) adlı filmi üzerinden değerlendirip, bu filmin neden klasik anlatı sinemasının karşısında yer alan bir konumda olduğunu tartışmaktadır. Peter Wollen, *Doğu Rüzgârı* filmi aracılığıyla, sinemanın yedi büyük günahı olan geçişli anlatı, özdeşleşme, saydamlık, tek anlatım, son, hoşlanma ve kurmacaya karşı yedi temel erdemini şu şekilde sıralamıştır: Geçişsiz anlatı, yabancılaştırma, öne çıkarma, çok anlatım, açık uç, rahatsız olma, gerçek (2010, 113). Kovacs, Godard'ın 1968'den 1972'ye kadar “Dziga Vertov Grubu” adı altında Jean-Pierre Gorin ile birlikte birçok ideolojik film yaptığını belirtmektedir (2010, s.390). Yazar Godard'ın 1960'lı yıllarda yaptığı filmler için “anti-sinema” kavrayışını kullanmaktadır (2010, s.385). Ayrıca Kovacs, bu kavramı yalnızca Godard için kullanmaz, Pasolini, Bertolucci ve Makavejev gibi yönetmenleri de bu tanıma dahil eder. Bu yönetmenlerin “anti-sinema” anlayışının, filmlerinin sadece söylemsel olarak politik olmalarından kaynaklanmadığını, filmlerin biçimsel üslup olarak da kendilerinden önceki bütün geleneklerden farklı olduğunu ifade eder (2010, 385). Dolayısıyla “anti-sinema” kurgu, ses ve hikâye anlatısı olarak bütün bilindik sinema kalıplarını yıkmaya çalışmıştır.

Politik sinemanın izlerine sadece ABD ve Avrupa sinemasında rastlanmamaktadır. Afrika ve Arap ülkelerinde de politik filmler önemli bir konum üstlenmişlerdir. Bu ülkelerdeki sinemacılar kendi halklarının tarihini, yaşadıkları sorunları anlatmışlar ve özellikle kendilerini tarihsel olarak yanlış ve olumsuz temsillerle gösteren Hollywood ve Avrupa sinemasına karşı bir duruş sergilemişlerdir. Bu bağlamda politik sinemayla ilişkilendirebileceğimiz en önemli figür, Senegal ve Afrika sinemasının önemli yönetmenlerinden Ousmane Sembene'dir. Sembene, bir önceki bölümde de bahsedildiği gibi Batı sinemasında olumsuz temsillerle gösterilen Afrika haklarının tek taraflı anlatısına karşı çıkmış, filmlerini bu doğrultuda Marksist bir perspektifle çekmiştir. Filistinli sinemacılar ise 1973 yılında yayınladıkları bir manifestoyla politik duruşlarını

açıklamaya çalışmışlardır (Filistinli Sinemacıların, 2011, s.27). Filistinli sinemacılar yayınladıkları manifestoda, filmlerinin öncelikle hedefinin dünyaya Filistin davasını duyurmak olduğunu belirterek dünyadaki diğer ilerici ve devrimci sinema örgütleriyle yoğun iş birliği içinde olduklarını ifade etmektedirler (Filistinli Sinemacıların, 2011, s.28).

1960'lı yılların sonlarında Latin Amerika'da ortaya çıkan üçüncü sinema hareketi ise hem ana akım sinemayı hem de sanat sinemasını reddetmektedir.⁹ Üçüncü sinemanın esin kaynağını Küba devrimi ve Brezilya'daki Cinema Novo akımı oluşturmuştur. Solanas ve Getino 1968 yılında çektikleri *La Hora de los Hornos (Fırınların Saati, 1968)* ile üçüncü sinema hareketini başlatmışlardır. Solanas ve Getino, üçüncü sinema hareketiyle tarihsel, ekonomik ve kültürel olarak ezilen ve sömürülen bütün üçüncü dünya ülkelerinin sesi olmayı amaçlamıştır. Yönetmenler bu hareketin önemini şöyle vurgulamaktadır:

Üçüncü Dünya halklarının ve onların emperyalist ülkelerdeki muadillerinin anti-emperyalist mücadelesi bugün dünya devriminin eksenini oluşturuyor. Üçüncü sinema, bize göre, bu mücadeledeki çağımızın en büyük kültürel, bilimsel ve sanatsal tezahürünü, başlangıç noktası olarak her insanla birlikte özgürleşmiş bir kişilikoluşturmanın büyük olasılığını, tek kelimeyle, kültürün sömürgeleştirilmesine son verilmesini kabul eden sinemadır (2008, s.174).

Mike Wayne, üçüncü sinemayı toplumsal ve kültürel özgürleşmenin sineması olarak tanımlamakta ve üçüncü sinemanın esas olarak geleneksel sinemanın üretim ve tüketim modellerine karşı çıktığını, salt eğlenceyi reddettiğini belirtmektedir (2011, s.9, 14). Ayrıca yazar üçüncü sinemanın herhangi bir coğrafi alanı temsil etmediğini aksine üçüncü sinema pratiğinin genel olarak kurumsal yapıları, çalışma pratiğini, ilişkili estetik stratejileri ve kültürel politikaları kapsadığını belirtmektedir (2009, s.16).

⁹ Birri, üçüncü sinemanın diğer sinema akımlarıyla bir ilişki kurduğunu, bütün sinema akımlarının esas olarak kültürel ve politik malzeme üzerinde çalıştıklarını fakat hepsinin bu kültürel ve politik malzemelere olan bakışının farklı olduğunu belirtir. Birri bu doğrultuda üçüncü sinemanın, birinci ve ikinci sinemanın reddi değil bir dönüşümü olduğu görüşündedir (Birri'den aktaran Wayne, 2011, s.16).

Üçüncü sinema özellikle Hollywood'un film yapım anlayışına karşı çıkmaktadır. Solanas ve Getino, Hollywood'u ABD'nin çıkarlarını ve değerlerini koruyan, onun söylemlerini meşrulaştıran ve bu söylemlerin geniş kitlelerce benimsenmesi için küresel bir dağıtım ağında sahip olan bir endüstri olarak tanımlamaktadır (2008, s.176). Hollywood'un esas olarak egemen güçlerin fikirlerine hizmet ettiğini dolayısıyla filmin politik içeriklerinin de bu görüşe göre hazırlandığını belirtmektedirler. Ayrıca Solanas ve Getino ana akım sinemanın sadece gösteri ve eğlence odaklı olduğunu ve seyirciyi gerçeklerden koparıp onu salt bir tüketici haline dönüştürdüğünü ifade etmektedir.

Üçüncü sinema sadece ana akım sinemaya karşı çıkmaz, sanat sineması kategorisinde kabul edilen "ikinci sinema"nın da yapım ve dağıtım pratikleri bakımından ana akım sinema endüstrisiyle yakın bir ilişkisi olduğunu vurgular. Fernando Solanas ve Octavio Getino, ikinci sinemanın sistemin benimsemeyeceği ve sistem karıştı yapıtlar yarattığı lakin yeteri kadar özgür olmadığı görüşündedir (2008, s.177). Bu noktada Solanas ve Getino, sistem dışında ve tamamen özgür bir sinema için, devrimci sinemaya yani üçüncü sinemaya ihtiyaç olduğunu belirtmektedir (2008, s.177). Solanas ve Getino'nun ifadesiyle açıklayacak olursak:

İkinci sinema genellikle nihilist, gizemlidir. Boşuna bir çabadır. Gerçeklikle ilişkisini kesmiştir. İkinci sinemada, ilk sinemada olduğu gibi, belgeselleri, politik sinema ile militan sinemayı bulabilirsiniz. Söзде auteur sinema genellikle ikinci sinemaya aittir; ancak hem iyi hem kötü auteur'ler birinci ve üçüncü sinemalarda bulunabilirler. Bizim için Üçüncü Sinema yeni kültürün ve toplumsal değişimlerin anlatımıdır. Genel anlamda, Üçüncü Sinema gerçekliğin ve tarihin hesabını verir. O ulusal kültürle de bağlantılıdır. Bir filmi Üçüncü Sinema'ya ait kılan şey, türü ya da içindeki belirgin siyasi nitelik değil, içindeki dünyanın kavramsallaştırılmasıdır. Üçüncü sinema açık bir kategoridir, bitmemiştir, tamamlanmamıştır. O bir araştırma kategorisidir. O demokratik, ulusal ve popüler bir sinemadır. Üçüncü sinema aynı zamanda deneysel bir sinemadır ancak insanın evinin ya da laboratuvarının kendi başınlığında deneyimlenmez çünkü o iletişimin içine doğru bir araştırma yürütür. Üçüncü Sinema'nın her yerde ve tüm biçimlerde uzam kazanmasını sağlamak gerekir (Solanas'tan aktaran Paul Willemen, 2015, s.142).

Üçüncü sinema kendisini sanat sinemasının bir alternatifi olarak görmektedir. Yönetmenler üçüncü sinema pratiğinin aynı zamanda kitleleri politik olarak

düşündürtebilecek, sorgulatabilecek potansiyele sahip olduğu görüşündedir.¹⁰ Wayne de üçüncü sinemayı tarihsellik, politikleşme, eleştirel bağlanma ve kültürel özgüllük başta olmak üzere dört ana kategoride toplamaktadır: Buna göre tarihsel anlamda üçüncü sinema filmlerde resmi tarihi sorgular, tarihsel hakikati ortaya koymaya çalışır; politikleşme olarak üçüncü sinema, sömürülen, baskı gören insanların bu durumu fark etmesi için çalışır ve bu durum için mücadele bilinci sağlar; eleştirel bağlanma olarak sinema ise, filmin nesnel olarak tarafsız bir yerde durmasını değil, aksine ezilen, sömürülen tarafta olmasını vurgular. Wayne son olarak kültürel özgüllük olarak sinemada, kültür ve politik mücadele ilişkisini tartışır. Kültürel özgüllük olarak sinema egemen güçlerin tarihsel olarak kontrol etmeye çalıştığı kültürün, kimliğin ve inançların bu doğrultuda yeniden üretildiğini belirtir ve filmlerle bu duruma karşı çıkmaya çalışır (Wayne, 2011, s.34, 36). Daha önce de belirtildiği gibi üçüncü sinema pratiğinin geleneksel sinemanın üretim ve tüketim modeline karşı çıktığı söylenebilir. Üçüncü sinema teknolojisindeki son gelişmelerden yararlanır. Hafif, elde taşınabilir kamera kullanımının yaygınlaşması gibi unsurlar sayesinde yönetmenler kendi olanaklarıyla film çekebilir hale gelirler.

Görüldüğü üzere politik sinema, sinema tarihi boyunca farklı akımlar çerçevesinde değerlendirilmiş, farklı ideolojik söylemlerle eklenmiştir. Bu anlamda ana akım sinemanın taşıdığı politik söylemlerle propaganda filmlerinin ya da bağımsız sinemanın söylemlerinin birbirlerinden farklı olduğu görülmüştür. Bu bağlamda politik sinemayla ilişkili öne çıkan önemli bir husus da geçmişle yüzleşme meselesi olmuş ve bu yüzleşme, resmi tarih eleştirilerinde etkili bir araç olarak kullanılmıştır. Örneğin politik sinema içinde değerlendirilebileceğimiz Wim Wenders, Werner Herzog ve Rainer

¹⁰ Mike Wayne, toplumsal ve kültürel bir özgürleşme olabilmesi ve bu anlamda bir dönüşümün yaşanabilmesi için, sinemanın önemli bir rol üstlenebileceği görüşündedir. Bu bağlamda Wayne, üçüncü sinemanın bu tanıma uyan bir sinema olduğunu ve kendisinin işaret ettiği toplumsal ve kültürel dönüşümü sağlayabileceğini savunmaktadır (2011, s.9).

Werner Fassbinder gibi önemli Alman sinemacılar Almanya'nın uzun yıllar bastırıldığı Nazi geçmişiyle yüzleşmeye çalışırken, İtalyan Yeni Gerçekçiliği İtalya'nın yaşamış olduğu faşist dönemi sorgulamıştır. Dolayısıyla bu filmler de göstermektedir ki hafıza ve belleğin demokratikleşmesinde, resmi tarih anlatılarının dışında yer alarak hakikati sorgulayan ve geçmişle yüzleşmeye çağıran filmlerin çabası çok değerlidir. Üçüncü sinema örneğinde görüldüğü gibi, ana akım sinemada kendilerine yer bulamayan, tarihleri ve kimlikleri yok sayılan ülkeler çekmiş oldukları filmlerle bu algıyı yıkmaya çalışmaktadırlar.

Geçmişle yüzleşme kavramı esas olarak son 30 yıldır gerek akademik gerekse de sanatsal çalışmalar bağlamında üzerine konuşulan bir konudur. Bu çalışmanın ana eksenini, sinema, bellek ve geçmişle yüzleşme konularıdır. Dolayısıyla sinema ve bellek ilişkisine geçmeden önce geçmişle yüzleşme ve özür üzerine bir tartışma yürütülmesi gerekmektedir.

1.2. Geçmişle Yüzleşme, Toplumsal Bellek ve Sinema İlişkisi

1.2.1. Geçmişle Yüzleşme ve Özür Kavramı

“Yarını mühürleyen bir rüya gibi, omzumuzdan düşmüyor, geçmişin yükü”¹¹

Son yıllarda sosyal bilimlerin üzerinde en çok durduğu konuların başında geçmişle yüzleşme meselesi gelmektedir. Geçmişle yüzleşme ve bellek üzerine yapılan çalışmalar 1980'li yıllarda başlamıştır. 1980'li yılların sonuna doğru Sovyetler Birliği'nin çökmesi, Berlin Duvarı'nın yıkılması, küreselleşmenin etkisi ve buna bağlı olarak ulus devlet anlayışının zayıflaması gibi bir dizi önemli siyasi gelişmeye bağlı olarak “geçmişte

¹¹ Türkiyeli heavy metal grubu Pentagram'ın 2012 yılında yayınlanan MMXII albümündeki Geçmişin Yükü parçasının sözlerinden alınmıştır.

aslında ne oldu” soruları ağırlık kazanmıştır ve toplumlar kendi geçmişleriyle yüzleşme sürecine girmiştir.

Bellek ve geçmişle yüzleşme kavramları Almanya'nın II. Dünya Savaşı sonrasında Nazilerin işledikleri insanlık suçlarıyla ilgili bir hesaplaşma yaşaması sonucunda önem kazanmıştır. Buna benzer şekilde Güney Amerika'da da dikta rejimlerinin hüküm sürdüğü dönemde yaşanan insan hakları ihlallerinin aydınlatılması için kurulan hakikat komisyonlarıyla devletlerin geçmişte işledikleri insanlık suçları açığa çıkarılmıştır. Geçmişle yüzleşme demokratikleşmenin, insan haklarına saygılı bir toplum olmanın ön koşullarından biri olarak kabul edilmektedir. Mithat Sancar, geçmişle hesaplaşma teriminin önemine şöyle değinmektedir “Geçmişle yüzleşme, daha çok sorunlu geçmişi tartışmaya bu geçmişle ilgili hakikati ortaya çıkarmaya ve kabul etmeye açık olma, buna cesaret gösterme tutumuna işaret eder” (2014, s.55). Mithat Sancar, “geçmişle yüzleşme” kavramının kökenlerinin 1955 yılında Berlin'de *Evangelische Akademie* tarafından düzenlenen bir konferansa dayandığını aktarmaktadır (2014, s.26).

Elazar Barkan ise geçmişle yüzleşmenin ve özrün geçmişteki adalatesizliklerin giderilmesi ve karşıt gruplar arasında bir diyalog sağlanmasıyla başlanabileceği görüşündedir (2006, s.7). Geçmişle yüzleşme ve özür meselesi tarihin ve politikanın alanı gibi görülmele birlikte aslında bu konular psikoloji alanına da dahil edilebilir. Murat Paker, geçmişle yüzleşme konusunda Avrupa merkezli yapılan çalışmalarda son yıllarda psikanalizin daha dikkat çeken bir kullanımı olduğunu ifade etmektedir (2013, s.189). Bu kullanım sayesinde geçmişle yüzleşmede karşı tarafı anlama, özür dileme, bağışlama, pişmanlık ve empati kurma sağlanabilmektedir (Paker, 2013, s.192).

Geçmişle yüzleşme konusunda öncü devletlerin başında Almanya gelse de Almanya'nın geçmişiyle yüzleşmesi kolay olmamıştır. Almanya uzun bir süre Nazi geçmişini unutmaya ve yaşananları bastırmaya çalışmıştır (Sancar, 2014, s.173). Mithat Sancar Almanya'nın geçmişle yüzleşme konusunda iki farklı döneme sahip olduğunu

belirtir. Yazara göre, Almanya 1945-1949 tarihleri arasında Nazi geçmişine dair suskunluk ve bastırma dönemi içerisinde olmuş, 1960-1990 arası dönemde ise Nazi geçmişine dair suskunluk bozulmuş ve geçmişle yüzleşilmeye başlanmıştır (2014, s.173).

Almanya'nın Nazi geçmişiyle hesaplaşmasının başlangıcı olarak Nürnberg davaları¹² ve Holokost'ta önemli bir rolü bulan Nazi bürokratı Adolf Eichmann'ın yargılanması görülmektedir. Nürnberg davaları¹³ sırasında ortaya çıkan tanık ifadeleri ve belgeler sayesinde Nazi geçmişe dair suskunluk bozulmuş ve Almanya'nın geçmişiyle hesaplaşması yolunda önemli adım atılmıştır.

Yargılamalar sırasında, belgelerin ortaya konması, toplama kamplarına toplu ziyaretler organize edilmesi, kampların görüntülerini içeren belgesel filmler yayımlanması ve yargılamalarla ilgili düzenli bilgi aktarılması gibi yollarla toplum da Nazi döneminin vahşetleri hakkında aydınlatıldı. Böylece ceza hukuku aracılığıyla toplumda hermenötik süreç işletilebildi (Sancar, 2014, s.176).

Ancak Nürnberg davaları ve Adolf Eichmann'ın yargılanması, Almanya'nın Holokost'la yüzleşmesi bakımından önemli gelişmeler olarak görülmesine rağmen, Jürgen Stropp, davalarla Nazilerin işledikleri suçları sadece failer üzerinden kişileştirmesinin Alman toplumunun kendisini suçun sorumluluğundan ayırmasına neden olduğunu ve bu anlamda davaların “nezih Almanlar arasında münferit suçlular” anlatısına indirgendiği aktarmıştır (2013, s.96). 1946 yılında Alman filozof Karl Jaspers'in yayınladığı *Suç Meselesi (Di Schuldfrage)* adlı kitap ise Almanya'nın Holokost'taki

¹²Nürnberg davaları sadece Nazilerin Yahudilere karşı işledikleri insanlık suçunu açığa çıkarmamış aynı zamanda işlenen suçla ilgili yeni bir hukuksal terminolojinin tanımını yapmıştır. Bugün soykırım ve insan hakları için kullanılan “insanlığa karşı suç” ifadesi ilk olarak Nürnberg davalarından sonra kullanılmaya başlanmıştır. (Marty vd., 2012, s.9) “İnsanlığa karşı suç” tanımı, Kant'ın 1795'te geliştirdiği dünyanın herhangi bir yerinde hukuk çiğnendiğinde bunun her yerde hissedildiği görüşü üzerinden tanımlanmıştır. (Marty vd., 2012, s.11).

¹³ Nürnberg Davalarının haricinde Holokost'a ışık tutan bir başka dava da Eichmann davasıdır. Yahudileri ölüm kampına gönderme kararında etkili bir pozisyonda yer alan Nazi bürokratı Adolf Eichmann, kaçak olduğu için Nürnberg'de yargılanmamış, ancak 1961'de yakalanıp Kudüs'te hâkim karşısına çıkmıştır. (Sezer, 2015, s.13) Davanın önemi ise ilk defa Holokost'un sorumlularından birinin Kudüs'te mağdurları temsil eden Yahudi halkı önünde yargılanmasıdır (Arendt ve Jaspers'tan aktaran, Sezer, 2015, s.13).

sorumluluğuna dair bir yüzleşme çağrısı yapması ve toplumdaki sessizliği bozması bakımından bir başka önemli girişim olarak kabul edilmektedir (Sezer, 2015, s.11).¹⁴

Bu dönemde Batı Almanya Holokost'taki sorumluluğunu ilk kez kabul edip, mağdurlara tazminat ödemiştir (Barkan, 2013, s.26). Ancak geçmişte yaşanan olaylara dair sorumluluk kabul edilip tazminat ödenmesi geçmişle yüzleşme konusunda kısıtlı bir girişim olarak kabul edilmiştir. Toplumun tamamının geçmişle yüzleşmesi için olaylardaki sorumluluğunu üstlenmesi gerekmektedir.¹⁵

Bu kapsamda 1970'li yıllarda Batı Almanya Başbakanı Willy Brandt'ın Varşova Gettosu Anıtı önünde diz çökerek soykırım nedeniyle Yahudilerden özür dilemesi önemli bir kırılmaya işaret etmiştir. Jürgen Stroop'un da belirttiği üzere Willy Brandt'ın özrü¹⁶ sembolik bir değer taşımakta ve geçmişle yüzleşme konusunda çok önemli bir adım olarak kabul edilmektedir:

Özür sadece dille değil, bedenle de dilenebilirdi. Nitekim Brandt anıtın önünde diz çöküp kurbanlardan bedeni aracılığıyla özür diledi. Sembolik değeri ziyadesiyle yüksek olan jest, sadece Varşova'dakiler için değil, “Nihai çözüm” siyasetinde hayatını kaybeden bütün Yahudiler içindi esasında. Temsil kişisel bedenin sınırlarını çoktan aşmıştı: Willy Brandt'ın bedeni Almanya'nın temsili bedenine dönüştü (Stroop, 2013, s. 97).

¹⁴ Karl Jaspers, bu kitabı yayınladıktan sonra Alman ulusuna ihanet ettiği gerekçesiyle birçok eleştiriye mağruz kalmıştır (Sezer, 2015, s. 12). Ayrıca Devrim Sezer'in de belirttiği gibi, Jaspers'ın kitabı geçmişle yüzleşme konusunda neredeyse temel bir kaynak haline gelmiştir. Günter Grass ve Jürgen Habermas gibi entelektüeller de geçmişle yüzleşme hususunda bu kitaptan yararlanmışlardır (2015, s.12).

¹⁵II. Dünya Savaşı sonrası Batı Almanya'nın ilk dönemdeki Şansölyesi Adenauer'in özrü ise diğer önemli aşama olarak kabul edilmektedir (Barkan, 2013, s.28). Bununla beraber Elazar Barkan, Şansölye Adenauer'in özrünün önemli olduğunu ama özür biçiminin eksik kaldığını ve bu durumun Alman toplumunun Holokost'taki sorumluluğunu azalttığını belirtmektedir: “II. Dünya Savaşı sonrası ilk özür Şansölye Adenauer tarafından dilendi: Adenauer Batı Alman Parlamentosu'na tazminat anlaşmasını sunarken, Alman halkı 'adına' işlenmiş suçlardan dolayı özür diledi. 'Almanya tarafından'ya da 'Alman halkı tarafından değil onların adına işlenen suçlardan dolayı. Bu daha mesafeli formülasyon doğrudan sorumluluğu ortadan kaldırıyordu. Ancak bu dilbilimsel formülasyon herhangi bir ters tepki doğurmadı, çünkü özür normu henüz gelişmemişti. Bu özür Almanya'nın Yahudi halkıyla ve İsrail'le ilişkisini- uzun yıllar sürecek olan- yeniden inşa sürecini başlatmasına ve en önemlisi kendi kimliğiyle yeniden tahayyül etmesine olanak tanıdı” (Barkan, 2013, s.28).

¹⁶ Willy Brandt'ın o gün Varşova Gettosu Anıtı'nın önünde yapmış olduğu konuşma şu şekildedir: “Bir halk, tarihine serinkanlılıkla bakabilmelidir. Zira sadece olup bitenleri hatırlayanlar, bugünü kavrayabilirler ve geleceği öngörebilirler. Bu, özellikle genç kuşaklar için geçerlidir. Hiç kimse miras aldığı tarihten azade değildir” (Kowalczyk'tan aktaran Sancar, 2014, s.187).

Almanya'nın geçmişiyle yüzleşme çabalarının ardından başka ülkelerde geçmişlerinde işledikleri insan hakları ihlalleri ile bir tür hesaplaşma içerisine girmeye başlamışlardır. 1970'li yıllarda İngiltere koloni geçmişinde yerli halklara uyguladığı şiddet yüzünden, ABD 1988 yılında II. Dünya Savaşı sırasında Japon kökenli Amerikalıları tutukladığı için özür dilemiş, Avustralya 1996 yılında Aborjin haklarına yapılanların sorumluluğunu üstlenmiş ve 1990 yılında ise İngiltere Başbakanı Tony Blair, İrlandalılar'dan Kanlı Pazar'da yaşananlardan dolayı özür dileyerek geçmişle yüzleşme konusunda önemli bir adım atmıştır (Barkan, 2013, s.27, 28). Geçmişle yüzleşme çabaları sadece Avrupa kıtasıyla sınırlı değildir. Uzun dönem diktatörlükle yönetilen Güney Amerika halkları da geçmişlerinde işlenen insan hakları ihlalleri ile hesaplaşmaya, failleri yargılamaya çalışmışlardır. Barkan'ın “nc dalga” demokratikleşme süreci olarak tanımladığı bu dönem öncelikle Latin Amerika'dakine benzer siyasi rejimlerle yönetilen Yunanistan, İşpanya ve Portekiz gibi ülkelerde yaşanmaya başlasa da Latin Amerika lkelerinde bu sürecin daha kararlı bir şekilde gerçekleştirildiği görülmüştür (Barkan, 2013, s.29).

Geçmişle yüzleşme, özür bir toplumun demokratikleşebilmesi açısından çok önemlidir. Elazar Barkan'a göre geçmişte yaşanmış olaylara dair özür dilenmesi daha barışlı bir geleceğin kurulması için önemli bir zemin hazırlayabilir (2006, s.8). Geçmişle yüzleşebilmek için de tarihin hakikatlere uygun bir şekilde yeniden inşa edilmesi, mağduriyet ve travma yaşayan gruplarla empati ve diyalog kurulabilmesi gerekmektedir. Geçtiğimiz son 30 yılda tarih çalışmalarında yaşanan gelişmeler, resmi tarih anlatıları yerine ortaya çıkan sivil girişimler sayesinde devletler geçmişleriyle yüzleşme çabasına girmişlerdir. Daha önce yaşanan insan hakları ihlalleri nedeniyle de özür dilemişlerdir. Bu gelişmeler demokratikleşme ve geçmişin adil bir şekilde yeniden kavranabilmesi için önemli bir zemin oluşturmuştur.

Geçmişle yüzleşme tartışmaları hafıza konusuyla beraber de ele alınmaktadır. Almanya'nın yaşadığı deneyimin de gösterdiği gibi, geçmişte işlenen insanlık suçlarından sonra toplumlar geçmişi bastırma ve unutma eğilimine girmişlerdir. İnsan varoluşsal olarak unutmaya meyillidir ve hafızasının belirli sınırları vardır. Zaman içerisinde birey anılarının bir kısmını unutmaya başlar bir kısmını ise diri tutar. Benzer bir şekilde toplumlar da zamanla geçmişin belirli bir bölümünü unutmaya başlarlar. Özellikle toplumların tarihinde yer etmiş olayların bazıları yavaş yavaş toplumların zihin haritalarından silinir. Buradaki unutma edimi, hem modernitenin zaman kavramında yaratmış olduğu hız hem de geçmişin bastırılması yoluyla olur. Daha önce de belirtildiği gibi iktidarlar geçmişi kendi inançları doğrultusunda kontrol edip, bireylerin hangi olayları hatırlayıp hangilerini hatırlamayacağı konusunda kolektif belleğe müdahale etmiş ve tarihi anakronik bir biçimde şekillendirmiştir. Tarihin ahlaklı kılınabilmesi için bastırılan geçmişin yeniden hatırlanması gerekmektedir. Bu anlamda neyi hatırladığımız kadar neyi unuttuğumuz da önemli bir politik mücadele alanıdır. Çalışmanın bir sonraki bölümü olan “Tarih, Bellek ve Karşı Bellek Tartışması” bölümünde, unutmanın ve hatırlamanın tarihsel olarak gelişimi incelenmeye çalışılacaktır.

1.2.2.Tarih, Bellek ve Karşı Bellek Tartışması

Allende'nin öldürülmesi, Bohemya'nın Ruslarca işgalinin anısını çabucak sildi, Bangladeş'teki kanlı toplu kırım, Allende'yi unutturdu, Sina çöllerindeki gürültülü savaş, Bangladeş'in sızlanmalarını bastırdı, Kamboçya'daki toplu kırım, Sina'yı unutturdu ve böylece her şeyin herkes tarafından tümüyle unutulmasına kadar olaylar sürüp gitti. (Kundera, 2015, s.17)

Bellek geçtiğimiz son otuz yılda hem akademide hem de edebiyat, sinema gibi farklı alanlarda en çok tartışılan konuların başında gelmektedir. Kitle iletişim araçlarının varlığı, modern hayatın bir getirisi olarak zamanın hızlanması gibi olayların neticesinde toplumlarda unutma edimi gözlenmektedir. Bunun sonucu olarak unutma ve hatırlama farklı disiplinlerin konusu olmaktadır. Bellek tartışmaları nörolojiden psikolojiye ve

sosyal bilimlere varana kadar birçok disiplinin ilgi alanına girmektedir. Bellekle ilgili yapılmış ilk çalışmaların izlerine Antik Yunan döneminde rastlanmaktadır. Başta Platon ve Aristoteles gibi filozofların bellek üzerine çalışmalar ve tartışmalar yaptıkları bilinmektedir (Susam, 2015, s.24). Modern anlamda bellek çalışmalarının öncülerinin ise 1.Dünya Savaşı sonrasında Avrupalı askerlerin yaşadığı travma sonrası stres bozukluklarını ele alan incelemeler olduğu ifade edilebilir (Neyzi, 2011, s.2). Bu dönemde askerlerin yaşadığı fiziksel ve psikolojik travmaların onların belleklerine zarar verdiği ortaya çıkarılmış ve travmanın bellek üzerindeki etkileri detaylı olarak incelenmeye başlanmıştır (Neyzi, 2011, s.2). Bu bağlamda Sigmund Freud'un, 1.Dünya Savaşına katılan askerlerin yaşadığı travmaları bellek çerçevesinde ele alarak ilk önemli çalışmaları yaptığı görülmektedir (Neyzi, 2011, s.2). Freud haricinde Maurice Halbwachs ve Henri Bergson da bellek çalışmaları alanında öncü eserler vermişlerdir. Özellikle Maurice Halbwachs'ın *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi (Les cadres sociaux de la mémoire)* ve *Kolektif Bellek (Mémoire Collective)* isimli kitapları bellek üzerine yapılmış en önemli eserler arasında gösterilmektedir. Halbwachs'ın çalışmalarının önemi, yazarın o güne kadar ağırlıklı olarak nöroloji biliminin alanı giren hafıza çalışmalarını, sosyoloji ve psikoloji çerçevesinde ele almasıdır (Sancar, 2014, s.41). Jan Assmann, Halbwachs'ın bellek üzerine kaleme aldığı tüm eserlerinde öne çıkan meselenin hafızanın sosyal koşullara bağlılığı olduğunu vurgulamaktadır (2015, s.44). Halbwachs, çalışmalarında özetle, bireysel hafızanın olamayacağını ve hafızanın toplumsal nitelikte bir olgu olduğunu ileri sürmektedir. Jan Assmann, Halbwachs'ın tarif ettiği ve çerçevesini çizmiş olduğu bellek tartışmalarını şu şekilde özetlemektedir: “Bellek ve hatırlamanın öznesi her zaman tek tek bireylerdir, ama onlar anılarını kurgulayan 'çerçeveye' bağımlıdır” (2015, s.44).

Bellek çalışmalarında öne çıkan bir başka kuramcı yukarıda ismi zikredilen Jan Assmann'dır. Assmann, Halbwachs'ın bellek üzerine geliştirdiği teorilerden hareketle iki

bellek türü olduğu saptamasında bulunmaktadır: iletişimsel bellek ve kültürel bellek. Assmann, iletişimsel belleğin yakın geçmişi kapsadığını belirtmektedir. İletişimsel bellekte öne çıkan durumun, hafıza taşıyıcılığının sınırlılığı olduğunu ifade eden yazar, bu bellek türünde kişinin anılarını çağdaşlarıyla paylaştığını ve bu anıların zamanla oluşup zamanla yok olduğunu ifade etmektedir (2015, s.58). Buna ilişkin Yahudi soykırımı örneğini veren Assmann, bugün için Holokost'u yaşamış kuşağın az da olsa varlığını sürdürdüğünü lakin yakın gelecekte, Holokost'u deneyimlemiş kuşağın artık var olmayacağını ve bu insanlık suçuna dair anıların sadece medya yoluyla öğrenebileceğini ileri sürmektedir (2015, s.59). Assmann'ın sözünü ettiği diğer bellek türü ise kültürel bellektir. Kültürel bellekte hatırlama ve hafıza sembollere, ritüellere yoğunlaşmaktadır. Assmann kültürel bellekte esas olanın hatırlanan tarih olduğunu öne sürmektedir (2015, 60).

Bellek kavramını ele alırken, araştırmacıların üzerinde durduğu önemli kavramlardan diğer ikisi de hatırlama ve unutmadır. Connerton'un da belirttiği gibi, insan beyni deneyimlediği birçok olayı unutmak zorundadır ve bu anlamda hatırlanan olayların yaşanmış olaylar arasındaki bir seçkiden oluştuğu belirtilebilir (Connerton'dan aktaran Neyzi, 2011, s.1-2). Unutma ve yaşananları gelecek nesillere anlatabilme sorunsalı insanlık tarihinin en eski tartışma konularından biridir. Henüz yazılı kültürün gelişmediği dönemlerde hafızanın gelecek kuşaklara aktarımının “ars memoriae” (bellek sanatı) olarak adlandırılan bir gelenekle sağlandığı söylenmektedir. Ulus Baker, “ars memoriae”in özellikle kâğıdın ender ve pahalı bulunduğu orta çağlarda “suni bir hafıza” oluşturması bakımından çok önemli bir işlevi olduğunu belirtmektedir (Baker, 2011, s.28). Draaisma da antikçağda insan hafızasının¹⁷ en büyük bilgi taşıyıcısı olduğunu ileri

¹⁷ Ulus Baker, ars memorativa metodunu kısaca şöyle özetler: “Bu metod- kabaca ve özetleyerek anlatmak gerekirse- şuna dayanıyordu: zihninizde herhangi bir bina kuruyordunuz- mesela bir ev ve odaların herbirine sonradan anımsamak istediğiniz imajları serpiştiriyordunuz. Bu sayede imajların serpiştirilme sırası bile birbirlerini çağrıştırmalarına olanak sağlıyordu. Hatırlamak ise hayaldeki bu binanın, bu evin sanal olarak ziyaret edilmesiydi. Cicero'nun bir hatırlatmasını analım: Düşüncenin içinde ayrıkısı

sürmekte ve yine o çağlarda iyi, donanımlı bir hafızanın sürekli bakım istediğini ve güncellenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Draaisma'nın ifadesiyle açıklayacak olursak:

Nasıl ki biz bugün dış belleklere erişmek için teknik prosedürleri izliyorsak, Yunanlılar da belleğin oyuklarına erişmek için belli stratejiler, “hatırlatıcılar” kullanmaktaydı. Önceleri tümüyle pratik işlevlere hizmet eden bu faaliyet, zamanla bir hafıza sanatına yani ars memoriae'ye dönüştü (2014, s.67).

Assmann da bellek ve kültür ilişkisini incelediği *Kültürel Bellek* kitabında belleğin bağlayıcı temel ilkesinin tekrarlama olduğunu belirtmektedir (2015, s.23). Yazara göre özellikle yazılı kültürün gelişmediği çağlarda, bir toplumun ortak bir kültüre ve belleğe sahip olabilmesi ve bunu gelecek nesillere aktarabilmesi için tarih, anlatılar ve efsaneler çok önemli bir rol oynamaktadır (Assmann, 2015, s.23). Bu bağlamda, “ars memoria”nın kâğıdın zor bulunduğu, sözlü kültürün hâkim olduğu dönemlerde belleğin gelecek nesillere aktarılması bakımından önemli bir işlev gördüğü görülmektedir. Bununla beraber insan hafızasının kapasitesinin sınırlı olması sebebiyle yaşananların eksiksiz ve tam anlamıyla aktarılması imkânsız görünmektedir. Kitabın yaygınlaşmasıyla beraber ise sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş sağlanmış ve yazılı kültüre geçildikten sonra bellek aktarımının daha kolaylaşmıştır. Draaisma, kitaba aktarılan bir anıyla birlikte olayın geçici olmaktan kurtulduğunu ve daha kalıcı hale geldiğini belirtmektedir (2014, s.58). Ayrıca kitabın çoğaltılabilmesi, elden ele dolaşabilmesi ve taşınabilmesi nedeniyle de kitaba aktarılan olayların, anların kalıcılığı sağlanmaktadır (Draaisma, 2014, s.58). Bu kapsamda Jan Assmann, yazılı kültüre geçildikten sonra, toplumun ortak bellek oluşumunda tekrarlamanın üstlüğünden canlandırmanın üstünlüğüne geçildiğini belirtmektedir:

Yazıya geçişle birlikte tekrarlamanın üstünlüğünden canlandırmanın üstünlüğüne geçilir, bir başka ifadeyle “ritüel bağdaşıklık” yerini “metinsel bağdaşıklık” alır. Böylece yeni bir

yerleşimlerin tespit edilmesi gerekir; elde tutmak istediğiniz şeylerin imajlarını kurmanız gerekir, ardından bu imajları çeşitli yerlere koymak gerekir. O zaman yerlerin sırası şeylerin sırasını takip edecek, belirginleştirecektir. Çünkü imajları doğrudan şeyleri hatırlatacaktır...” (2011, s. 28).

bağlayıcı yapı ortaya çıkar. Bu yeni yapının gücü taklit etme ve saklama eyleminde değil, yorumlama ve hatırlama eylemindedir. Ayinin yerini yorumlayıcı okuma alır (2015, s.24).

Hatırlama ve unutma kavramları üzerine çalışan bir başka isim ise Paul Connerton'dur. Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar?* isimli kitabında unutma, anımsama ve bellek aktarımının yazılı kültüre sahip olmayan toplumlarda nasıl sağlandığını merkeze almaktadır. Dini ritüellerden efsanelere ve mitlere varana kadar geniş bir perspektiften hatırlama ve unutma kavramlarını tartışmıştır. Connerton, anımsama edimini üç başlık altında toplamaktadır: Kişisel, bilişsel ve alışkanlık (deneyimsel) bellek. Connerton'a göre kişisel bellek, kişisel yaşam öyküleri üzerine temellenmektedir ve anımsanan olaylar kişisel bir geçmişe dayanmaktadır. Yazar bilişsel bellekte öne çıkan durumun ise kişinin anımsadığı anıyı geçmişte deneyimlemiş ya da öğrenmiş olması olduğunu ileri sürmektedir. Connerton şiir dizelerini, öyküleri ya da matematik formülasyonlarını bilişsel belleğe örnek olarak vermektedir. Connerton'un çerçevesini çizdiği anımsama biçimlerinin sonuncusu ise deneyimsel bellektir. Deneyimsel bellek, yazı yazmak, bisiklete binmek gibi geçmişte öğrenilmiş ve hafızaya kaydedilmiş bir durumun anımsanmasından oluşmaktadır (2014, s.42,43).

Bellek, unutma ve hatırlama tartışmalarında bir diğer önemli konu ise; tarih ve bellek ilişkisidir. Geçmişin öğrenilmesinde ve hatırlanmasında tarihin rolü çok büyüktür. Tarihin kolektif hafızamızı şekillendirdiği söylenebilir. Halbwachs, kolektif hafızamızı şekillendiren olayların birçoğunun gazetelerden ya da doğrudan deneyimlediğimiz anlardan oluştuğunu belirtmektedir (2017, s. 46). Bununla beraber Halbwachs, kolektif hafızamızı şekillendiren yer alan birçok tarihsel olayı birebir deneyimlemediğimizi ve bizlerin bu anılara dolaylı yoldan ulaştığımızı aktarmaktadır (2017, s. 46, 47). Tarihin kolektif hafızamızı şekillendirmesi konusunda dile getirilen önemli bir unsur da geçmişte yaşanmış ama bizim birebir dahil olmadığımız bir tarihsel dönemi dolaylı olarak öğrenmemizdir.

Reims'i hatırlıyorum çünkü orada bütün bir yıl boyunca yaşadım. Jeanne d'Arc'ın Reims'te bulunduğunu ve VII Charles'ın burada kutsandığını da hatırlıyorum çünkü bunun söylendiğini duydum ya da bunu okudum. Jeanne d'Arc tiyatrodaki ve sinemadaki o kadar sık temsil edildi ki, Jeanne d'Arc'ı Reims'te hayal etmekte hiçbir zorluk yaşamıyorum. Aynı zamanda, olayın kendisine tanık olamadığımı gayet iyi biliyorum, okuduğum ya da duyduğum kelimelerde, zaman içerisinde oluşturulmuş ve bana bu geçmişten ulaşan her şey olan simgelerde bu noktada duruyorum (Halbwachs, 2017, s. 48).

Tarih ve kolektif hafıza tartışmasında öne çıkan bir başka hafıza biçimi ise kişisel deneyimlerimiz sonucunda oluşan hafızadır. Jeffrey Olick, Halbwachs'ın "tarih" ve "kolektif bellek" ilişkisini üç başlık altında topladığını belirtmektedir. Buna göre; tarih ve kolektif bellek ilişkisi "otobiyografik bellek", "tarihsel bellek", "tarih ve kolektif bellek"ten oluşmaktadır (2014, s.180). Halbwachs'a göre otobiyografik bellek kişinin yaşadığı deneyimle şekillenmektedir; tarihsel bellek sadece kitaplardan ve tarihi kayıtlardan öğrenilen bir bellek türüdür; son olarak Halbwachs, tarih ve kolektif bellek ilişkisini ise şu şekilde ele almaktadır; tarih artık herhangi bir bağımızın kalmadığı, bireyin yaşamında önemli bir yeri olmayan bir geçmiştir. Bununla beraber kolektif bellek ise insanın kimliğini şekillendiren bir bellektir (Olick, 2014, s.180).

Beatriz Sarlo, tarih ve bellek ilişkisinin tartışmalı bir konu olduğunu ve bu iki kavram arasında bir çatışma yaşandığını belirtmektedir (Sarlo, 2012, s.9). Sarlo'ya göre tarihçiler geçmişin kurgusunda anılara ve deneyimlere güvenmezler, onlar için önemli olan husus arşiv ve belgelerdir, anılar ve deneyimlerden yola çıkılarak yazılacak bir tarih ise kişisel deneyime bağlı olacağı için manipülasyona açık haldedir (2012, s.9). Bellek ise bu bakış açısının tam tersine hatırlamayı ve anıları merkeze almaya çalışır. Sarlo'nun ifadesiyle açıklayacak olursak: "Bellek hatırlama haklarını (yaşam, adalet, öznellik hakları) merkeze almayan bir yeniden inşadan kuşku duyar" (2012, s.9). Pierre Nora da benzer bir görüştedir. Pierre Nora, hafıza ve tarihin birbiriyle zıtlaşan birçok yönü olduğunu ifade etmektedir. Hafıza esas olarak insanlar arası ilişkiler ve gruplar tarafından üretilen bir şeydir ve bu sebeple anımsamaya, unutmaya, yeniden ortaya çıkmaya

elverişlidir (2006, s.19). Bununla beraber Nora'ya göre tarih ise artık hafızada yer almayan şeylerin yeniden inşasıdır lakin bu inşa süreci hep sorunludur ve eksiktir (Nora, 2006, s.19).

Tarihin bir toplumun kolektif hafızasını¹⁸ belirlediği, şekillendirdiği söylenebilir. Bu bağlamda çalışmanın bir önceki bölümünde ele alınan karşı tarih-resmi tarih tartışmasında ifade edildiği gibi tarihin kimler tarafından yazıldığı ve hangi tarihi olayların dışarıda bırakıldığı oldukça önemlidir. Çünkü seçme bir tarih kurgusu toplumun ortak hafızasında tek taraflı tarih inşasına sebep olmaktadır. Böyle bir tarih yazımı ve toplumsal bellek inşası ulus devletlerin ortaya çıkmasından önce monarşiyle yönetilen toplumlarda kralın etrafında şekillenmiştir. Pierre Nora, hafızanın bu şekilde belirlenmesini “kralcı hafıza” olarak tanımlamaktadır (2006, s.153). Nora'nın ifadesiyle: “Kralcı hafıza salt üstünlüğü temin edilecek ve kutsallığı benimsenecek kralın kişiliğine bağlıdır. Bu hafızanın berraklaştığı yerler: dinsel, siyasal simgesel, tarih yazımsal ve soy zincirsel niteliğidir” (2006, s.153). Dolayısıyla bu hafıza modelinde toplumun ve bireyin hafızası önemsizdir. Tarih yazımında büyük anlatılar yer almakta ve kralın hikâyesi merkezi konuma geçirilmektedir. 1789 Fransız Devrimi sonrası ortaya çıkan ulus devlet anlayışında ise toplumsal hafıza ve tarih yazımı daha farklı bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Monarşiden ulus devlete geçiş sürecinde tarih yazımında kral odaklı anlatıdan ulus merkezli bir anlatıya geçilmiştir. Böylelikle toplumsal hafıza da bu doğrultuda şekillenmeye başlamıştır. Ulus devletler toplumsal hafızayı kendi ideolojileri doğrultusunda inşa ederken, kendi değer yargılarına göre bir anlatı kurmayı tercih etmişlerdir. Böyle bir tarih ve toplumsal hafıza inşası, eğitimle, resmi anmalarla, törenlerle ve geçmişe dair büyük kahramanlık anlatıları yoluyla sağlamaktadır. Paul Ricoeur da tarihin öncelikle belirli olayların, önemli kişilerin ve kutlanacak bayramların

¹⁸ Jeffrey Olick, kolektif bellek hatıralardan, resmi anmalardan, toplumsal sembollerden ve ortak kimliklerden oluştuğunu belirtmektedir (2014, s.181).

ezberlenmesiyle öğrenileceğini belirtmektedir (2012, s.437). Dolayısıyla tarih, toplumun ortak hafızasının yaratılmasında önemli bir işlev görmektedir. Kolektif hafızayı kendi değerleri ve ideolojileri doğrultusunda inşa etmek isteyen resmi tarih için geçmişin kurgusu önemli bir araçtır. İktidarlar bir tür seçmece tarih anlayışla geçmişi şekillendirmektedir. Bu inşa süreci mevcut iktidarın değer yargıları ve ideolojisi merkezinde gerçekleşmektedir. Dolayısıyla böyle bir tarih yazımı nesnellikten ve hakikatten uzak olmaktadır. Beatriz Sarlo, özellikle resmi tarih tezlerinin ve popüler tarihin mevcut iktidarlar ve onların ideolojisiyle yakın bir ilişkide olduğunu söylemektedir; bu ilişki biçimine göre, en başta okullarda verilen eğitimle bir “ulusal tarih” anlatısı inşa edilmektedir. Bu anlatı çerçevesinde tarih ulusal kahramanlar, anıtlar ve bunların dışında kalan “lanetliler” grubu olmak üzere ikiye bölünmektedir (Sarlo, 2012, s.13).

Sarlo'nun da işaret ettiği gibi ulus devletler tarihi kendi inançları doğrultusunda araçsallaştırıp, istedikleri gibi şekillendirmektedir. Hobsbawn ve Ranger geçmişin bu şekilde inşasını “geleneğin icadı” olarak adlandırmaktadır. Kendi ifadeleriyle açıklayacak olursak: “Modern haliyle bu merasimler, ancak geç on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın ürünüdürler. Eski gibi görünen ya da eski olma iddiasındaki 'gelenekler'in kökenleri sıklıkla oldukça yakın geçmişe dayandığı gibi, bazen bu geleneklerin icat edilmiş oldukları da açık bir gerçektir” (Hobsbawn ve Ranger, 2006, s.1). Hobsbawn ve Ranger'ın işaret ettiği geleneğin icadı tanımının içerisine, anma törenleri, anıtlar ve büyük kahramanlık anlatıları girmektedir. Bu türden anlatılar her yıl tekrar edilerek toplumun ortak hafızasında yer etmektedir. Paul Connerton, geleneğin icadı konusunda Hitler Almanya'sını örnek göstermektedir. Connerton, Hitler'in iktidara gelişinden 1939 yılında mağlup oluşuna kadar geçen süre içerisinde bir dizi anma töreni düzenlendiğini belirtmektedir; bu anma törenleri sürekli olarak Nasyonal Sosyalist Partinin ideolojisini pekiştirmek üzere yapılmaktadır (2014, s.72).

Tören takvimi, 30 Ocak'ta, Hitler'in 1933 yılında siyasal erki ele geçişini anma yıldönümüyle başlardı. Her yıl o günde, Hitler'in radyodan yayınlanan Reichstag konuşmasında, "ulus"a, kendisine emanet edilen güçle neler yaptığının bir hesabı verilirdi; anma günü, Hitler gençliği içinde, önderlik niteliklerini göstermiş bulunan on sekiz yaşındaki gençlere, parti'nin tam üyeliğine alınmaları nedeniyle ettirilen yeminlerin yapıldığı, her cadde köşesinden radyo yayınıyla verilen bir törenle sona eriyordu. Her yılın 24 Şubat gününde, yalnızca "eski muhafızlar" için yapılan bir törenle, parti'nin kuruluşu, 1920 yılında Hofbrauhaus'ta yirmi beş maddelik "değişmez" programının "duyuruluşu" anılıyordu. 16 Mart, Weimar Cumhuriyet'inden teslim alınıp sürdürülen Birinci Dünya Savaşı'nda ölenlerin anısına adanmış yas günüydü. Her yıl mart ayının son pazarında, on dört yaşındakiler, kilise üyeliğine alınırken adayın İsa'ya olan inancının itirafına kesin bir benzerlikle Hitler'e bağlılık andının odak noktası olduğu giriş töreniyle Hitler gençliği örgütüne katılırlardı (Connerton, 2014, s.72).

Ulus devletlerin belleği kendi ideolojileri doğrultusunda şekillendirmeleri ve yönlendirmeleriyle ilgili tartışmadaki bir diğer husus ise rahatsız oldukları geçmiş bastırma ve unutturma çabalarıdır. Beatriz Sarlo, devletlerin konuşulmasını istemediği bir geçmiş konusunda yasak uygulayabileceğini ¹⁹ lakin bastırılan geçmişin her zaman geri döneceğini belirtmektedir:

Geçmişten söz edilemeyebilir. Bir aile, bir devlet, bir hükümet bu konuda yasak uygulayabilir, ancak anıları taşıyan özneler topyekün yok edilmedikçe (ki bu korkunç sonu Nazilerin Yahudi kıyımı bile gerçekleştiremedi) anılar sadece belli ölçüde ve biçimsel olarak yok edilebilir. Öznel koşullarda ve "normal" politikalar uygulandığında geçmiş her zaman bugüne geri döner (2012, s. 10).

Ulus Devletlerin geçmişi bu şekilde inşa etmeleri ise kolektif belleğin çarpıtılmasına sebep olmaktadır. Michael Schudson, "Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri" isimli makalesinde dört ana çarpıtma dinamiğinden bahsetmektedir. Bunlar; uzaklaştırma, araçsallaştırma, öyküleştirme ve uzlaşımsallaştırmadır. Uzaklaştırma, geçmişteki olayların meydana gelmediğine dair yapılan bir itirazdır. Buna göre insanlar zamanın akışı ile beraber unutmaya başlamaktadır. Bireyler ilk olarak geçmişe ait

¹⁹ Enzo Traverso, geçmişin bastırılmasını ve unutturulmaya çalışılmasını Henry Roussou'nun Syndrome de (Vichy Sendromu) Vichy kavramı üzerinden değerlendirmektedir. Bu modele göre bastırma süreci üç şekilde gerçekleşmektedir: Travma süreci, baskılama evresi ve bastırılanın geri gelişi. Traverso, bastırılanın geri gelişinin zaman içersinde bir bellek takıntısı haline gelebileceğini belirtmektedir. Traverso'ya göre bu modelleme Almanya'nın Holokost geçmişiyle yüzleşmesi şu aşamalardan sonra olmuştur: 1945'li yıllarda Holokost geçmişinin bastırılması, 1968'den itibaren "bastırılanın geri dönüşü" ve 70'li yıllarla birlikte ise geçmişin bir takıntı hale gelme süreci meydana gelmiştir (2009, s.35).

yaşanmış anın detaylarını yitirir ve daha sonra da o ana ait bir yoğunluk kaybı yaşar. Schudson'un bir diğer çarpıtma dinamiği ise araçlaştırmadır; buna göre geçmişin belirli hedefler için kullanılması çerçevesinde geçmiş tahrif edilmektedir (2007, s.185). Dolayısıyla belleğin seçimleri hesaplı bir şekilde olabildiği gibi, geçmişte hatırlanmak istenmeyen olayları bastırmak şeklinde de olabilmektedir. Schudson bu noktada, Fransız fırıncılar üzerine yapılan bir araştırma örneğini vermektedir. Araştırmada “yamaklıktan şefliğe yükselen fırıncıların çıraklık döneminde maruz kaldıkları küçük düşürücü muameleyi unutmaya daha yatkın olduğu” görülmüştür (2007, s.186). Schudson'un bu modellemesinde, esas olarak geçmişin hesaplı olarak tahrif edilmesi öne çıkmaktadır. “Tarih kazananları yazar” anlayışı doğrultusunda iktidarlar, geçmişi kendi ideolojileri çerçevesinde şekillendirmektedir. Bu durum ağırlıklı olarak totaliter rejimlerle yönetilen ülkelerde görülmektedir. Bu rejimlerde, geçmiş iktidar tarafından kendi çıkarları doğrultusunda şekillenmektedir ya da tam tersi olacak bir biçimde üzerine konuşulması yasaklanmakta ve yaşanılanları yok sayma eğilimi ortaya çıkmaktadır. Schudson, bu duruma örnek olarak Fransa'nın en uzun tahtta kalan ve “devlet benim” diyen kralı 14. Louis'in sansür memurlarının, siyasi koşullardaki değişikliklerin geçmişle ilgili bilgileri “gizlemeyi ya da düzeltmeyi gerektirebileceğini” ilan etmesini vermektedir (2007, s. 84).

Schudson'un bir diğer çarpıtma dinamiği ise öyküleştirmedir. Bu çarpıtma dinamiğinde geçmiş belirli bir bakış açısıyla aktarılıp giriş, gelişme ve sonucu olan bir öyküye dönüştürülmektedir (Schudson, 2007, s.189). Schudson bu çarpıtma dinamiğini sadece bir aktarma biçimi değil aynı zamanda “süsleme ve ilginç hale getirme” çabası olarak da tanımlamaktadır. Bu bağlamda Schudson, öyküleştirme için şu örneği verir:

Ruslar “Büyük Vatansever Savaş”ın anısını kutlarken, Almanya'nın Sovyetler Birliği'ni işgal ettiği Haziran 1941 tarihini savaşın başlangıç tarihi olarak kabul ederler. Bu sayede yirmi milyon şehidi saygıyla anmış olurlar, ancak aynı zamanda 1939 tarihli Hitler-Stalin Saldırmazlık Anlaşması'nı isabetli bir biçimde görmezden gelebilirler (2007, s. 189).

Schudson'un ele aldığı son çarpıtma dinamiği bilişselleştirme ve uzlaşimsallaştırmadır. Schudson, bu çarpıtma dinamiğinde geçmişin bir tasarı olduğundan bahsetmektedir. Schudson'a göre “anılar hem bireysel hem de toplumsal olarak hazırlanıp, tasarlanıp, prova edilir” (2007, s.194). Bu bağlamda kolektif bellek belirli kurumlar tarafından tasarlanıp, sunulmaktadır. Böylelikle toplumlar, neyi, nasıl hatırlayacakları konusunda yönlendirilmiş olurlar. Resmi bayramlar ve törenler bu duruma örnek gösterilebilir. Özellikle ulus fikrinin inşasında, “büyük devlet adamları” ve “komutanlar”ın ders kitaplarında anlatılması, ölüm yıldönümlerinin törenlerle kutlanması da önemli rol oynamaktadır. Böylelikle resmi tarih anlatısı iktidarın tasarladığı bir öyküleme yoluyla toplumun kolektif belleğinde yer edinmiş olmaktadır. Schudson, bu çarpıtma dinamiğinin bir başka yönünün de anılaşma olduğunu belirtmektedir. Schudson, anıtların kamusal alanda görünür olmalarıyla, geçmişin "bir kutsal tarih kaydı" haline geldiğini ve geçmişi kavrayışımızda niteleyici rol oynadığını söylemektedir (2007, 195). Burada önemli olan geçmişteki hangi olayın ya da hangi siyasi figürün anıtlaştırıldığıdır. Anıtlaşacak ya da törenleşecek olayların toplumun farklı kesimlerinde farklı hassasiyetleri olmaktadır. Savaş suçu işlemiş veya başka bir suçtan dolayı ceza almış bir siyasi figürün isminin anıtlaştırılması toplumun vicdanında yara açabilir. Bu duruma örnek olarak, Bosna Savaşı sırasında soykırım ve savaş suçu işlediği için Lahey'de yargılanan Radovan Karadžić'in isminin Sırbistan'da bir öğrenci yurduna verilmesi gösterilebilir (Sputnik News, 2016).

Özetlenmeye çalışıldığı gibi kral merkezli bir tarih yazımı ya da ulus devletlerin tek taraflı inşa etmeye çalıştıkları toplumsal hafıza hem tarihsel hakikatleri çarpıtır hem de nesnel değildir. Bu bağlamda geçmişin demokratikleşmesi ve tarih yazımını anakronizmdenkurtarabilmek için bir karşı bellek inşasına ihtiyaç vardır. Enzo Traverso, bir taraftan devletlerin kurumlaştırdığı resmi belleğe dikkat çekerken diğer taraftan resmi bellek anlatısına itiraz eden bir karşı belleğin varlığından söz etmekte ve bu belleğin

sadece unutmaya değil, suçu inkâr eden politik tutuma da yönelik olduğunu belirtmektedir (2009, s.44). Yine bir önceki bölümde tartışıldığı gibi 1960'lı yıllarda karşı tarih yazımı hareketinin başlaması, tarihçilerin tarih yazımında metodolojik değişimlere gitmesi karşı bellek çalışmalarının önünü açmıştır. Özellikle klasik tarihçinin sadece belge odaklı geçmiş inşasına alternatif olarak öne çıkan “karşı tarih” hareketi ve sözlü tarih çalışmaları bu anlamda çok önemli bir işlev görmektedir. Bu türden bir tarih okuması, tarihsel olarak zayıf pozisyonda olan grupların kendi tarihsel inşalarını yapabilmeleri açısından etkilidir. Jan Assmann, sözlü tarihçilerin arşiv odaklı tarih anlatısının tarihsel açıdan dezavantajlı konumda yer alan grupların tarihini araştırmak için yeterli olmadığını belirtmektedir: “Tarih disiplininin arşivde çalışmaya yönelik yönteminin toplumda göreceli olarak güçsüz konumdaki kadınlar, azınlıklar, göçmenler gibi kesimleri araştırmak için yeterli olmadığını savunan sözlü tarihçiler, bireylerin yaşam deneyimlerini kendi ağızlarından dinleyerek onların da tarihe dahil edilebileceğini öne sürer(ler)” (Assman, 2015, s.3).

1970'li yılların sonlarında Almanya'da başlayan ve 1980'li yıllarda birçok devletin dahil olmasıyla genişleyen geçmişle yüzleşme çabası, ulus devlet zihniyetinin zayıflaması da karşı bellek çalışmalarının önünü açmıştır. Traverso, bu noktada “tarihi ahlaklı kılmak” kavramını öne çıkarmaktadır (2009, s.67). Yazara göre özellikle Nazi Almanya'sında ve diktatörlük rejimiyle yönetilen Latin Amerika ülkelerinde işlenen suçlara karşı açılan davalar bu noktada önemli bir işlevi yerine getirmektedir (2009, s.67).

Sarlo, Latin Amerika ülkelerindeki karşı bellek yazımı ve geçmişle yüzleşme çabaları konusunda tanıklığın çok önemli olduğunu ifade etmekte ve özellikle diktatörlük sonrası Arjantin'de hatırlamanın bir görev haline geldiğinin altını çizmektedir. Yazara göre bu döneme dair tanıklıkların ifadeleri, geçmişle yüzleşmenin önünü açmıştır (Sarlo, 2012, s.18).

Sözlü tarih, hatırlama, anımsama bağlamında dini ritüellerin, mekanların, göçlerin, yemeklerin ve seslerin önemine dikkat çeken bir başka araştırma ise Nurdan Türker'in Türkiye'den Yunanistan'a göç eden Türkiyeli Rumlar üzerine yapmış olduğu, etnografik bir çalışma niteliğini taşıyan *Vatanım Yok Memleketim Var İstanbul Rumları: Mekân-Bellek-Ritüel* isimli kitabıdır. Türker bu çalışmasında, Türkiye ve Yunanistan arasında yaşanan mübadele ve zorunlu göçler sebebiyle İstanbul'dan ayrılan Türkiyeli Rumların, geride bırakmak zorunda kaldıkları İstanbul'a dair neleri hatırlayıp neleri hatırlayamadıkları, İstanbul'la olan bağlarını nasıl sürdürdükleri, hafıza aktarımını nasıl sağladıkları ve bu hafızanın kimliklerini inşa etmede nasıl bir rolü olduğu üzerinde durmuştur. Bu kapsamda bu süreci deneyimleyen farklı sınıf ve cinsiyet gruplarıyla derinlemesine görüşmeler gerçekleştirmiştir. Türker, tüm bu görüşmeler neticesinde Türkiye'den göç eden Rumların hatırlama sürecinde ve kimliği devam ettirmesinde; konuşulan dilin, işitilen seslerin ve dini ritüellerin öne çıktığını saptamıştır. Türker, araştırmasının sonuçları doğrultusunda Yunanistan'a göç eden Türkiyeli Rumların, kendilerini İstanbullu olarak gördüklerini ve Bizans ve Osmanlı'yı içine alan bir geçmiş içerisine dahil ettiklerini ifade etmektedir (2015, s.272-290). Türker geçmişin hatırlanması, duyumsanması bağlamında göç olgusunun çok önemli olduğunu belirtmekte ve göçün “geçmiş” ve “şimdi” arasında mekânsal bir kopuşa işaret ettiğini söylemektedir (2015, s.266). Bu bağlamda Türker'in yaptığı görüşmelerde zorunlu göç sebebiyle Yunanistan'a yerleşmek durumunda kalan Türkiyeli Rumların baskın anılarının İstanbul'a dair olduğunu gözlenmiştir. Türkiyeli Rumların bir araya geldiklerinde ağırlıklı olarak geçmişle ve İstanbul'da geçirdikleri günlerle ilgili sohbetler ²⁰ yaptıkları saptamasında bulunulmuştur (Türker, 2015, s.266). Bununla beraber Türker, görüştüğü kişilerin İstanbul'a dair belleklerinden geri çağırdıkları hatıraların hep olumlu anılardan

²⁰ Nurdan Türker'in araştırma kapsamında görüştüğü İstanbul doğumlu Niko, ne zaman arkadaşlarıyla bir araya gelse İstanbul üzerine konuştuklarını belirtmektedir: “Burada bir-iki kişi görerseniz bir araya gelen mutlaka İstanbul konuşur. Hastalık gibi bir şey vallahi” (2015, s.266).

oluşturduğunu gözlemlemiştir (2015, s.266). Türkiyeli Rumların, kendi aralarında geçmişi ve ayrıldıkları İstanbul'u konuşmaları Assman'ın iletişimsel bellek tanımına girmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi iletişimsel bellekte anılar yakın geçmişi kapsamakta ve kişi anıyı çağdaşlarıyla paylaşmaktadır. Lakin yukarıda belirtildiği üzere bu bellek türü sınırlıdır. Türker'in çalışmasında da görüldüğü gibi Türkiye'den Yunanistan'a göç eden Türkiyeli Rumlar, kökenlerini, doğdukları ve büyüdüğü yere dair anılarını, kendi aralarında konuşarak canlı tutmaya çalışmaktadırlar. Bununla birlikte İstanbul'da doğup büyüyen kuşağın İstanbul'a dair hafıza aktarımı, o kuşağın hayata veda etmesiyle birlikte son bulacaktır. Neticede hafıza aktarımı orada doğup büyüyenlerin varlığıyla devam etmektedir, o kuşak hayata veda ettikçe hafıza aktarımı da duracaktır; bu durum da gelecek nesillerin bu anılara başka yollarla ulaşmasını gerektirecektir.

Çalışmanın bu bölümünde bellek, tarih ve karşı bellek kavramları ele alınmaya çalışılmıştır. Son 30 yılda ulus devlet paradigmasının zayıflamasıyla klasik tarih yazımının büyük anlatılarında ve tek taraflı geçmiş kurgusunda kendine yer bulamayan azınlık grupları tarihlerini yazmaya başlamış ve bu durum bellek çalışmalarına yönelik ilgiyi canlandırmıştır. Özellikle tanıklığa dayanan sözlü tarih çalışmasının karşı bellek yazımında öne çıktığı görülmüştür. Azınlık grupları sözlü tarih çalışmaları sayesinde kendi geçmişlerini inşa etme şansına sahip olmuşlardır. Ayrıca bir dizi siyasi olayın ve tarih yazımındaki değişimlerin etkisiyle başta sinema ve edebiyat olmak üzere birçok sanat dalı da bellekle ilgilenmeye başlamıştır. Özellikle sinema geçmişin geri çağırılması ve karşı bellek yazımında önemli bir mücadele alanı olarak ortaya çıkmıştır. Çalışmanın bir sonraki bölümünde sinemanın geçmişin inşasında ve karşı bellek yazımında nasıl bir rol oynadığı ve iktidarların sinema üzerinden tarihi nasıl şekillendirdiği ve çarpıttığı ele alınmaya çalışılacaktır.

1.2.3. Sinema, Bellek ve Tarihi Filmler

Kitle iletişim araçlarının gelişmediği ve yaygınlaşmadığı dönemlerde, bellek aktarımı yazılı ve sözlü olarak sağlanmıştır. Günümüzde ise kitle iletişim araçları teknolojilerinin gelişmesiyle beraber, fotoğraf ve medya geçmişin öğrenilmesinde ve yeniden inşasında önemli birer araç haline gelmiştir (Sarlo, 2012, s.81). Bu bağlamda günümüzde kolektif hafızamızın oluşumu ve bellek aktarımının kitle iletişim araçları sayesinde “aracılı” bir şekilde sağlandığı görülmektedir.

Eğer geçmiş yaşanmış geçmiş değilse, anlatısı ancak dolaylımlar üzerinden gerçekleşebilir, hatta yaşanmış olsa bile bir bölümü dolaylı olarak edinilir. İletişim araçlarının kamusal olanın inşasındaki payı ne kadar güçlüyse, geçmişin inşasındaki etkisi de o kadar büyük olacaktır: "Medyatik olaylar" kimi iletişim uzmanlarının sandığı gibi en son büyük yenilik değil, nicedir bilgi edinme biçimimizdir; neredeyse yüzyıl önce Rus Devrimi ve Birinci Dünya Savaşı da bu yoldan öğrenilmiştir. Geçmiş öğrenmek için gazeteler, televizyon, videolar, fotoğraflar da yaşanmış anılar kadar güçlü ve inandırıcı araçlardır (Sarlo, 2012, s.82).

Sevilay Çelenk, toplumun ortak hafızasını şekillendiren bellek mekânı denilince akla ilk olarak müzeler, anıtlar, mezarlıklar gibi yerlerin geldiğini lakin kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla beraber film, televizyon gibi medya ortamlarının da önemli birer bellek mekânına dönüştüğünü vurgulamaktadır (2010, s.172). Huyssen ise günümüzde basılı yayınlardan televizyona, internete hatta cd-rom'lara varana dek birçok farklı bellek mekânı olanağının varlığından bahsetmektedir (Huyssen'den aktaran Çelenk, 2010, s.173).

Senem Duruel Erkılıç'a göre, sinema, tarih ve bellek arasındaki ilişki çok güçlüdür. “İster geçmişin belleklerde kalan temsili olarak, ister geçmişin tarih veya kültürel bellek üzerinden yeniden kurgulanması bağlamında sinema, tarih ve bellekle doğrudan bir etkileşim içindedir” (2014, s.61). Sinema, tarih ve bellek arasındaki bu yakın ilişkiyi tartışan bir başka isim de Alison Landsberg'tir. Landsberg, sinema ve kitle iletişim araçları yoluyla oluşan bellek türüne *protez bellek* adını vermektedir. Landsberg'in tarif ettiği protez bellek, bireylerin bizzat deneyimledikleri ya da kültürel aktarım yoluyla

edindikleri bir hafıza biçimi değildir; tam aksine bu bellek türünün sinema, medya gibi yeni kültürel aktarım araçlarıyla yakın bir bağı vardır, dolayısıyla bu bellek doğal ya da otantik değildir (2004, s.25, 26). Landsberg'e göre protez bellekle birlikte günümüzde bir kişinin geçmişe dair tarihsel aktarımı müzeler, sinema ve diğer kitle iletişim araçları sayesinde olmaktadır; böylelikle kişi geçmişte yaşanmış bir olayı deneyimlemiş olmasa bile sinemada ve çağdaş müzelerde olduğu gibi yeni teknolojilerle desteklenmiş kitle iletişim araçlarının sağladığı enformasyonla hissedebilmektedir (2004, s.2). Bir önceki bölümde de ele alındığı gibi kitle iletişim araçları yaygınlaşmadan önce bellek sözel ya da yazılı olarak aktarılmıştır. Landsberg'in tarif ettiği protez bellekte ise sözel veya kültürel bir bellek aktarımı söz konusu değildir; bunun tam aksine protez bellek kitle iletişim araçlarının etkisiyle taşınabilir bir hafızaya dönüşmüştür ve geleneksel hafıza aktarımına meydan okumaktadır (2004, s.3).

(...) Altını çizmeye çalıştığım gibi, sinema ve diğer kitle iletişim teknolojileri asıl itibarıyla farklı sosyal çerçeveler çizebilme kapasitesine sahiptir. Bunun bir sonucu olarak, bu teknolojiler, bir tür hayali cemaatler oluşturabilir, daha önce asla bir araya gelmemiş gruplar arasında. Bununla birlikte protez bellek, hatırlamanın erken formlarında, insanları daha önce hiç yaşamamış bir zaman diliminde yaşamış gibi hissettirebilir (2004, s. 8).

Landsberg'in çerçevesini çizdiği protez bellek tartışmasında, kitleler artık gelişen kitle iletişim araçları sayesinde hiç dahil olmadığı bir geçmişi deneyimleme olanağına sahip olacaklardır. Bu bağlamda Landsberg'in işaret ettiği durumda öne çıkan kitle iletişim aracı sinemadır. Landsberg, özellikle sinemanın bireyin hiç yaşamadığı bir anıyı birebir hissetmesi için büyük bir fırsat sağladığını söylemektedir (2004, s.28). 20. yüzyılın başında gelişen ve giderek büyüyen sinema, teknoloji sayesinde gerçekliği yeniden üretme konusundaki yeteneğini daha da geliştirmiştir ve bu durum da protez bellek kavramının güçlenmesine sebep olmuştur (Landsberg, 2004, s.32).

Alison Landsberg'e göre, protez bellek insanların birbirlerini anlaması ve diyalog kurabilmesi hususunda çok önemli bir işleve sahiptir. Tarihsel süreçte yaşanan insan

hakları ihlalleri, soykırım, cinsiyetçilik gibi durumlar karşısında mağdurla empati yapabilmeye olanak sağlamaktadır (2004, s.21). Landsberg, bu savını şöyle desteklemektedir: “Holokost'a dair deneyimimiz sadece Yahudilere ait değildir ya da Afro Amerikalıların kölelik hafızası da sadece onlara ait değildir. Bu hafızalar ırksal, etnik ya da biyolojik ortak bir geçmişe sahip olmayan herkese aittir” (2004, s.2). David Morley ve Kevin Robins de bu bağlamda benzer bir düşünceye sahiptirler. Robins ve Morley, Holokost'un sadece Almanya'yla sınırlı tutulamayacağını aksine tüm insanlığı ilgilendirdiğini belirtmektedir: “Bugün insanın kendini Avrupa hakkında sorgulaması Almanya ile alakasının ne olduğunu sorması demektir” (Magris'ten aktaran Robins ve Morley, 2011, s.124). Landsberg ile Robins ve Morley'in işaret ettiği durum, örneklerini verdiği insanlık suçlarının esasında tüm insanlığın ortak hafızasında yer almasıyla ilişkilidir. Dolayısıyla geçmişle yüzleşebilmek ve ötekiyle empati yapabilmek için ortak bir hafıza inşa etmek çok önemlidir. Sinemanın ortak bir hafıza kurma becerisi ve geçmişle yüzleşme konusundaki etkisi izleyici araştırmalarında daha belirgin hale gelmektedir. Sıla Levent'in *Dedemin İnsanları* (Çağan Irmak, 2011) ve *Politiki Kouzina* (*Bir Tutam Baharat*, Tasos Baulmetis, 2003) filmleri hususunda Ankara'da yaşayan, yaşları 25-55 arasında olan, kendilerini politik görüş olarak ulusalcı, milliyetçi, sosyalist ve apolitik olarak tanımlayan 20 kişiyle yapmış olduğu görüşmelerden elde ettiği bulgular bu tarifi doğrular niteliktedir. *Dedemin İnsanları* ve *Bir Tutam Baharat* filmlerini izletmeden önce, görüşmecilere göçmenlere ve Rumlara yönelik algılarını soran Levent, sol-sosyalist ve apolitik görüşe sahip görüşmecilerin bu konu hakkında olumlu yargıya sahip olduğunu, ulusalcı ve milliyetçi görüşte olanların ise olumsuz yargıya sahip olduğunu ifade etmiştir (2016, s.453). Levent, film gösterimlerinden sonra ise görüşmecilerin bu konuyla alakalı düşüncelerinde değişimler gözlemlemiştir (2016, s.462). Sinemanın ortak bir hafıza oluşturma gücü ve tarihi olayların öğrenebilmesi hususunda önemli bir mecra olduğu, yine bu görüşmeler sonrasında doğrulanmıştır.

Levent, görüşmecilerin 12'sinin mübadele, göçmenlik gibi tarihi olaylar hakkında izledikleri filmler sayesinde bilgi sahibi olduklarını ifade etmiştir (2016, s. 462). Levent'in yaptığı olduğu görüşmeler sonucunda öne çıkan en önemli bulgu ise; görüşmecilerin izledikleri filmler sonrasında göçmenlere ve Rumlara/Yunanlara yönelik olumsuz yargılarının kırılmış olması ve “ötekiyle” empati kurmaya başlamalarıdır (2016, s.462).

Geçtiğimiz son 30 yılda belleğe yönelik araştırmaların ve ilginin giderek artmasının önemli sebeplerinin başında Holokost'a dair hafızanın nasıl taze kalacağı ve gelecek kuşaklara nasıl aktarılacağı meselesinin geldiği görülmektedir. Holokost'u bizzat yaşayan kuşağın hayatını kaybetmesi neticesinde, Holokost'un unutulması gibi tehlike söz konusu olmuştur. Bülent Diken ve Carsten B. Lausten, Yahudi soykırımını bizzat yaşayan Holokost jenerasyonunda hayatta kalanların sayısının giderek azaldığını ifade etmekte ve Holokost'a dair belleğin giderek tarih kitaplarına hapsolmesi tehlikesine dikkat çekmektedir (2011, s.181). Dolayısıyla Holokost belleğinin nasıl taze tutulacağı ve gelecek kuşaklara aktarılacağı büyük bir sorun teşkil etmektedir. Jean Baudrillard da bu konuda benzer bir görüş içerisindedir. Yazar Holokost gibi bir vahşeti unutmanın çok tehlikeli bir durum olduğunu ve unutmayı ancak yapay bir belleğin önleyebileceğini belirtmektedir (Baudrillard, 2010, s.78). Bu bağlamda Holokost'u yaşamamış jenerasyona Holokost'a dair hafıza aktarımı konusunda sinema²¹ ve televizyon önemli bir işlev görmektedir. Joshua Hirsch'in ifade ettiğine göre; Holokost'un vahşetine dair bilinen en eski görüntüler, Reinhard Wiener'in çektiği Nazi askerlerinin kurşuna dizdikleri Yahudilerin görüntülerinden oluşmuştur (2004, s.93). Holokost'a dair karşımıza çıkan ilk görüntüler kurmaca değil aksine gerçek kayıtlardır. Bu doğrultuda Holokost'un sinemada

²¹ Günümüzde kitle iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler sayesinde Lundsberg'in çerçevesini çizmeye çalıştığı protez bellek tartışmaları daha önemli bir hale gelmektedir. University of Southern California's Institute for Creative Technologies (ICT) ve Shoah vakfının tasarlamış olduğu Holokost'ta hayatta kalanlarla yapılan görüşmeler ve görüntülü kayıtlarla oluşturulan hologram görüntüler, Holokost'un kolektif bellek aktarımında yeni imkânlar sunmaktadır (McMullan, 2016).

nasıl temsil edileceği meselesinin uzun bir süre tartışma konusu olduğunu söylemek mümkündür. Buradaki tartışmanın odak noktası, kültürel temsiller değil, Holokost gibi büyük bir insanlık suçunun sinema diliyle nasıl anlatılacağı sorunsalıdır. Holokost'un sinemadaki temsiline dair tartışma esas olarak Holokost'u ve geçmişte yaşanmış benzer travmaları sinema diline aktarmanın zorluğu üzerinedir. Dolayısıyla Holokost'un sinemada konu alınma çabası, Adorno'nun meşhur “Auschwitz'ten sonra şiir yazmak barbarlıktır” sözüne atıfla, Holokost gibi büyük bir travmanın asla temsil edilmeyeceği yönünde bir itirazla karşılanmıştır (Yıldız, 2015, s.103). Zizek, bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Wittgenstein’in *Tractatus*’unun meşhur son önermesi ‘Üzerine konuşulamayan konusunda susmalı’- bariz bir paradoks içerir: Burada yüzeysel bir yasaklama vardır, zira kendi içinde zaten imkânsız olan bir şey yasaklanmaktadır. Bu paradoks Holokost’un estetik temsiline dair hâkim tavrı sadık bir şekilde yeniden üretir: Yapılmamalıdır, çünkü yapılamaz” (2015, s.23).

Sinemada Holokost'un temsiline dair ilk önemli yapıt Alain Resnais'in 1955 yılında çektiği *Gece ve Sis* (*Night and Fog*, 1955) filmidir. Ancak film 1956 yılında Cannes Film Festivali'nde gösterildiğinde Almanlar tarafından kabul görmemiş ve protesto edilmiştir (Hebard'tan aktaran Yıldız, 2015, s.103). Film Almanya'nın 1950'li yıllarda Holokost'la yüzleşmemiş olması nedeniyle Almanlara bastırdıkları geçmişi yeniden hatırlatmış ve büyük tartışmalara yol açmıştır (Hebard'tan aktaran Yıldız, 2015, s.103). Landsberg protez bellek tartışmasında, protez belleğin ötekiyle empati kurabilmek açısından önemli bir işlevi olduğunu savunmuştur. Bu bağlamda Alain Resnais'in *Gece ve Sis* filmi Landsberg'in tarif ettiği işlevi karşılayan filmler arasında yer almaktadır. *Gece ve Sis* haricinde bir başka önemli örnek ise 1979 yılında ABD'de yayınlanan *Holokost* (*Holocaust*, Marvin J. Chomsky, 1979) isimli dizidir. Robins ve Morley, dizinin ABD'de gösterime girdikten sonra yirmi milyondan fazla kişi tarafından seyredildiğini ifade etmiştir (2011, s.132). Bu dizi Holokost'a ya da geçmişe yönelik herhangi bir etik kaygı

duymadan tamamen ticari çıkarlarla çekilmiş bir dizi olmasına rağmen, tarih kitaplarının ya da belgesel filmlerin yapamadığını yapmış ve Holokost'ta yaşananları geniş kitlelere ulaştırmayı başarmıştır (Buruma'dan aktaran Robins ve Morley, 2011, s.132). 1984 yılında ise Almanlar kendi Holokost geçmişlerini anlatan *Heimat* (Edgar Reitz) dizisini yayınlamışlardır. Kevin Robins ve David Morley, bu dizinin ABD yapımı Holokost dizisine bir cevap olduğunu belirtmektedir. Özellikle Hollywood'un yeniden ürettiği Alman tarihine karşı çıkan dizinin yönetmeni Edgar Reitz dizinin, Holokost'u ticari bir meta haline getirdiğini savunmaktadır (Kaes'ten aktaran Robins ve Morley, 2011, s. 132).

Bülent Diken ve Carsten B. Causten ise Holokost'un tarihsel olarak hatalı temsillerle aktarılması durumunda Yahudi soykırımının sıradan bir tarihi olaya dönme tehlikesinin ortaya çıkacağına dikkat çekmektedir. Yazarlar, bu konu etrafında ortaya çıkan tartışmalara yönelik Roberto Benigni'nin yönetmenliğini üstlendiği *La vita é bella* (*Hayat Güzeldir*, Roberto Benigni, 1997) filmini örnek göstermektedir. Benigni'nin filmi hem Holokost'ta yaşananları sıradanlaştırdığı gerekçesiyle hem de içerisinde barındırdığı aşk ve mizahi öğeler nedeniyle büyük eleştiriler almıştır²² (Diken ve Lausten, 2010, s.187). Diken ve Lausten de filmin Yahudi soykırımının temsiline dair birçok örtük kuralı çiğnediğini belirtmektedir:

(...) Hayat güzeldir'e karşı eleştiriler de üç ana noktada toplanabilir. Öncelikle kamp yaşamını tanıttığı için eleştirilir; ikincisi türü, yani komedi uygunsuz bulunur; üçüncüsü de olay örgüsünün gerçekçilikten ve inandırıcılıktan uzak, hatta imkânsız olduğu söylenir, yani kamp yaşamını olabildiğince gerçekçi ve eksiksiz biçimde temsil etmesi gerektiği ima edilir (2010, s.187).

Geçmişte yaşanmış soykırım, savaş gibi travmatik olayların sinemada nasıl temsil edildiği bu anlamda çok önemlidir. Holokost filmleri üzerinden yapılan temsil

²² Film Holokost temsili sebebiyle yoğun eleştiriler almış olsa da Bülent Diken ve Carsten B. Lausten, filmin hatırlama meselesine radikal bir yerden baktığını ve "yalnızca" sağ kalanların tanıklıklarına değil savaş sonrası jenerasyonun hatırlama sonrası pratiklerine de odaklan(dığını)" aktarmaktadır (Diken ve Lausten, 2010, s.187).

tartışmalarında olduğu gibi Vietnam Savaşı gibi tarihsel olayların sinemada temsili de yoğun eleştiriler almıştır. Örneğin Jean Baudrillard, Francis Ford Coppola'nın Vietnam Savaşı'nı konu edinen *Apocalypse Now (Kıyamet Şimdi, 1979)* filmini olumsuz bir bakış çerçevesinde değerlendirmektedir: “Coppola'nın filmi, yarım kalmış bir savaş olan Vietnam Savaşı'nın bir uzantısı, bir tür bitirilmiş, en üst düzeyde yüceltilmiş halidir. Savaş bir filme, filmse bir savaşa dönüşmüş, yani teknik bu iki olayı aynı potada buluşturmuştur” (2010, s.89, 90). Baudrillard, Coppola'nın Vietnam temsilinde herhangi bir savaş karşıtlığına ya da savaşa karşı bir mesafe alma çabasına yer verilmediğini belirtmektedir (2010, s.90). Benzer bir değerlendirmeyi Kevin Robins ve David Morley de yapmaktadır. Yazarlar, Holokost, Vietnam Savaşı gibi tarihsel olayların televizyonda ve sinemada temsil edilme biçimlerindeki sorunları şu şekilde yorumlamaktadır:

Amerika'da Vietnam'ın film biçiminde tasviri ile heimat üzerine yapılan tartışmalar arasında bazı yararlı paralellikler kurmak mümkündür. Bu noktada gene görmekteyiz ki bir geçmişin resmedilmesi, şu anda ilemekte olan bazı süreçlere bağlıdır; vietnam savaşı'nın televizyonda, kitapçılarda ya da sinemalarda hala sembolik olarak sürüyor olması gibi. Tarihsel vietnam savaşı, birtakım çelişkili olaylar dizisi, politikalar ve koşullar olarak, aynen Holocaust ve Heimat'taki Alman (ve böylece Avrupa) tarihi gibi sembolik bir “Vietnam”a dönüştürülmüştür. Hem Heimat hem de Vietnam filmlerinde bir kayıp ve acı sorunu vardır, bundan daha da sorunlu olarak, suçluluk ve bunun nasıl temsil edildiğiyle ortaya çıkan kültürel bir engel vardır. Her iki halde de vatanseverce sahiplenme olgusunun ilerici bir biçimde mümkün olup olmadığı ve vahşet suçlarının kurban rolüne girip girmeyecekleri sorunları vardır. Ayrıca tabii ki karşımıza bu söylemlerdeki suskunluk sorunu çıkar: bir taraftan Holocaust'un on altı saatlik heimat'ta marjinalleşmesi, öbür taraftan Hollywood yapımı Vietnam filmlerinde Vietnamlıların adeta karikatürize edilmiş temsilinden başka bir şeyin hemen hemen hiç olmaması gibi (2011, s.133).

1990'lı yılların başında ise küreselleşme süreci ve ulus devlet anlayışının zayıflamasıyla birlikte yeni bir hatırlama politikası ortaya çıkmıştır. Senem Duruel Erkilic, bu dönemin sinemasında, tarih, bellek, travma ve kimlik gibi konuların daha sorgulanır hale geldiğini belirtmektedir (2014, s.61). Bu tartışmalar özellikle bağımsız, göçmen ve diasporik sinemada karşımıza çıkmaktadır. Hamid Naficy, bu sinema için aksanlı sinema tarifini yapar. Naficy'e göre aksanlı sinema çerçevesinde

değerlendirebileceğimiz filmlerin yönetmenleri, ülkelerinde yaşanan iç savaş, ekonomik kriz, siyasi baskı veya başka bir sebep yüzünden ülkesini terk etmek durumunda kalmışlardır (2001, s.10). Naficy, bu yönetmenleri üç ayrı başlık etrafında değerlendirmektedir: Sürgün, diasporik ve etnik (2001, s.11). Naficy, aksanlı sinema kapsamına dahil ettiği filmlerin ise bir takım ortak temaları olduğunu savunmaktadır. Bu kapsamda yazar ilk olarak yol temasından bahsetmektedir. Yol temasını temel alan filmlerin ağırlık merkezinde, genellikle kaçış, eve dönmenin yolları, evsizlik ya da onu kaybetme gibi mevzular yer almaktadır. Bu temanın haricinde özellikle sürgün sinemasında hafızalarda kalan anayurt teması öne çıkmaktadır (2001, s.12, 33). Aksanlı sinemada hafıza, anayurt, kimlik ve nostalji temaları da oldukça önemlidir. Naficy, özellikle diasporik sinemada anayurdun idealize edildiğini, anayurdun diasporanın kimliğini oluşturduğunu belirtmektedir (2001, s.14). Özetle Naficy'nin tarifini yapmaya çalıştığı aksanlı sinema sürgün veya göç nedeniyle anayurtlarından ayrılanlar için önemli bir bellek ve kimlik aktarımı görevi görmektedir. Bu filmlerin anayurtta doğmayan yeni jenerasyonun kimliklerini ve hafızalarını kaybetmemelerini sağladığı görülmektedir.²³

Yukarıda da ifade edildiği üzere sinema ve televizyon gibi kitle iletişim araçları sayesinde insanlar hiç yaşamadığı bir geçmişi öğrenmekte ve o geçmiş hakkında Lundsberg'in tarifıyla bir protez belleğe sahip olmaktadır. Bununla beraber sinemanın özellikle de ana akım sinemanın kolektif bellekte çarpıtma yapabileceği de bilinmektedir. Baudrillard'ın verdiği örnekte de görüldüğü gibi gerek Holokost gerekse de Vietnam Savaşı gibi tarihsel olayların onları sıradanlaştıran gerçek dışı temsillerle aktarılması, gelecek kuşakların belleklerinde bu temsillerle yer etmesi gibi bir tehlike yaratacaktır. Ayrıca tarihsel bir süreçte yaşanan travmatik olayların yanı sıra azınlıklar, eşcinseller gibi

²³Göçmenlerin ve sürgünde yaşayanların ortak hafızası sadece sinema yoluyla sağlanmaz. Bu konuda aile fotoğrafları da önemli bir işlev görmektedir. Gülsüm Depeli, Türkiye'den Almanya'ya göç eden göçmenlerin Türkiye ile ilgili hafızalarını imgeler yoluyla koruduklarını aktarmaktadır (Depeli, 2010, s.21). Göçmenin anavatanıyla ortak hafızasını ve bağını sağlayan bu imgeler çoğu zaman aile fotoğrafları, mektuplar gibi nesnelere sahiptir. Depeli, özellikle göçün ilk yıllarında Almanya-Türkiye arasında gidip gelen fotoğrafların anayurtla ilgili hafızayı koruduğunu belirtmektedir (2010, s.23).

farklı grupların nasıl temsil edildiği meselesi de önemlidir. Bu kapsamda başta Hollywood sineması olmak üzere pek çok ülke sineması tarihi filmlerde farklı azınlık gruplarını tarihsel gerçeklikten uzak ve olumsuz bir şekilde temsil etmiştir. Dolayısıyla filmlerin geçmişi nasıl ve hangi ideolojiye göre ele aldığı meselesi insan haklarına saygılı ve demokratik bir toplum oluşturulması açısından çok önemlidir. Lundsberg'in işaret ettiği gibi sinema ve diğer kitle iletişim araçları sayesinde oluşacak olan protez bellek, geçmişle yüzleşme ve ötekiyle empati kurma bakımından bir potansiyel sunmaktadır. Ancak bunun başarılabilmesi filmlerin geçmişi tarihsel hakikatlere uygun ve doğru biçimde gösterebilmesine bağlıdır.

Daha önce de belirtildiği gibi bu çalışmada, 2000 sonrası Türkiye sinemasında gayrimüslimlerin temsilleri konu alınmaktadır. Türkiye sinemasında 1990'lı yıllara kadar belirli kalıplar dâhilinde ve gerçeklikten uzak bir şekilde temsil edilen gayrimüslimler, 1990 sonrasında, özellikle bu çalışmanın odaklandığı 2000'li yıllarda tarihsel gerçekliklere daha yakın bir şekilde temsil edilmeye başlanmıştır. Türkiye sinemasında azınlık temsillerinde yaşanan bu değişimin nedeni Türkiye'nin son otuz yılda yaşadığı siyasi ve kültürel değişimlerle ilişkilendirilmektedir. Bu doğrultuda Türkiye sinemasında farklılaşan temsil politikalarını daha iyi anlayabilmek için, Türkiye'nin 1980 sonrasındaki kültürel ve siyasi atmosferine bakmak faydalı olacaktır.

2.BÖLÜM: 2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA GAYRİMÜSLİMLERİN TEMSİLLERİ

2.1. 1980 Sonrası Türkiye'nin Siyasi-Kültürel Atmosferi ve Yeni Türkiye Sineması

1980'li yıllar Türkiye'de birçok dönüşümün yaşandığı bir dönem olarak kabul edilmektedir. 12 Eylül askeri darbesinin sona ermesi, demokrasiye geçiş, Avrupa Birliği ile olan ilişkiler ve ilk defa AB'ye resmi adaylık sürecinin başlaması, yeni ekonomi politikaları, küreselleşme ve onun getirisi olarak ulus devlet anlayışının zayıflaması, dünyada yükselen kimlik siyasetinin bir sonucu olarak Türkiye'deki farklı etnik grupların demokratik hak talepleri bu dönemde yaşanan değişimlerin bir özeti olarak sayılabilir. Bu anlamda Türkiye'nin 1980'li yıllar boyunca geçirmiş olduğu kültürel ve siyasi değişimler dünyadaki gelişmelere paralel bir seyir izler. Tarihçi Cemal Kafadar, ulus devlet anlayışının çözümlenmesinin başlangıcını 1980'li yılların sonu olarak kabul eder; Kafadar, 1989 yılında Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa'daki sosyalist rejimlerin çökmesini, Berlin Duvarı'nın yıkılmasını ve ardından tüm dünyayı saran küreselleşmeyi ulus-devlet anlayışının zayıflamasına neden olan olaylar olarak sıralamaktadır (Kafadar, 2017, s.16). Dolayısıyla ulus devletin zayıflaması ve küreselleşme süreciyle beraber farklı kimlik talepleri daha görünür hale gelmiştir. Bilindiği üzere, ulus devlet paradigmasında esas olarak tek tip kimlik inşası ve homojenlik söz konusudur. Benedict Anderson ulus devlet içinde yaşayanların birbirini tanımayan, ama aynı ulusal kimlik tahayyülünün içerisinde bulunan hayali bir cemaat olduğunu söylemektedir (2011, s.20). Bu bağlamda, ulus devletler esas olarak, çok etnili bir kimlik inşasının yerine, yerliliği teşvik edip, homojen bir kimlik yapısı kurar. Bauman'ın ifadesiyle açıklayacak olursak:

Ulusal devletler uyruklarını 'yerliler' olarak, görürler. Etnik, dinsel, linguistik ve kültürel homojenliği över ve dayatırlar. Bunlar hiç bitmeyen bir ortak tutumlar propagandası yürütürler. Ortak tarihsel bellekler inşa eder ve -devlet onaylı sözde yasal terimlerle “ortak mirasımız” olarak

yeniden tanımlanan ortak geleneğin içine çekilmeyen inatçı bellekleri değersizleştirmek ya da bastırmak için ellerinden geleni yaparlar (2003, s. 88).

Bauman'ın ulus devletler için yapmış olduğu tarife benzer bir tahayyülün Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş sürecinde de söz konusu olduğu görülmektedir. Türkiye, Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, imparatorluluktan ulus devlet anlayışına geçmiş ve bu doğrultuda homojen bir kimlik inşası söz konusu olmuştur. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti Osmanlı İmparatorluğu'nun mirası olan çok kimlikli bir yapıyı Türklük vurgusunun öne çıktığı tek kimlikli bir yapıya dönüştürmüştür. Baskın Oran, bu inşanın aynı zamanda dinsel bir boyutu olduğunu ve zaman içerisinde etno-dinsel bir vurguyu da kapsadığını belirtmektedir (2016, s.250). Oran'a göre bu doğrultuda kurulan devlet, bir süre sonra gayrimüslimleri dışlamış ve o dönem için "makbul vatandaş" tarifi yapmıştır: Bu tarife göre Türkiye'nin idealize ettiği vatandaş tipi, Laik+ Hanefi+ Sünni+ Müslüman+ Türk olarak tanımlanmıştır (Oran, 2016, s.267).

Asuman Suner'in de belirttiği üzere 1980'li ve 1990'lı yıllarda Türkiye'de en sık telaffuz edilen kavramlar kültürel, etnik ve dinsel farklılıklardır (2006, s. 23). Suner, bu dönemde kamusal alanda en fazla tartışılan kültürel kimliklerin başında ise Kürtlerin, Alevilerin, Ermeniler ve İslamcılarının geldiğini belirtmektedir (2006, s. 23). Yukarıda da bahsedildiği gibi 1980'li yıllarda yaşanan bir dizi siyasi ve kültürel değişim neticesinde ulus devlet anlayışında çözümler meydana gelmiştir. Mesut Yeğen, bu yıllarda dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi devletlerin siyasi yapılarını, yükselen kimlik taleplerine göre yeniden şekillendirmek ya da geçmişteki travmalarla yüzleşmek durumunda kaldığını aktarmaktadır (2006, s.9). Bu bağlamda Türkiye 1980'li yıllarda etno-politik meselelerle karşı karşıya kalmıştır. Özellikle Kürt sorunu bu dönemde çözülmesi gereken en önemli sorunların başında gelmiştir. Bu doğrultuda Türkiye'de bu yıllarda yükselen kimlik taleplerinin, bellekle ve geçmişle yüzleşmeyle ilgili çalışmaların ivme kazanmasıyla ilişkisi kurulabilir. Leyla Neyzi, söz konusu dönemde Türkiye'de

yaşanan toplumsal gelişmeler neticesinde başta akademide olmak üzere birçok farklı alanda bellek çalışmalarının ivme kazandığını belirtmektedir (2011, s.4).

Nurdan Gürbilek ise, Türkiye'de 1980'lerin kültürel iklimini tarif ederken “sözün bastırılması” ve “söz patlaması” olarak ifade ettiği iki temel eğilim üzerinde durmaktadır (2011, s.21). Gürbilek'e göre Türkiye'deki söz patlamasının ana sebebi; 1980 öncesinde, 12 Eylül askeri darbesinin yaratmış olduğu baskıcı politikalar ve sözün bastırılması yüzünden kamusal alanda söz hakkı bulamayan farklı grupların ilk defa bu dönemde kendilerini ifade etme şansı bulabilmeleridir (2011, s.21). Bu söz patlamasının ana sebeplerinden bir diğeri ise ifade özgürlüğünün ve demokratik taleplerin askıya alındığı 12 Eylül askeri darbesinin sona ermesiyle ilgili olduğu söylenebilir. Asuman Suner, 12 Eylül askeri darbesiyle tüm demokratik hak taleplerinin askıya alındığını, insan hakları ihlallerinin yaşandığını ve sol hareketin susturulduğunu belirtir (2006 s.19). Dolayısıyla 12 Eylül askeri darbesinin sona ermesinin toplumda bir rahatlama yarattığı ve darbe döneminde söz hakkı ellerinden alınan farklı grupların, kendilerini kamusal alanda ifade edebilme şansı buldukları söylenebilir. Nurdan Gürbilek, 1980'leri önceki baskı dönemlerinden ayıran en önemli özelliğin kültürel alanda bir özgürlük vaadi sunması olduğunu belirtir (2011, s.102). Suner ise 1980'li yıllarda feministlerden, çevrecilere ve eşcinsel harekete varana dek birçok farklı grubun kendilerini ifade etmeye başladığını aktarır (2006, s.20).

1980'li yıllarda Türkiye'de öne çıkan bir başka durum ise; nostalji kültürünün ağırlık kazanmasıdır. Asuman Suner'in ifadesiyle açıklayacak olursak: “Yükselen nostalji kültürünün izlerini daha önce olmadığı kadar anı kitabının yayımlanmasından, bu kitapların çok satanlar listesine girmesine, restore edilen tarihi bina ve sokaklara ilginin artmasından, Türk pop müziği tarihinin 'popülerleşmesi'ne (eski pop müzik yıldızlarının 'kült' hale gelmesi, eski pop parçaların çalındığı özel geceler düzenlenmesi, vb.) kadar pek çok farklı örnekte gözlemek mümkün(dür)” (2006, s.25). Nostalji kültürünün

yükselmesinin ardında, özellikle bu dönemde yaşanan yoğun göç dalgasıyla beraber büyük kentlerin demografisinin değişmesi ve kentsel dönüşüm sebebiyle birçok bellek mekânının yıkılması gibi durumlar yer almaktadır. Aynı zamanda bu yıllarda eski İstanbul'a, özellikle de azınlıklara duyulan özlem de söz konusudur. Rifat Bali, 1990'lı yıllarda yükselişe geçen azınlık nostaljisinin dönemin gözde konularından olan “çok kültürlülük” ve “çok kimliklilik” tartışmalarından kaynaklanabileceğini söylemektedir (2013, s. 143, 144).

Türkiye'de 1980'li yıllarda azınlıklara duyulan özlem, bu dönemde oluşan yeni kültürel dinamiklerle de ilişkilendirilmektedir. 1980'li yıllar aynı zamanda göçün en yoğun yaşandığı dönem olarak kabul edilmektedir. Özellikle taşradan büyük kente göçün sonucunda, yeni kültürel dinamikler ortaya çıkmıştır. Nurdan Gürbilek, bu süreci bir "aşağı kültür" patlaması olarak değerlendirmektedir (2011, s.103). Gürbilek'in işaret ettiği "aşağı kültür" patlaması, başta arabesk müzik olmak üzere, toplumun önemli bir kesiminde karşılık bulmuştur. Bununla beraber göç ve farklı sosyal dinamiklerle oluşan "aşağı kültür" toplumun batılı hayat tarzına sahip kesiminde hoşnutsuzluk yaratmıştır. Can Kozanoğlu'nun da belirttiği üzere batılı yaşam tarzına sahip kesim, arabesk müzikten ve onun taşıdığı kültürel kodlardan rahatsızlık duymaya başlamışlardır. Dolayısıyla azınlıklara ve eski İstanbul'a dair artan özlemin ana kaynağında da bu olgu yatmaktadır (2001, s.42, 43).

Derken, bir nostalji rüzgârı esiyor. Ama malzeme, eski İstanbul hikâyeleri. Levantenler, Beyoğlu'nun tarihe karışan pastaneleri, Şirket-i Hayriye vapurlarının müdavimleri filan hasretle anılmaya başlanıyor. Yitip giden o yaşam biçiminin katilleri için bastırılan "aranıyor" ilanlarındaki fotoğraf hazır zaten: Arabesk kültür. Ekonomik göç, kırsal yoksulluk gibi olgular, 70'li yılların dosyalarına kitlenip, arabesk kültür yayılım ateşine tutuluyor. O güzelim kent yaşamını mahveden, lahmacun kokuları ve acı dolu, karamsar müzikleriyle ortalığı birbirine katan kasaba insanları aşağılandıkça aşağılanıyor (Kozanoğlu, 2001, s.42, 43).

Rifat Bali de bu konuda Can Kozanoğlu ile aynı görüştedir. 1980'li yıllarda ortaya çıkmaya başlayan, batılı hayat tarzına sahip toplumun “yeni elitleri”, göç dalgasıyla

İstanbul'a gelenlere ve bu göç dalgasının oluşturduğu arabesk kültüre itiraz etmişlerdir. 1980'li ve 1990'lı yıllarda eski İstanbul'a ve azınlıklara karşı yükselen nostalji kültürü bu doğrultuda yorumlanabilir.

Seksenli yılların ikinci yarısından itibaren özellikle İstanbullu entelektüellerle genç kuşak arasında kendini gösteren “Yitip gitmiş İstanbul'a duyulan nostalji” söylemi, Beyoğlu ve Tarlabası'nı yeniden inşa etmek isteyen Dalan'a muhalefette bulunarak geçmişin yok olup gitmesine direnme şeklinde kendini gösterdi (...) “Beyoğlu'nu kurtarma” hareketiyle birlikte doğan bir ikinci eğilimse, bir zamanlar bu mekânda yaşayan ve 6-7 Eylül Olayları'ndan sonra bu semtleri terk eden azınlıklara duyulan özlemde. Beyoğlu ve Tarlabası'nın imarına karşı çıkanlar Beyoğlu'nu Beyoğlu yapanların, yani bir uygar mekân haline getirenlerin azınlıklar olduğunu tekrarlayıp durdu, onları özlem ve hasretle yad etti. Cumhuriyet döneminin ilk çeyreğinde, Türkçeyi iyi konuşamadıkları için horlanan, mizah dergilerinin alay malzemesi olan, kendilerinden "Türkiye'yi sömüren ekaliyetler" olarak bahsedilen azınlıklar böylece seksenli yılların ikinci yarısından itibaren başlayıp günümüze kadar devam eden süreçte uygarlığı kozmopolitizmi temsil eden birer figür haline dönüştü (2013, s.141, 142).

Dolayısıyla bu dönemde azınlıklara yönelik özlemin asıl kaynağı, batılı yaşam tarzına dair bir özlemle ilgilidir. Bu anlamda toplumun belirli kesimlerinde yükselen azınlık nostaljisi, geçmişte azınlıkların yaşadığı sıkıntıları sorgulamaksızın yaşam tarzının kaybedilme korkusuyla ortaya çıkmıştır. Bu tartışma AKP'nin iktidara geldiği 2000'li yıllarda daha da ivme kazanmış ve bir tür kültür savaşına dönüşmüştür (Bora, 2016, s.273).

Türkiye'de 1980'li yıllarda başlayan sosyo-kültürel değişimler, 2000'li yılların başında da devam etmiştir. Türkiye'nin 1999 yılında Avrupa Birliği Helsinki Zirvesi'nde AB adaylığının ilan edilmesi dönemin en önemli gelişmelerinin başında gelmektedir. Türkiye AB adaylığı ilanının ardından temel insan haklarıyla ilgili, azınlıkların dilsel, kültürel taleplerini karşılamaya yönelik anayasal reformlara girişmiştir (Oran, 2005, s.105). Türkiye'nin AB uyum yasaları çerçevesinde çıkarmış olduğu yasalar neticesinde ifade özgürlükleri genişletilmiş, azınlıklara kendi dillerini ve lehçelerini özgürce konuşabilme ve öğrenebilme hakkı getirilmiş, gayrimüslim vakıflarının mülk edinebilmesine ve mülklerinin tekrar geri iadesine karar verilmiştir (Oran, 2005, s.119,

120). Bununla beraber yine bu dönemde iktidar partisi AKP tarafından yürütülen Kürt sorununa yönelik çözüm süreci de önemli bir dönemeç olarak görülmektedir. Bayram Bozyel, Kürt sorununa yönelik çözüm sürecinin AB'ye adaylık süreciyle bağlantılı olduğunu ve adaylık sürecinde çıkartılan demokratik reform paketlerinin Kürt sorununun barışçıl yollardan çözülebilmesi için önemli bir dönemeç olduğunu aktarmaktadır (2015, s.133). Bu doğrultuda hem AB uyum yasaları çerçevesinde çıkartılan demokratikleşme paketlerinin hem de Kürt sorununa yönelik çözüm sürecinin; 2000'li yıllarda Türkiye'nin demokratikleşmesi ve azınlıklara dair olumsuz politikaların kısmen de olsa giderilmesine neden olduğu söylenebilir. Demokratik açılımların haricinde bu dönemde kısmen de olsa geçmişle yüzleşme ve özür girişimleri de olmuştur; dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan, 2011 yılında 1939 yılında vuku bulan Dersim Olayları (BBC News, 2011) için özür dilemiş ve yine dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan, 23 Nisan 2014 yılında 1915'te (BBC News, 2014) yaşanan acı olaylar ve hayatlarını kaybeden Ermeniler için bir taziye mesajı yayımlamıştır. Dolayısıyla bu dönemde ifade özgürlüğü alanının genişlemesiyle birlikte, daha önce tabu olarak görülen birçok mesele gerek akademik mecrada gerekse de başka mecralarda ele alınıp, tartışılmaya başlanmıştır. Barış Ünlü, 2000'li yılların başlarında AKP'nin başlatmış olduğu demokratik açılım hareketleriyle birlikte daha önce tabu olarak görülen Ermeni sorunu, Kürt sorunu gibi meselelerin kamusal alanda görünür kılındığını ve bu konuların gerek akademik dünyada gerekse de yayım dünyasında çalışılmaya başlandığını aktarmaktadır (2018, s.301).

2000'li yıllarda bir taraftan Türkiye'de bir dizi demokratik açılım yaşanırken, diğer taraftan bu açılımların Türkiye'yi zarara sokacağına inanan ulusalcı, milliyetçi söylem de ivme kazanmıştır. Baskın Oran, bu durumu Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanmasına sebep olan Sevr antlaşmasının yaratmış olduğu travmaya bağlar ve toplum içerisinde farklı kimliklerin imtiyaz kazanmasının, Türkiye'yi parçalayacağına dair korkuyla ilişkilendirir (2005, s.137). Barış Ünlü de 2000'li yıllarda, toplumdaki farklı

kimliklerin imtiyaz kazanmasıyla birlikte, milliyetçi ve ulusalcı bir söylemin yükselişe geçtiğini aktarır ve bu durumu 'Türklük krizi' olarak tarif eder (2018, s.306).

Bu anlamda 2000'li yıllarda yaşanan en büyük olaylardan biri de *Agos* gazetesi genel yayın yönetmeni Hrant Dink'in 2007 yılında cinayete kurban gitmesidir. Barış Ünlü, Hrant Dink'in Türkleri diyaloga çağıran barışçıl, uzlaşmacı diliyle ve bulunduğu her platformda yaşadığı topraklara olan duygusal bağı dile getirmesiyle insanları etkilediğini söylemektedir (2018, s.302). Dolayısıyla Hrant Dink cinayeti, toplumun vicdanını yaralamış ve büyük bir tepkiye yol açmıştır. Toplumun farklı kesimlerinden bir araya gelen ve bu olayı protesto etmek isteyenler, her yıl 19 Ocak günü *Agos* gazetesinin önünde toplanıp, cinayetin aydınlatılması talebinde bulunmaktadır. Bununla beraber bu olay esas olarak Ermeni cemaatini derinden etkilemiştir. Öndercan Muti, "19 Ocak Kuşağı ve Bellek Talepleri" isimli makalesi için yapmış olduğu saha çalışmasında, 1980 sonrası kuşağın, bu olay sayesinde yeni bir Ermeni politik kuşağı doğurduğunu belirtir; bu durumun nedenini de şöyle açıklar: "19 Ocak; gençlerin 1915, 6-7 Eylül ve 12 Eylül 1980 askeri darbesi gibi olaylardan farklı olarak, aktarım yoluyla değil, doğrudan deneyimledikleri ve duygu ve düşünce ortaklığı kazanmalarına yol açan ilk toplumsal olaydır" (2015, s.152). Öndercan Muti, bu kuşağın bir önceki kuşaktan birçok farkı olduğunu; buradaki en belirgin farkın da yeni Ermeni politik kuşağın daha politize olmasından kaynaklandığını ifade etmektedir.

19 Ocak Kuşağı olarak adlandırabileceğimiz söz konusu gençlik grubunun önceki kuşaklarla ilişkisi oldukça ilginçtir. Daha önce belirtildiği gibi, gençler aile ya da yakın çevre yoluyla bir politik aktarım deneyimine sahip değildir. Politik aktarım daha ziyade 19 Ocak sonrasında *Agos*, *Aras* Yayıncılık ve Hrant Dink Vakfı gibi oluşumlar üzerinden gerçekleşmiş görünmektedir. Politik aktarım bakımından genç kuşaklarla önceki kuşakların zayıf ve hatta noksan ilişki içinde olduğu düşünüldüğünde, 19 Ocak kuşağının önceki kuşaklarla etkin bir politik paylaşım içerisinde olduğu söylenebilir (Muti, 2015 s.154).

Bu bağlamda Muti görüştüğü 1980 ve sonrası doğumlu Ermeni kuşağın, bir önceki kuşağa göre daha politik olduklarını, kimliklerini saklamadıklarını ve yeni kuşak

Ermeni gençlerin, *Agos*, Aras Yayıncılık ve Hrant Dink Vakfı gibi mecraları aktif bir şekilde kullanarak kendi tarihlerini, kimliklerini ve belleklerini diri tutmaya çalıştıklarını ileri sürmektedir (2015, s. 152-157).

Türkiye'de 1990 sonrası yaşanan siyasi ve toplumsal değişimlerin izlerine kültür, sanat alanında da rastlanmaktadır. 1990 sonrası Türkiye sinemasında film üretimi bakımından bir hareketlilik ve çeşitlilik söz konusudur. Çağla Karabağ, 1990 sonrası Türkiye sinemasında hem popüler sinema örneklerine hem de tecimsel olmayan bağımsız sanat filmleri örneklerine rastlandığını belirtmektedir (2005, s.74). Yine Türkiye'nin *Eurimages*'a üye olmasıyla beraber, kendi filmlerini çekebilmek için maddi olanaklara sahip olmayan genç yönetmenler bu sayede filmlerine fon bulabilmişler ve kendi filmlerini çekebilmişlerdir. Genel olarak “Yeni Türkiye Sineması” olarak tarif edilen bu dönemde Reha Erdem, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenler, popüler sinema kalıplarının dışına çıkarak, farklı anlatı kalıplarına ve hikâyelere filmlerinde yer vermişlerdir. 1990'lı yıllar Türkiye sinemasında Nuri Bilge Ceylan ve Reha Edem taşrayı, bireyi ve taşra sıkıntısını ele almış, Zeki Demirkubuz ise filmlerinde “bireyi” ve “aidiyet” gibi konuları merkeze almıştır (Suner, 2006, s.256). Bu isimlerin haricinde Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenler ise daha çok bellek ve kimlik meselelerini öne çıkararak daha politik bir sinema yapmayı tercih etmiştir.

1990 sonrası Türkiye'de yaşanan kültürel ve politik değişimlerin izlerine paralel olarak; Asuman Suner, Yeni Türkiye sinemasına dair 1990 sonrası ortaya çıkan ve politik bir içeriğe sahip olan bu filmlerin resmi ideolojiyi sorguladıklarını ve muhalif bir yerden Türkiye'nin geçmiş ve güncel politik gündemini değerlendirdiklerini aktarmaktadır (2006, s.255). Yine Suner, bu filmlerin 1970'lerin toplumsal gerçekçi temalı filmlerinden farklı bir yerde durduklarını ileri sürmekte ve bunun da en büyük nedenini 1990 sonrası çekilen filmlerde işlenen konuların daha önce Türkiye sinemasında bir örneğinin olmamasına bağlamaktadır (2006, s. 255). Ayça Çiftçi, Türkiye sinemasının Kürt

sorununa dair suskunluğunun 1990'lı yıllarda kırıldığını ve ancak bu dönemden sonra Kürt karakterlerin doğru bir şekilde temsil edildiğini belirtmektedir (2009, s.267). Eren Yüksel ise Türkiye sinemasındaki bu değişimi şu şekilde yorumlamaktadır:

1990 sonrasında devletin farklı kimliklere tarihsel süreçte uyguladığı ayrımcı ve asimile edici politikalara yönelik sorgulamaların kültürel alanın biçimlenişini de etkilediği söylenebilir. 1990'larda farklı arayışlar peşinde olan yönetmenlerin Türkiye sinemasına girişi ve sinemanın konu ve sorun alanının çeşitlenmesi, kamusal alandaki bu tartışmaların kültürel alandaki ifadesidir. Daha önceleri filmlerde belli kalıplar içinde, klişelerle tarif edilen ya da hiç ifade alanı bulamayan kimi etnik ve dinsel kimlikler bu süreçte yaygın bir biçimde görünür olmuşlardır (2012, s.11).

Asuman Suner'e göre Türkiye sinemasında öne çıkan konuların başında göç, kimlik meselesi ve geçmişle yüzleşme gelmektedir (2006, s.256). Başta Kürt sorunu olmak üzere, 12 Eylül askeri darbesinin yaratmış olduğu travmaları ya da azınlıklara yönelik geçmişte yaşanan ayrımcılıkları konu edinen politik içerikli filmler bu dönemin öne çıkan filmleridir. Örneğin Yeşilçam döneminde tarihsel olarak gerçeklerden uzak ve genellikle olumsuz bir şekilde temsil edilen azınlıklar, 1990'lı yıllarda tarihsel gerçekliğe uygun bir şekilde temsil edilmeye başlamışlardır. Sevcan Sönmez Yeni Türkiye sinemasının resmi tarihin unutturduğu, bastırıldığı ya da çarpıtıldığı gerçekleri hatırlatmaya yönelik bir tavrı olduğunu ifade ederek, filmlerde Türkiye'nin çok uluslu, çok kültürlü, çoğulcu yapısının vurgulandığını belirtmektedir (2015, s.13). Sönmez'e göre bu filmler Yeşilçam geleneğinden kopuşu simgeleyen bir anlatıya sahiptir ve resmi tarih eleştirisiyle beraber, Yeşilçam'ın bilindik temsil politikalarıyla da bir dertleri olduğu görülmektedir (2015, s.13- 14). Yeni Türkiye sinemasında bu anlamda Türkiye'nin yakın tarihini sorgulayan, merkeze alan, 6-7 Eylül olayları, Varlık Vergisi kanunu, 12 Eylül Askeri Darbesi ve Kürt sorunu gibi daha önce Yeşilçam'da yer verilmeyen ve tabu olarak görülen konuları ele alan filmler çekilmeye başlanmıştır.

Bununla beraber; 1990'lı yıllarda azınlık, aidiyet, göç gibi kavramları irdeleyen filmlerin bazıları politik söylemin yetersizliği ya da resmi söylemi yeniden üreten bir

anlatı kurmaları nedeniyle eleştirilmişlerdir. Reis Çelik'in *Işıklar Sönmesin* (1996) filminin bu anlamda resmî ideolojiyi sorgulamaktan öte onu yeniden üreten bir söyleme sahip olduğu düşünülmektedir. Sevcan Sönmez, bu filmin Kürt sorununa dair ilk sorgulayıcı film olmasına rağmen temsil konusunda belli klişeler ve ideolojik açmazlara sahip olduğunu aktarmaktadır (2015, s.73). Bununla beraber Kazım Öz, Özcan Alper gibi yönetmenler, bu meseleleri resmî ideolojiyi sorgulayan bir anlatıyla ele almışlardır. Örneğin Hilmi Maktav, Ayça Çiftçi gibi yazarlar, Kazım Öz'ün *Bahoz* filminin Türkiye sinemasındaki kalıplaşmış Kürt temsilini kırdığını ve filmin bu anlamda gerçeğe uygun bir temsil politikasının olduğunu belirtmektedir (Maktav, 2013, s.86; Çiftçi, 2009, s.269).

Sevcan Sönmez, *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2011) filminin de resmi tarihi sorgulayan ve geçmişte yaşanmış travmatik olaylarla yüzleşmeye çağrı yapan filmlerden biri olduğunu ifade etmektedir (2015, s.34). Bu filmler sadece temsil politikalarıyla ilgilenmemekte aynı zamanda bastırılan ve unutturulan geçmişe yönelik de bir eleştiri getirmektedir. Etnik meseleler, hafıza, unutma ve hatırlama süreçleri bu filmlerin öne çıkan politik içerikleridir.

1990'larda ve 2000 sonrası dönemde Türkiye sinemasında tarihi filmlerde de ciddi artış söz konusudur. Senem Duruel Erkılıç, bu dönemde çekilen tarihi film popülasyonunu Yeşilçam'da 1950'li yıllarda görülen bir üretim yoğunluğuna benzetmektedir (2014, s.154). Geçmişten bugüne Türkiye sinemasında tarihi filmler, popüler bir tür olarak öne çıkmıştır. Bununla beraber gerek maddi yetersizlikler gerekse de sansür mekanizması sebebiyle Yeşilçam döneminde tarihi film yapmak bir hayli zorlaşmıştır (Duruel Erkılıç, 2014, s.82). Ayrıca, Türkiye sinemasında tarihi filmlerdeki söylemler ve tarih inşası dönemin siyasi ve politik koşullarına göre şekillenmiştir. Bu bağlamda resmi tarih tezleri nasıl dönemin ihtiyaçları doğrultusunda inşa edilmişse, Türkiye sinemasındaki tarihi filmler de benzer bir süreçten geçmiştir. Dolayısıyla Yeşilçam'da karşımıza çıkan tarihi filmlerin, resmî ideolojinin beklentileri doğrultusunda

şekillendiği ve araçsallaştırıldığı söylenebilir. Senem Duruel Erkılıç bu durumu şöyle tarif eder: “Tarihsel filmler, niteliklerinden bağımsız olarak çeşitli ideolojilerin yaygınlaştırılmasında ve kolektif tarih algısının oluşturulmasında öyle veya böyle rol oynamışlardır” (2014, s.85).

1990 sonrasında Türkiye sinemasında tarihi film örnekleriyle hem ana akımda hem de bağımsız sinemada karşılaşmıştır. Bu dönemde İstanbul'un fethi, Sarıkamış, Çanakkale Savaşı ve Atatürk'ün hayatını konu edinen popüler filmlerin yanı sıra, Kıbrıs sorunu, 12 Eylül gibi Türkiye'nin yakın tarihinde yaşanan travmatik olaylar da sinema perdesine taşınmıştır. Bu filmlerde tarihsel hakikatlere dikkat edilmeye çalışılmış ve senaryo yazılırken tarihçilerin görüşlerinden faydalanılmıştır (Duruel Erkılıç, 2014, s.154). Türkiye’de bu dönemde akademide resmi tarihin geçmişe tek taraflı ve tarihsel hakikatlerden uzak bakış açısına yönelik eleştiriler artmış; özellikle genç tarihçiler farklı metodolojik yöntemlerle ve eleştirel bir bakış açısıyla geçmişi ele almışlardır. Bu durumun bir neticesi olarak Türkiye sineması da resmi tarihin bastırıldığı ve unutturduğu konuları yeniden hatırlamaya başlamıştır. Bu bağlamda resmi tarih anlatılarının kısmen de olsa dışına çıkabilen filmler arasında Tomris Giritlioğlu'nun varlık vergisi ve 6-7 Eylül olaylarını anlatan *Salkım Hanımın Taneleri* (1999) ve *Güz Sancısı* (2009) filmleri örnek olarak gösterilebilir. Bunun haricinde mübadeleyi, bellek, kimlik gibi konuları işleyen *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoglu, 2004) filmi de dönemin dikkat çekici yapıtları arasındadır. Ancak bu filmlerden bazıları bir taraftan azınlıkların yakın tarihte yaşamış olduğu travmaları hatırlatırken, diğer taraftan resmi tarih tezlerini yeniden ürettiklerine dair eleştirilerle karşılaşmıştır.

Türkiye sinemasında yaşanan bu değişim sadece kurmaca hikâyelerde karşımıza çıkmaz. Belgesel sinemada da bu anlamda bir değişim yaşanmıştır. Hasan Akbulut, 2000'li yıllarda Türkiye'de belgesel türünde daha önce hiç olmadığı kadar bir çeşitlilik olduğunu ve tarihi konuların bu yapımlarda öne çıktığını söylemektedir (2010, s.121). Bu

belgesellerin arasında *Hititler* (Tolga Örnek, 2003), *Gelibolu* (Tolga Örnek, 2005) ve *Dersim'in Kayıp Kızları* (Nezahet Gündoğan, 2010) gibi yapımlar öne çıkmaktadır. Asuman Susam ise son yıllarda Türkiye'de belgesel filmlerinin²⁴ ortak temasının bellek, hatırlama süreçleri üzerine yoğunlaştığını belirtmektedir (2015, s.181). Bu bağlamda, belleği, hatırlama-unutma süreçlerini ve resmi tarihi sorgulayan belgesel yapımlarda; Türkiye'nin yakın tarihinde yaşamış olduğu travmatik olaylara odaklanılmıştır. Akbulut, 2000'li yıllarda Türkiye'de çekilen belgesellerde rastlanan çeşitliliği, Türkiye'de bu dönemde siyasi, kültürel, dilsel yasakların görece hafiflemesine bağlamakta ve şu değerlendirmeyi yapmaktadır: “2000'li yıllarda yapılan Türkiye belgeselleri, siyasi, kültürel, dilsel vb. yasakların görece azalmasıyla birlikte, çoğunlukla Türkiye tarihinde yer alan ve bastırılan, dillendirilmeyen trajik, dokunaklı tarihsel, siyasi, kültürel sorunları ve olayları işleyerek izleyiciyi unutmaya karşı anımsamaya çağırır ve kolektif bir bellek inşa etmeye çalışırlar” (2010, s. 121). Bu bağlamda Sivas katliamı, 6-7 Eylül olayları gibi Türkiye'nin yüzleşemediği meseleler son dönem belgesel filmlerinin konusu olmuştur. Tarih yazımında metodolojik değişimler, büyük anlatıların yerini mikro tarih anlatısına bırakması da Türkiyeli belgeselcilerin filmlerinde tercih ettikleri anlatım tarzını etkilemiştir. Özellikle sözlü tarih, resmi tarih anlatısının dışına çıkabilmek, madunun sesi olabilmek için iyi bir yöntem olarak bilinmektedir. Akbulut da Türkiye'de 2000'li yıllarda çekilen birçok belgesel filmde sözlü tarih yönteminin kullanıldığını söylemektedir (2010, s.121).

Son dönem belgesellerinin büyük bir kısmının, yöntem olarak sözlü tarihi benimsediğini söylemek yanlış olmaz. Tarihin resmi inşasında sesleri işitilmeyen, onlar adına daha “bilen” seslerin aracılık ettiği kişiler, artık sözlü tarih yöntemiyle kendi seslerine kavuşurlar. Ses, anlatımın öznelere güç verir. Anlatma, konuşma hakkını, her şeyi bilen üst-sesten, anlatıcıdan alarak etkileşimselliği, diyalogu hayata geçiren yöntem, yönetmenin yalnızca sinema bilgisine değil, aynı zamanda iyi bir sosyal bilimler formasyonuna sahip olması gerektiğine işaret eder (2010, s. 122).

²⁴ Asuman Suner, son yıllarda Türkiye'de çekilen belgesellerin bazılarının ise resmi tarih tezlerini güçlendiren filmler olduğunu belirtmektedir (2006, s. 181).

Türkiye'nin 1980'li yıllarda ve sonrasında geçirmiş olduğu toplumsal ve kültürel değişim yukarıda özetlenmeye çalışılmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi bu sürecin izdüşümüne sinemada da rastlanmıştır. Kendilerini Yeşilçam geleneğinden ayrı bir yerde konumlandıran genç sinemacılar daha önce Türkiye sinemasında hiç tartışılmayan ve tabu olarak görülen konuları filmlerinde işlemeye başlamışlardır. Gerek kurmaca gerekse belgesel filmlerde geçmiş daha önce hiç olmadığı kadar sorgulanmış ve kamusal alanda tartışılır hale gelmiştir.

Bu noktada çalışmanın bir sonraki bölümünde Türkiye'de Yeşilçam döneminde gayrimüslim temsillerinin nasıl işlendiğine bakılacaktır. Aynı zamanda gayrimüslim temsillerinin sadece sinemada değil edebiyat ve karikatür sanatında da belirli kalıplarla ve genellikle de olumsuz bir şekilde temsil edildiği bilinmektedir. Bu bağlamda Türkiye'nin geçtiğimiz son 30 yılda yaşamış olduğu dönüşümü daha iyi anlayabilmek için gayrimüslimlerin konu edinildiği roman ve karikatür dergileri de incelenmeye çalışılacaktır.

2.2. Başlangıcından Bugüne Türkiye Sinemasında Gayrimüslimlerin Temsilleri

Türkiye sinemasında gayrimüslimler, sinemanın ilk dönemlerinden günümüze kadar, genel olarak belirli kalıplar ve olumsuz temsillerle yer almışlar; yaşadıkları yerlere, dini ritüellerine ve dillerine filmlerde pek yer verilmemiştir. Ayrıca söz konusu temsillerin seyircinin belleğine de yerleştiği ve gayrimüslimlerle ilgili gündelik hayata yansıyan olumsuz önyargıların oluşmasına neden olduğu söylenebilir. Bu eksik ve olumsuz temsillerin kaynağını ise geleneksel tiyatro, edebiyat ve farklı dönemlerde yükselişe geçen milliyetçi söylem oluşturmaktadır (Balcı, 2013, s.92). Örneğin Herkül Millas, *Türk ve Yunan Romanlarında "Öteki" ve Kimlik* isimli çalışmasında Türkiye edebiyatında gayrimüslimlerin ele alınma biçimlerini dönemselleştirir. Bu

dönemselleştirmeye göre, Türkiye edebiyatında gayrimüslimlere yönelik ötekileştirici tavrın en çok ulusçu yaklaşımda olduğunu ortaya koyar ve şu değerlendirmeyi yapar:

Ulusçu yaklaşım Türkler'i kusursuz gösterip yüceltirken "öteki"ni aşağı göstermek, ulusları aynı tipte insanlardan varsaymak, uluslara değişmez ırksal ya da "tarihsel" özellikler yakıştırmak, "öteki"ni genel olarak düşman algılamak gibi temel eğilimler sergiler (2005, s.85).

Benzer bir durum Türkiye tiyatrosu için de geçerlidir. Osmanlı'da geleneksel halk tiyatrosu, İmparatorluğun çok kültürlü yapısına uygun olarak şekillenmiş; Rum, Ermeni, Yahudi, Kürt, Frenk, Türk, Laz, Arap, Arnavut gibi tüm etnik ve dini unsurlar tiyatro oyunlarında yer almışlardır (Firindioğlu, 2009, s.52). Nilgün Firindioğlu, bu oyunlardaki farklı etnik ve dini unsura ait grupların birbiriyle olan ilişkilerinde herhangi bir dini ya da etnik unsurun aşağılanmasına rastlanmadığını belirtmektedir (2009, s.52). Milliyetçiliğin yükselişe geçmeye başladığı 18.yüzyılla beraber ise geleneksel halk tiyatrosunda farklı etnik gruplara yönelik temsillerde değişimler gözlemlenmiştir. Örneğin Karagöz oyunundaki Zenne karakterinin hafifmeşrep, kötü ahlaklı ve ağırlıklı olarak gayrimüslim olması, bu değişimin en belirgin yanını oluşturmaktadır (2009, s.58). Yine dönemin kimi oyunlarında gayrimüslimlerin Osmanlı'yı parçalamak isteyen dış güçlerle iş birliği yapmakla itham edildiği de görülmektedir (Firindioğlu, 2009, s.59).

Edebiyat ve tiyatrodaki olumsuz gayrimüslim örneklerine Türkiye sinemasında da rastlanmaktadır. Sinema kolay ulaşılabilirliği ve insanları etkileme gücü sayesinde bu olumsuz temsillerin yayılmasında büyük pay sahibi olmuştur. Aslında gayrimüslimler, Osmanlı'dan Yeşilçam'a uzanan süreçte sinemanın gelişmesinde önemli rol oynamalarına ve Yeşilçam'da film üretiminin yüksek olduğu yıllarda oyunculuk, yönetmenlik, görüntü yönetmenliği gibi pek çok alanda sinemaya önemli katkılarda bulunmalarına karşın (Balcı, 2013, s,11) özellikle 1942 yılında ilan edilen Varlık Vergisi'nin ağır hükümleri neticesinde maddi zorluklar yaşamış ve sektörden çekilmek durumunda kalmışlardır (Özuyar, 2009, s. 302). Ali Özuyar, kimin ne kadar Varlık Vergisi ödeyeceğine karar

veren komisyonların, sinema sektörü içerisinde yer alan Türk kökenli sinemacılara daha az vergi borcu çıkarttıklarını, gayrimüslimlere ise kazançlarından daha fazla vergi borcu yüklendiğini ifade etmektedir (2009, s.302). Bunun haricinde Yeşilçam'da oyunculuk yapan birçok gayrimüslim sanatçı milliyetçi söylem sebebiyle kendi kimliklerini saklamıştır. Örneğin ancak vefat ettikten sonra Sami Hazinses'in gerçek isminin Samuel Uluç olduğu ve Ermeni kimliğine sahip olduğu ortaya çıkmıştır (Arslan, 2010, s. 206). Nubar Terziyan ise kimliğini ve ismini gizlemeyen nadir oyuncularından biridir. Lakin o da 6-7 Eylül Olayları gibi büyük trajedilere maruz kalmıştır. Nubar Terziyan, hayatını anlattığı *Ne idim Ne oldum* isimli hatıra kitabında 6-7 Eylül olaylarının ortasında kaldığını, pogromun vuku bulduğu sırada Aya Triada Kilisesi'ni yakmak isteyenleri engelleyip, kiliseyi yaktırmadığını aktarmaktadır (Terziyan, 2014, s. 105-109).

Gayrimüslimler, sinemanın ilk yıllarından itibaren filmlerde yer almışlardır. Lakin, bu filmlerde gayrimüslimler belirli bir kalıp dahilinde temsil edilmiş, kültürlerine, dini inançlarına yer verilmemiş; hikâyenin bir yan unsuru olarak seyirci karşına çıkmışlardır. Bu bağlamda Türkiye sinemasının film üretimine başladığı ilk yıllarda en dikkat çeken yapıım, Ahmet Fehim'in Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından uyarladığı *Mürebbiye* (1919) filmidir. Dilara Balcı, *Mürebbiye* filminde olumsuz bir gayrimüslim temsilinin karşımıza çıktığını ve bunun da kadın karakterler üzerinden tarif edildiğini belirtmektedir (2013, s.89). Buna göre, filmin ana hikâyesinde yer alan Anjel karakteri, iffetsiz ve şuh bir şekilde sunulmuştur. Anjel karakterinin ilerleyen yıllarda Yeşilçam'da karşımıza çıkacak gayrimüslim kadın karakterlere -özellikle de Rumlara- yönelik sıklıkla karşılaşılan temsil politikasının ilk örneklerinden biri olduğunu aktaran Balcı, bu olumsuz temsilin en önemli nedeninin filmin çekildiği dönemde İstanbul'un işgale uğraması sonucunda yükselen milliyetçi söylem olduğunu ifade etmektedir (2013, s.89).

Bu anlamda gayrimüslim temsilleri açısından Yeşilçam dönemi de sinemanın ilk yıllarından pek farklı değildir. Balcı, Yeşilçam döneminde gayrimüslimlerin nasıl temsil

edildiğini incelediği çalışmasında, 1960-1980 yılları arasında izlediği filmlerin 83'ünde gayrimüslim karaktere ulaştığını belirtmekte ve bu filmlerde 52 Ermeni, 49 Rum, 17 Yahudi olmak üzere toplam 118 gayrimüslim karakterin yer aldığı tespitinde bulunmaktadır (2013, s.124). Bu filmlerde gayrimüslim karakterlerin belirli kalıplar dahilinde ve genellikle olumsuz imgelerle gösterildiği saptamasını yapan Balcı, bu olumsuz imgelerin genellikle onların fiziksel özellikleri ve meslekleri üzerinden ifade edildiğini ileri sürmektedir. Buna göre Yeşilçam'da Rum kadın karakterler genellikle kaçakçılık, fahişelik ya da genelev işletmeciliği gibi mesleklerle karşımıza çıkmaktadır²⁵ (Balcı, 2013, s.124).

Yeşilçam'da olumsuz Rum kadınların haricinde Ermeni kadın karakterlerin de olumsuz fiziksel özellikleri aracılığıyla temsil edildiğini belirten Balcı, Ermeni kadınların yaşlı, çirkin ve kibirli sıfatlarıyla imlendiğini aynı zamanda sadece belirli bir meslek grubuna dahil olduklarını aktarmaktadır (2013, s.93). Lakin tarihsel hakikatlere bakıldığında bu durumun böyle olmadığı görülecektir. Agop Celalyan'ın da belirttiği gibi 19. yüzyılda İstanbul'da yaşayan Ermeni kadınlar, tiyatro oyunculuğu başta olmak üzere, şarkıcılık, müzisyenlik, yazarlık, yayımcılık ve editörlük meslekleriyle uğraşmaktadır (1999, s.99-100).

Yeşilçam'da Rum ve Ermeni kadınlar genellikle bu şekilde temsil edilirken, gayrimüslimler üzerinden üretilen bir başka olumsuz söylem ise onların cimri ve bencil olmalarıdır ve Ermeni ve Yahudi karakterlere bu olumsuz özelliklerin yüklendiği görülmektedir (Balcı, 2013, s. 112,115). Bu doğrultuda özellikle Yahudilerin cimri,

²⁵Dilara Balcı'nın ifadesiyle: "1960-80 arası dönemde çekilen Yeşilçam filmleri, gayrimüslim temsilleri açısından incelendiğinde dikkati ilk çeken unsur Rum kadına yönelik olumsuz yakıştırmalardır. Sinemada Rum kadının cinselliği, diğer gayrimüslim kadın karakterlere kıyasla çok daha ön planda tutulmuştur. (...) Pek çok filmde Rum kadın, çalışmak yerine bir erkekle evlilik dışı ilişkiye girerek geçimini sağlamaktadır" (2013, s.124).

korkak ve bencil olarak tarif edilmesinin ana kaynağının ise mizah dergileri olduğu söylenebilir.

Türkiye'de azınlıklara ilişkin stereotipler erken dönem Cumhuriyet mizahında önemli bir yer tutar. Özellikle 1930'lu yıllardan itibaren ticaret hayatının içinde hatırı sayılır ağırlığı olan Yahudilere ilişkin ayrımcı ve aşağılayıcı tutumlara mizah dergilerinde kolay ve sık rastlanır olur. Yahudilerin çirkinliği, para düşkünlüğü, cimriliği, hesapçı, korkaklığı fıkra ve karikatürde yoğun olarak işlenmektedir (Cantek ve Gönenç, 2017, s.88).

Levent Cantek ve Levent Gönenç'e göre, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Yusuf Ziya Ortaç'ın yayımladığı *Akbaba Dergisi*'ndeki Salamon Efendi bu olumsuz Yahudi tiplemesinin önemli bir örneğidir. Tüccar bir Yahudi olarak çizilen karakter, fiziksel görünümü itibarıyla çirkin ve aynı zamanda para düşkünü ve egoist biri olarak sunulmaktadır (2017, s.89). *Akbaba Dergisi*'ndeki olumsuz Yahudi tiplemesinin bir benzeri de Yeşilçam'da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Memduh Ün'ün yönetmenliğini üstlendiği *Üç Arkadaş* (1958) filminde *Akbaba Dergisi*'nde olduğu gibi Salamon isimli bir Yahudi tefeci vardır; bu tefeci, karikatür tiplemesine benzer biçimde cimri ve paragöz olarak değerlendirilmekte ve olumsuz fiziksel özellikleriyle öne çıkmaktadır (Balcı, 2013, s.115).

Yeşilçam filmlerindeki olumsuz gayrimüslim temsilleri ve filmlerin içeriklerindeki milliyetçi ve ayrımcı söylemler 1950'li yıllarda Türkiye'nin Yunanistan'la yaşadığı siyasi gerilimle tavan yapmıştır (Balcı, 2013, s.102). Gül Yaşatürk'ün de belirttiği gibi 6-7 Eylül Olayları'nın yaşandığı dönemde ve Kıbrıs sorununun yükselişe geçtiği 1970'lerde gayrimüslimlere yönelik olumsuz temsiller yaygınlık kazanmıştır (2012, s.42). Dolayısıyla o dönem Türkiye'sinde dış politikada yaşanan gerilimler karşılığını benzer bir şekilde sinemada bulmuştur. Bununla beraber milliyetçi söylemin haricinde, bu filmlerin bir kısmında 1970'li yıllarda eski İstanbul'a dair bir nostalji de söz konusudur. Umut Tümay Arslan'ın ileri sürdüğü üzere 1970'li yıllarda özellikle konusu İstanbul'da geçen filmlerde bir melankoli duygusu hakimdir ve bu duygusal yoğunluğun

en büyük sebebi 6-7 Eylül gibi olaylarla, gayrimüslim nüfusun İstanbul'u terk etmesi yüzünden İstanbul'un tek dilli, tek sesli bir kente dönüşmesidir:

Ulusal kimliğe çağrılmasıyla normalleştirilemeyen, asimile edilemeyen kalıntılar, melez bünyedir. Tek dilli, tek sesli bir yere dönüşen İstanbul'da yokluklarıyla ötekileri de anlatır bu kayıp. Rumların, Yahudilerin İstanbul'unu, “Şark Babil” olan İstanbul'u da. Türk sinemasının melankolik anlatı yörüngesi, bu kayıpların konuşulamaz ve hüznlenilemez kalmış olması üzerine kurulu gibidir (2010, s.179).

Türkiye sinemasında 1980'li yıllara gelindiğinde ise gayrimüslimlere yönelik temsil politikaları kısmen de olsa olumlu anlamda değişmeye başlamıştır. Özellikle Türkiye'nin geçtiğimiz son 30 yılda yaşamış olduğu siyasi, politik ve kültürel değişimlere paralel olarak Türkiye sinemasında gayrimüslim temsillerinde bir farklılaşma ortaya çıkmıştır. Bir önceki bölümde anlatılmaya çalışıldığı gibi Türkiye'de küreselleşme sürecinin ve resmi tarih eleştirisinin ivme kazanması, azınlıklara yönelik bellek politikalarının ve geçmişle yüzleşmeye yönelik çalışmaların ağırlık kazanması, ulus devlet paradigmasının zayıflaması ve kimlik siyasetinin öne çıkmasıyla beraber azınlıkları konu alan anlatılar çeşitlenmeye başlamıştır. Bu dönemde *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul, 1986) ve *Bir Kırık Bebek* (Nisan Akman, 1987) filmlerinin öne çıktığı söylenebilir. Gül Yaşartürk *Muhsin Bey*'de, İstanbul'un çok kültürlüğünü yansıtan bir karakter çeşitliliği olduğunu belirtmektedir (2012, s.47). Örneğin, Şener Şen'in canlandığı Muhsin Bey karakterinin ev sahibi Madam Agavni'dir veya dışı ağrıdığı gittiği dışı Kirkor Agaryan'dır. Yine Muhsin Bey'in şarkıcı olması için yardım etmeye çalıştığı karakter Ali Nazik Kürt, gazinocu Nurettin Laz, ocakbaşı sahibi Celal ise Arap'tır (2012, s.47). Bu bağlamda filmde Umut Tümay Arslan'ın yukarıda belirttiği gibi 1970'li yıllarda Yeşilçam'daki eski çok kültürlü İstanbul nostaljisini andıran bir duygu yoğunluğu söz konusudur. Benzer biçimde *Bir Kırık Bebek*'te de vitrin mankenleri yapan Ermeni usta Artin karakteri öne çıkmakta ve karakterin Balkan göçmeni küçük Gülizar'la olan arkadaşlığı anlatılmaktadır. Yaşartürk'ün de ileri sürdüğü gibi film orta oyunundaki

görmüş geçirmiş, bilgili Ermeni imgesini yeniden üretmektedir (2012, s.48). Bu bağlamda filmdeki Ermeni temsilinin olumlu olduğu söylenebilir.

1990'lı ve 2000'li yıllar Türkiye sinemasında ise gayrimüslim karakterlere hem ana akım sinemada hem de bağımsız sinemada yer verilmiştir. Bu dönemde çekilen filmlerde yer alan azınlık temsilleriyle ilgili farklı bakış açıları ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda dönemin en dikkat çekici yapımları arasında *İstanbul Kanatlarımın Altında* (Mustafa Altıoklar, 1995), *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997), *Salkım Hanımın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu,1999), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar, 2000), *Çamur* (Derviş Zaim, 2002), *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoglu, 2002), *Güz Sancısı* (Tomris Giritlioğlu, 2008), *120* (Özhan Eren, Murat Saraçoğlu, 2008), *Pars Kiraz Operasyonu* (Osman Sınav, 2007), *Son Osmanlı Yandım Ali* (Mustafa Şevki Doğan, 2007), *Rüzgârın Hatıraları* (Özcan Alper, 2016) ve *Yitik Kuşlar* (Aren Perdecı, 2015) gibi filmler öne çıkmıştır.

1990'lı yıllarda gayrimüslim karakterler arasında Rumlara ağırlıklı bir yer verildiği az da olsa Ermeni karakterlerle karşılaştığı görülmektedir (Yaşatürk, 2012, s.77). Yaşatürk'e göre Ermeni karakterler gerçek dışı ve tiplene düzeyinde filmlerde yer almışlardır. Bu temsil politikasının kendisini daha çok ana akım sinemada gösterdiğini ifade eden yazar, *Pars Kiraz Operasyonu* ve *Son Osmanlı Yandım Ali* gibi filmlerde Ermenilerin kötü karakterler olarak ve yüzeysel biçimde ele alındığını belirtmektedir (2012, s.77). Örneğin *Pars Kiraz Operasyonu* filminde kötü karakter olarak gösterilen Ermeni karakterler, Türkiye'yi zora sokmaya çalışan dış mihraklarla iş birliği içindeyken, *Son Osmanlı Yandım Ali* filminde de İstanbul'u işgal eden devletlerle yakın ilişki içerisindedir. Özellikle gayrimüslimlerin işgal kuvvetleriyle iş birliği yapması gerek Yeşilçam'da gerekse de Türkiye edebiyatında ve tiyatrosunda sıklıkla işlenen bir temadır. Dolayısıyla filmin bu söylemi yeniden ürettiği söylenebilir. 1.Dünya Savaşı'nda Sarıkamış'ta hayatlarını kaybedenlerin hikâyesini anlatan *120* filmi de benzer bir bakış

açısını yeniden devreye sokmaktadır. Serhan Mersin'e göre filmde dönemin tarihselleştirilmesinde bir hakikat sorunu söz konusudur ve *120* resmi tarih anlatılarıyla paralellikler taşımaktadır (2010, s.14). Mersin, aynı zamanda filmde Ermeni temsillerinin klişelerle ve olumsuz bir şekilde ele alındığını vurgulamaktadır (2010, s.14). Yazar, filmde özellikle Ermeni Taşnak çetelerinin gözü dönmüş, histerik milliyetçiler olarak tasvir edildiklerini belirtmektedir (2010, s.23).

Görüldüğü üzere 1990'lı ve 2000'li yıllarda ana akım sinemada gayrimüslimlerin temsilleriyle ilgili olarak Yeşilçam dönemini andıran bir bakış açısı söz konusudur. Bununla beraber bu yıllarda ana akım sinemadaki olumsuz gayrimüslim temsillerinin haricinde, geçmişle yüzleşme çabasında olan, azınlıkların yakın tarihlerde yaşadığı 6-7 Eylül olayları, Varlık Vergisi, mübadele gibi travmaları ve çeşitli ayrımcılık biçimlerini konu edinen filmler de çekilmiştir. Bu dönemde öne çıkan filmler arasında Tomris Giritlioğlu'nun daha önce sözü edilen sırasıyla mübadele, varlık vergisi ve 6-7 Eylül olaylarını anlattığı *Suyun Öte Yanı*, *Salkım Hanımın Taneleri* ve *Güz Sancısı* filmleri yer almaktadır. Giritlioğlu'nun çektiği bu üç film, Türkiye'nin siyasi tarihinde azınlıkların yaşadıkları sorunları anlatması bakımından Türkiye sineması için bir ilk olarak kabul edilmektedir. Feride Çiçekoğlu'nun aynı adlı romanından uyarlanan *Suyun Öte Yanı*, mübadeleyle Türkiye'ye gelmek durumunda kalan "Müslüman" azınlığın hikâyesini anlatmaktadır. Leyla Uslu, filmde gurbet, eve dönme ve anayurda dair "hasret" temalarının öne çıktığını söylemektedir. Ayrıca yazar, filmde mübadillerin temsillerinin hasret duygusuyla ilişkilendirildiğini ve bu duygunun onların yeni "yurtlarına" alışmasında bir engel teşkil ettiğini belirtmektedir (2010, s.61). Dolayısıyla Asuman Suner'in Yeni Türkiye sinemasını tarif ederken öne çıkardığı "aidiyet" ve "ev" temalarının izlerine bu filmde rastlanılmaktadır. Giritlioğlu'nun *Suyun Öte Yanı* filminden sonra çekmiş olduğu *Salkım Hanım'ın Taneleri* filmi ise 11 Kasım 1942 tarihinde ilan edilen Varlık Vergisi'ni ve Varlık Vergisi'nin Türkiyeli gayrimüslim azınlığa olan

etkilerini konu edinmektedir. Yönetmenin üçlemesinin son filmi olan *Güz Sancısı* ise 1950'li yıllarda Türkiye ve Yunanistan arasında yükselen Kıbrıs gerilimini ve ardından yaşanan 6-7 Eylül olaylarını ele almaktadır.

Bununla beraber Giritlioğlu'nun filmlerine yönelik gerek Varlık Vergisi ve 6-7 Eylül olaylarını tarihselleştirmede hakikatlerin çarpıtılması gerekse gayrimüslimlerin sunumunda Yeşilçam dönemindeki temsil politikalarının yeniden üretilmesiyle ilgili birtakım eleştiriler de yönetilmiştir. Mersin, *Salkım Hanım'ın Taneleri* ve *Güz Sancısı* filmlerinin geçmişte azınlıkların yaşadıkları ayrımcılıkları tarihsel hakikatlere uyum bir şekilde hikâyeleştirmede aktarmaktadır (Mersin, 2010, s. 23). Örneğin, *Salkım Hanım'ın Taneleri* filminde dönemin hükümetinin Varlık Vergisi'ni çıkarmadaki rolüne ya da Varlık Vergisi'ni ödeyemedikleri için Aşkale çalışma kampına gönderilenlerin yaşadıkları zorluklara hiç yer yerilmemesi eksiklik olarak kabul görmektedir (Mersin, 2010, s.25). *Güz Sancısı*'nda ise 6-7 Eylül olaylarının arkasındaki failer üstü kapalı olarak verilmiştir ve olayların yaşandığı günlerde azınlıkların sahip olduğu dükkânların yağmalanması çarpıcılıktan ve etkileycilikten uzak bir şekilde ele alınmıştır (Mersin, 2010, s.24, 25). Yine *Güz Sancısı*'nda gayrimüslim kadın temsilleri yüzeysel ve klişe bir şekilde sunulmuştur. Örneğin; Beren Saat'in canlandığı Elena karakterinin fahişe olması ve erkeklerin yardımına muhtaç olması Yeşilçam'da karışımıza çıkan Rum kadın temsilinin yeniden bir yorumu olarak değerlendirilebilir (Mersin, 2010, s.24).

Ayrıca *Güz Sancısı* filminde tıpkı Yeşilçam döneminde olduğu gibi gayrimüslim karakterler bozuk bir Türkçeye konuşmakta, kültürleri ve yaşadıkları yerler hakkında hiçbir bilgi verilmemektedir (Yaşatürk, 2012, s.117). Dolayısıyla Tomris Giritlioğlu, azınlıkların geçmişte yaşadığı sorunlara dair çektiği bu filmlerde bir taraftan geçmişle yüzleşme için kapı aralamakta diğer taraftan azınlıkları temsil etme politikasında Yeşilçam'ın hâkim olumsuz imgelerini yeniden üretmektedir. Yaşatürk, *Güz Sancısı* filminin hem geçmişin inşası hem de temsil politikasındaki yanlışlıklar sebebiyle kolektif

bellekte çarpıtma dinamiklerini kullanan bir film olduğu görüşündedir (2012, s.117). Eren Yüksel ise filmin yakın tarihte gayrimüslimlere uygulanan yanlış politikaları yeniden hatırlatmaya ve seyirciyi yüzleşmeye çağırmasına karşın, 6-7 Eylül olaylarının çıkış nedenine, arka planına hiç değinmemesini ve bütün bu travmatik olayı bir aşk öyküsü etrafında kurgulamasını, tarihsel hakikatlerden uzaklaşma olarak yorumlamaktadır (2012, s.21).

Filmde ne 6-7 Eylül olaylarını hazırlayan koşullar ve buna zemin hazırlayan dönemin iktidar yapısı analiz edilmekte, ne bu süreçte azınlıkların yaşadığı travmatik deneyimlere odaklanılmakta, ne de bu sürecin azınlık nüfusunun ekonomik ve fiziki tasfiyesine yol açan sonuçları tartışılmaktadır (Yüksel, 2012, s.21).

Tomris Giritlioğlu'nun üçlemesi Yeşilçam'da tabu olarak görülebilecek meseleleri ele alması bakımından Türkiye sineması için bir ilk gibi gözüke de Varlık Vergisi ve 6-7 Eylül olaylarının tarihselleştirilmesinde hakikatlerin çarpıtılması ve bu olayların faillerinin net bir şekilde gösterilmemesi filmin eksik tarafları olarak değerlendirilmiştir. Giritlioğlu'nun filmlerinde net bir politik tavır alamaması da geçmişte azınlıkların maruz kaldığı travmatik olaylarla yüzleşilememesine neden olmaktadır.

Filmde travma temsilinin tedavi stratejisine yakın oluşu, yaşanan acıların sorgulamasından çok "unutturmaya" yönelmesiyle ilgilidir. Yaşanmış acıların anlatımı, basit bir eleştirel söylemle, "Sarı Gelin" türküsüyle "Hepimiz kardeşiz" mesajıyla iletilir. Sonunda bir biçimde hayatlarına devam eden, acılarını içlerine gömen insanların hüznü dolu öyküsüyle film, izleyene de bir tedavi olunmuşluk hissi sunar (Sönmez, 2015, s.108).

Kurmaca haricinde 1990 sonrası Türkiye sinemasında azınlık temsillerinde ortaya çıkan değişimler belgesel türünde de gözlemlenir. Yukarıda çerçevesi çizilmeye çalışılan bu dönemde azınlık meselesini kimlik, mübadele, göç, resmi tarih eleştirisi ve geçmişle yüzleşme bağlamında ele alan belgesel filmler seyirciyle buluşmaya başlamıştır. Dönemin öne çıkan belgeselleri *Ayrılığın Yurdu Hüzün* (Enis Rıza, 2001), *Yeni Bir Yurt Edinmek- Kayaköy* (Enis Rıza, 2001), *19 Ocak'tan 19 Ocak'a: Hrant Dink Belgeseli 2007*,

2008, 2009 (Ümit Kıvanç, 2010), *Nahide'nin Türküsü-Hush* (Berke Baş, 2009), Saroyan *Ülkesi* (Lusin Dink, 2015) ve *Hermana* (Enver Arcak, 2016) olarak sıralanabilir.

Rıza Kıracı'nın 2001 yılında çektiği *Ayrılığın Yurdu Hüzün ve Yeni Bir Yurt Edinmek- Kayaköy* Türkiye ve Yunanistan arasında yaşanan mübadeleyi konu edinmektedir. *Ayrılığın Yurdu Hüzün*, Anadolu Rumlarının 1922 yılındaki zorunlu göçünü ele alır. *Yeni Bir Yurt Edinmek- Kayaköy* ise yine 1922 yılında Kayaköy'den Yunanistan'a göç eden Kayaköylü Rumların göç sürecine, mübadele sonrası Yunanistan'daki hayatlarına odaklanır. Ümit Kıvanç'ın *19 Ocak'tan 19 Ocak'a Hrant Dink Belgeseli 2007, 2008, 2009* belgeseli ise Hrant Dink'in öldürülmesinin birinci yılının ardından yaşanan olayları, dava sürecini anlatmaktadır. Berke Baş'ın 2009 yılında çekmiş olduğu *Nahide'nin Türküsü-Hus*, 1915 tehcir kararından sonra Anadolu'nun ve Türkiye'nin çeşitli yerlerine dağılmış Ermenilerin izini sürmekte ve onların hikâyelerini anlatmaktadır.

Türkiye sinemasında azınlıkların hikâyelerini ve geçmişte yaşadıkları travmaları konu edinen film sayısı halen çok azdır. Bu durumun en büyük sebebi, geçmişte azınlıkların yaşadıkları travmaların üstünün kapatılması ve bu konular hakkında sessizliğe bürünülmesidir bir anlamda. Lakin geçtiğimiz yıllarda azınlık meselesine dair sessizliğin bozulması, resmi tarihin sorgulanır hale gelmesi neticesinde Türkiye sinemasında bu konular daha cesurca işlenmeye başlanmıştır.

Özlem Köksal, Türkiye gibi geçmişte yaşanan travmatik olaylara dair sessizliğe gömülüp, inkârcı bir politika izleyen ülkelerde; bu konuların kısmen de olsa konuşulmaya başlanmasını, geçmişle yüzleşebilmek için önemli bir adım saymaktadır (2016, s.101). Dolayısıyla azınlıklara dair sessizliğin bozulmaya başlaması, sinemadaki temsil politikalarının da değişmesine neden olmuştur. Yeni Türkiye sinemasının başlangıcı olarak tarif edilen 1990'lı yıllarda azınlık temsillerine yönelik olumlu değişimin, yukarıda

örneklendiği üzere 2000 sonrasında da devam ettiği görülmektedir. Türkiye sinemasında geçmişle yüzleşme ve resmi tarih eleştirileri 2000'li yıllarda öne çıkmıştır. Bu bağlamda çalışmanın bir sonraki bölümünde bu tezin ana konusu olan 2000 sonrası Türkiye sinemasında gayrimüslim temsilleri, *Bulutları Beklerken*, *Sarıyan Ülkesi*, *Rüzgârın Hatıraları* ve *Hermana* filmleri örneklem alınarak tarih, bellek ve temsil çerçevesinde incelenmeye çalışılacaktır.

2.3. 2000 Sonrası Türkiye Sineması'nda Gayrimüslimlerin Temsilleri

2.3.1. Hermana

2.3.1.1. Hermana Filminde Ankara Yahudilerinin Temsili ve Toplumsal Belleğin İnşası

Enver Arcak'ın *Hermana* (2016) belgeseli, Ankara Yahudilerinin tarihini, kültürlerini ve yaşadıkları yeri konu edinmektedir. Filmin genel akışı ve tarihsel kronolojisi, yönetmenin bire bir görüşme yaptığı akademisyen, tarihçi, arkeolog ve bir dönem Ankara'da yaşamış Yahudiler olmak üzere 13 kişinin anlattıkları doğrultusunda şekillendirilmiştir. Görüşmecilerin önemli bir kesimi 1948 yılında İsrail Devleti'nin kurulmasıyla birlikte İsrail'e göç edenlerden oluşmaktadır. Yönetmen, diğer görüşmeleri ise İstanbul ve Ankara'da gerçekleştirmiştir.

Filmdeki tarih inşası görüşmecilerden aktarılan bilgilerden oluştuğu için, *Hermana*'daki tarihsel metodoloji sözlü tarih olarak tanımlanabilir.²⁶ *Hermana*'da bir

²⁶Hatırlanacağı üzere, sözlü tarih çalışmalarında, resmi tarihin dışında bir geçmiş inşası için, birebir görüşmeler, fotoğraflar gibi kaynaklar kullanılmaktadır. Sözlü tarih esas olarak resmi tarihi sorgular ve onun dâhil etmediği tarihi olaylardan hareketle bir geçmiş kurgular. Bu metodoloji sadece tarihçilerin değil aynı zamanda son yıllarda belgesel yönetmenlerin de tercih ettiği bir metodoloji haline gelmiştir. Resmi tarihi sorgulayan, ulus devletin sınırlarını belirlediği tarih anlatılarında dezavantajlı konumda yer alan kişileri ve olayları hatırlatmak isteyen belgeselciler, sözlü tarih yoluyla bir bellek inşası yapmaya çalışırlar. Yukarıdaki bölümde de ele alınmaya çalışıldığı gibi 2000 sonrası Türkiye'de çekilen belgesel filmlerde de geçmişini sorgulayan, resmi tarih anlatılarında kendine yer bulamayan travma, unutmama ve hatırlama gibi konuları öne çıkaran anlatılar ağırlık kazanmıştır.

dönem Ankara'da yaşamış ama İsrail'e göç etmeleriyle birlikte varlıkları unutulmuş Ankara Yahudilerinin dini, kültürel ve günlük hayatları hatırlatılmaya çalışılır. Dolayısıyla *Hermana*'nın bellek, nostalji ve hatırlamayla yoğun bir ilişkisi söz konusudur. Özellikle Ankara'dan İsrail'e göç edenlerde, geçmişteki hatıralara ve Ankara'daki yaşama dair nostaljik hissiyat filmde dikkat çeker. Seher Ceylan, belgesel filmin esas olarak insanlara, geçmişte kalan anılara, yaşanmışlıklara ve kültüre dair çok sayıda ileti aktardığını belirtmektedir (2018, s.103). Bu doğrultuda, *Hermana* 'da geçmiş ve kolektif bellek inşasının hem Ankara Yahudilerinin yaşadıkları yerlerde hem de sinagog gibi önemli kültürel bellek aktarımı sağlayan mekânlarda gerçekleştiği söylenebilir. Film, bir taraftan sözlü tarihin imkânları doğrultusunda görüşmeciler üzerinden bir tarihsel kronoloji sunarken diğer taraftan da eski Ankara fotoğrafları eşliğinde görsel bir bellek inşası sağlamaya çalışır. Bununla beraber yönetmen, arşiv görüntüleri haricinde, Ankara Yahudilerinin yaşadıkları mekânların günümüzdeki görüntülerinden de kesitler sunar. Kolektif bellek mekânları arasında gezinerek geçmişi ve şimdiyi birbirine bağlamaya çalışır. Yönetmen, filmde Yahudilerle ilgili bir tarihsel anlatı ortaya koyarken, görüşmeciler ve arşiv çalışmalarından yararlanmasının yanı sıra tarihçilerin görüşlerine de başvurur. Ankara Yahudilerinin hangi yüzyılda ve nereden geldiğine dair dijital haritalarla film metinini zenginleştirmeye çalışır. Filmin tarihsel anlatısında Yahudilerle ilgili iki temel mesele öne çıkarılır. Bunlardan bir tanesi, Ankara Yahudilerinin aktarmış olduğu hatıralar çerçevesinde kurgulanan gündelik hayat tarihidir. İkincisi ise Varlık Vergisi ve Türkleştirme politikalarıdır.

Yönetmen, Yahudilerin gündelik hayat tarihini sosyalleşme mekânları, dini ritüelleri ve meslekleri üzerinden, sözlü tarihten ve eski fotoğraflar üzerinden aktarır. Filmde hikâyeleri aktarılan Ankara Yahudilerinin gençlik yılları Türkiye'de milliyetçi söylemin yükselişe geçtiği döneme denk gelmiştir. Özellikle 1930'lu yıllar toplumun her alanında Türkçü, milliyetçi bir ideolojinin hâkimiyet kazandığı yıllardır. Bu durum

kendisini en çok dil meselesinde göstermiş; “Vatandaş Türkçe Konuş” gibi kampanyalarla azınlıklara yönelik ayrımcı politikalara ivme kazandırılmıştır. 1930'lu yıllarda ve sonrasında Türkiye'de azınlıklara uygulanan kültürel asimilasyon filmde net bir şekilde yer almaz. Sadece görüşmecilerin aktardığı ufak bilgiler ya da hatıralar yoluyla bu durum ima edilmeye çalışılır.

Filmde ele alınan ikinci tarihsel mesele ise Varlık Vergisi'dir. Bilindiği üzere, 1942 yılında yayımlanan Varlık Vergisi Türkiyeli gayrimüslimlerin hayatını olumsuz anlamda etkilemiş ve ekonomik olarak zor duruma düşmüş birçok gayrimüslim Türkiye'yi terk etmek durumunda kalmıştır. Varlık Vergisi, filmde ilk olarak görüşmecilerin aktardıklarıyla ve bir gazetenin “Varlık Vergisi'ni Ödeyemeyenler Aşkale'ye Yollandı” başlıklı haberiyle verilir. Yönetmen, Varlık Vergisi'nin nedenlerine dair herhangi bir tarihsel bilgi sunmaz. Lakin o dönemde gayrimüslimlerin ödemekle yükümlü olduğu ağır vergi borcunun etkileri görüşmecilerin aktarımlarıyla ele alınır. Görüşmeciler, vergi borcu miktarını, evlerine gelen haciz memurlarını detaylı bir şekilde anlatırlar. Bu doğrultuda film, her ne kadar Türkleştirme politikalarının bir uzantısı olan Varlık Vergisi'ni temellendirmese de bunun ağır sonuçlarına değinir. Bu noktada filmdeki tarihsel arka planı daha iyi anlayabilmek için Türkiye'de yaşayan Yahudilerin tarihsel geçmişine yakından bakmak yararlı olacaktır.

2.3.1.2. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türkiye'de Yaşayan Yahudilerin Toplumsal Tarihi

Osmanlı İmparatorluğu tarihteki diğer imparatorluklar gibi, farklı dinsel ve etnik unsurlardan oluşmuştur. Bu farklı etnik unsurlar içerisinde Türklerin dışında Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler öne çıkmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda Yahudi cemaatinin önemli bir kısmı Elen dilinde konuşan Romanyotlar'dan oluşurken; 1391'de Yahudi cemaatinin nüfusu ciddi oranda yükseliş göstermiştir (Benbassa ve Rodrique, 2014, s.81).

1492 yılında İspanya'da yaşanan Yahudilerin katliamı sonrasında İstanbul'a büyük bir göç dalgası gerçekleşmiştir (Benbassa ve Rodrique, 2014, s.81). Benbassa ve Rodrique, Yahudiler ve Osmanlı Devleti arasındaki ilişkilerin en başından beri iyi olduğunu belirtirken bu ilişkinin esasen karşılıklı çıkarlara dayandığını aktarmaktadır (2014, s.77). Yahudiler, İstanbul'a göç ederek kendilerine güvenli bir ülke bulmuşlar, Osmanlı ise Yahudilerin yöneticilik ve ticaret alanlarındaki kabiliyetlerinden faydalanmıştır (2014, s.77).²⁷ Ancak Balkan Savaşları, 1. Dünya Harbi ve sonrasında gerçekleştirilen Kurtuluş Savaşı sırasında Türkler ve gayrimüslimler arasında büyük gerilimler yaşanmıştır. Bu gerilimin en büyük sebebi gayrimüslimlerin Osmanlı'dan ayrılıp bağımsızlıklarını kazanma arzuları olarak görülmüştür.

Carry Guttstadt, azınlıkların, özellikle Balkan'lardaki gayrimüslimlerin Osmanlı'dan ayrılma süreçlerinde ve sonrasında Avrupa devletleriyle iş birliği yapmalarının neticesinde toplumun genelinde “dış düşman” için çalışan “iç düşman” olarak kodlandıklarını ve bu tarifi Cumhuriyet'in ilk yılları boyunca devam ettiğini belirtmektedir (2012, s.24). Yahudi cemaati ise gerek Osmanlı'nın yıkılma sürecinde gerekse Kurtuluş Savaşı sırasında Türklerle ilişkilerini iyi tutma gayretinde olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılıp Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla beraber Yahudi toplumu, yeni devletle de iyi ilişkilerini sürdürmüştür.²⁸

Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti'nin azınlık politikasının Osmanlı'dan bir hayli farklı olduğu söylenebilir. Devletin yönetici kadrosu İmparatorluk bakiyesi olan çok uluslu yapısını homojen hale getirmek ve Türkleştirmek istemiştir. Bu tahayyül doğrultusunda toplumun her alanında bir Türkleştirme hamlesine başlanmış ve

²⁷ Benbassa ve Rodrique'ye göre zaman içerisinde Yahudiler, yeni yurtlarına alışmışlar; Osmanlı'nın yönetim anlayışına ve toplumun genel yapısına uygun davranmaya çalışmışlar ve diğer etnik unsurlarla ilişkilerini iyi tutma gayretinde olmuşlardır (2014, s.84).

²⁸ Levi bu durumu şöyle açıklar: “İlke olarak, Yahudiler Türklere sadık kaldılar. Yahudi kurumları ve resmi temsilci ve yöneticileri, Türk çıkarlarına göre hareket ettiler ve Yunanlılarla iş birliği yapmaktan kaçındılar” (2010, s.15).

gayrimüslimlerden kültürel olarak asimile olmaları ve “Türkleşmeleri” beklenmiştir. Türkleştirme politikalarının başında da daha önce de belirtildiği gibi Türkçe konuşmak gelmiştir.²⁹ Barış Ünlü, ulus devlet tahayyülünde tek dil vurgusunun çok önemli olduğunu, çünkü bu sayede toplumun genelinde iletişimin sürekliliğinin sağlanması haricinde ortak düşünce ve duygular bütünlüğünün de kurulabileceğini belirtmektedir (2017, s.210).³⁰ Dolayısıyla Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, yürürlüğe konan yeni kültürel politikaların ve Türkleştirme çabalarının gayrimüslimlerin hayatını olumsuz anlamda etkilediği görülmüştür.³¹

Özellikle Yahudiler, temel Türkçe eğitimi almadıkları için Türkçe yazmayı becerememiş ve şiveli bir aksanla konuşmuşlardır (Levi, 2010, s.58). Bu durumun bir neticesi olarak da başta karikatür dergileri olmak üzere dönemin yazın hayatında Yahudilerin bozuk şiveleri komedi unsuru haline gelmiştir (Guttstadt, 2012, s.36). Dil ve kültür hayatının Türkleştirilmesi, bir zaman sonra toplum içerisinde gerilimlere neden olmuştur. 1928 yılında başlayan “Vatandaş Türkçe Konuş” kampanyası sırasında azınlıklara yönelik şiddet olaylarının da yaşanması gayrimüslimlerin kamusal alanda tepki çekmemek için ana dillerinde konuşmamaya dikkat etmesiyle sonuçlanmıştır (Bali, 2017, s.147). Ayrıca Yahudiler diğer azınlık gruplarından farklı olarak, devletin yeni kültür politikasına uyum sağlayabilmek için yoğun çaba sarf etmiştir. Rifat Bali, söz konusu dönemde Edirne Yahudi cemaatinin “Türkçe Konuşurma Birliği” kurduğunu belirtmektedir (2017, s.171).³² Yahudiler, her ne kadar Türkleşmeye ve Türkçe

²⁹ Dönemin Türk Ocakları Başkanı Hamdullah Suphi'nin şu açıklaması Türkleştirme politikaları hakkında bilgi verebilir: “Türkçe konuşan, Müslüman olan ve Türklük sevgisini taşıyan Türktür. Biz onda dil birliği, din birliği ve dilek birliği arıyoruz” (Suphi'den aktaran Bali, 2017, s.106).

³⁰Bununla beraber Osmanlı Devleti, Yahudileri ve diğer azınlık gruplarını Türkçe öğrenmeye zorlamadığı gibi onların kendi dilinde ve kültüründe eğitim alabilme hakkını da sağlamıştır (Levi, 2010, s. 57). Dolayısıyla azınlıklar İmparatorluk süresince temel Türkçe dersi almak zorunda kalmamışlardır.

³¹Avner Levi, Ladino dilini konuştukları için Yahudilerin diğer azınlıklara göre daha zor bir durumda kaldıklarını belirtmektedir. Levi'ye göre bu durumun en büyük nedeni, Türk kamuoyunda, Ladino'nun bozuk bir İspanyolca olduğu dolayısıyla yerel bir dil statüsüne sahip olmadığı görüşünün hâkim olmasıdır (Levi, 2010, s.57-58).

³²Edirne Yahudi cemaatinin Türkçe konuşmaya yönelik aldığı kararlar şöyledir:

1-Bilumum toplantı yerlerinde Türkçe konuşulacaktır.

konuşmaya gayret etseler de bu mesele 1930'lu yıllar boyunca tartışmalara ve gerilimlere neden olmaya devam etmiştir. Bu dönemde dünyada yükselen milliyetçiliğin etkisiyle Türkiye'de azınlık karşıtı söylemler artmış; ırkçı ve ayrımcı bir muameleye de en çok Yahudiler maruz kalmıştır.

1934 yılında meydana gelen Trakya Olayları ise Yahudilere yönelik ilk ciddi saldırı olarak değerlendirilmektedir. Bunun haricinde daha önce de belirtildiği gibi 11 Kasım 1942 tarihinde ilan edilen Varlık Vergisi de Yahudiler ve diğer azınlık gruplarını derinden etkileyen ayrımcı uygulamalardan biri olmuştur. Rıfat Bali, İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte Türkiye'nin zaten çok da parlak olmayan ekonomisinin iyiden iyiye krize girdiğini belirtmektedir (2017, s.425). Bu doğrultuda krizin önüne geçmek isteyen dönemin hükümeti, radikal kararlar almak durumunda kalmıştır. Bu kararların da en önemlisi Varlık Vergisi'dir. Osmanlı Devleti döneminde ticaretle uğraşan ve belirli bir ekonomik refaha sahip olan kesim gayrimüslimlerdir. Dolayısıyla zaman içerisinde Varlık Vergisi'nin ekonominin Türkleşmesi için kullanıldığı söylenebilir (Akar, 2000, s.142). Varlık Vergisi, toplumun bütün kesimlerine çıkarılmış gibi gözükse de en ağır vergi yükümlülüğü gayrimüslimlere uygulanmıştır. Corry Guttstadt, söz konusu dönemde İstanbul için 349, 5 milyon liralık bir vergi tespit edildiğini ve gayrimüslimlerin bu meblağın yüzde 90'ını ödemekle yükümlü tutulduğunu belirtmiştir (2012, s.156).

2-Dini merasim ve ayinlerde hahamlar halka Türkçe konuşulmasını telkin edeceklerdir.

3-Kız ve erkek Musevi mektebi talebeleri mektepte olduğu gibi hariçte ve evlerinde de Türkçe konuşmaya mecbur tutulacaktır.

4-Edirne'deki tüccar ve esnaftan Türkçe konuşacaklarına dair imza alınacaktır.

5-Museviler tarafından işletilen Musevilerin devam ettiği kahve ve gazino gibi yerlerde garsonlar müşterilere Türkçe muamele yapılacaktır (Bali, 2017, s.171).

Gayrimüslimler, Varlık Vergisi borcunu ödemek için değerli kişisel eşyalarını, evlerini satmak durumunda kalmışlardır (Bali, 2017, s.456).³³ Guttstadt, İstanbul'da vergi borcu ödemek için satılığa çıkartılan 543 gayrimenkulün 10'unun Müslümanlara, 27'sinin yabancılara, geriye kalanın tamamının ise gayrimüslimlere ait olduğunu belirtmektedir (2012, s.127). Bununla beraber vergi borcunu ödeyemeyecek durumda olanlar ise, Aşkale'ye çalışma kampına gönderilmiştir. Guttstadt, devletin Varlık Vergisi borcunu ödeyemeyen 55 yaşın üstündeki gayrimüslimlerin çalışma kampından ayrı tutulacağına dair bir kanun çıkartsa da uygulamada kanuna uyulmadığını ve 75-80 yaşları arasındaki erkeklerin de kampa götürüldüklerini ve birçoğunun zorlu iklim şartları sebebiyle hastalandığını ya da hayatını kaybettiğini aktarmaktadır (2012, s.159-160). Böylelikle ekonomik koşulların giderek ağırlaşması, milliyetçi ve ırkçı söylemlerin yaygınlaşması ve İsrail Devleti'nin kurulmasıyla birlikte, Yahudilerin bir kısmı Türkiye'den göç etmek durumunda kalmıştır.

Görüldüğü üzere Osmanlı'dan günümüze uygulanan kültürel, toplumsal ve ekonomik politikalar Yahudi toplumu üzerinde derin sarsıntılar yaratmıştır. Bu bağlamda bir sonraki bölümde bu politikaların *Hermana* filminde nasıl bir karşılık bulunduğu değerlendirilmeye çalışılacak ve filmin tarihsel bir anlatı kurarken ne tür temsillere yer verdiği sorgulanacaktır.

2.3.1.3. *Hermana*'da Yahudilere Yönelik Kültürel Asimilasyon ve Türkleştirme Politikaları

Osmanlı döneminde Ankara tıpkı İzmir ve İstanbul'da olduğu gibi çok kültürlü yapının hâkim olduğu bir kenttir. Kentte, 19. yüzyılda gayrimüslim nüfusun dağılımında Ermeniler ve Rumlar yoğunluktayken, Museviler daha düşük bir nüfus oranına sahiptir

³³ Varlık Vergisi'nden dönemin azınlık cemaatinin önde gelenleri de etkilenmiştir. Örneğin, Yahudi cemaatinin önemli avukatları, sanayicileri ya da tüccarları büyük servet kaybına uğramışlardır (Bali, 2017, s.456).

(Özmen'den aktaran Şenol Cantek, 2016, s.294). *Hermana* filmi de kentin çok etnilli ve çok kültürlü yapısını görüşmecilerin aktarımlarıyla ifade etmektedir. Örneğin 1913 yılında Ankara'da doğan ve ilkokula farklı etnik grupların da eğitim gördüğü Ravza-i Terraki Türk Musevi Mektebi'nde giden İlyâ Araf o dönemi şöyle aktarmaktadır: “Okulda dua odaları vardı. Namaz odası vardı. Müslümler namaza, gayrimüslimler namaza dedimi, herkes odasına çekilirdi.” Filmde Ankara'nın çok kültürlü yapısına bir başka gönderme ise filmin başında ve sonunda haham Avnar Cohen'in söylediği Ladino ve Türkçe şarkılar üzerinden yapılmaktadır. Ancak Ankara'nın Cumhuriyetin ideallerinin ve kültür politikalarının temsil edildiği bir vitrin kenti olma özelliğine sahip olması nedeniyle, bir süre sonra bu çok kültürlü yapı zayıflatılmış ve Ankara'da ulus devlet idealine uygun olarak etnik homojenleştirme girişimlerine başlanmıştır (Şenol Cantek, 2016, s.294).

Hermana'da bu durum Türkleştirme politikalarının bir yansıması olan soyadı kanunu ve Türkçe konuşmama yasağı ile ifade edilmektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında hayatın her alanında devreye sokulan Türkleştirme politikalarıyla beraber Yahudilerin değişen soyadlarına vurgu yapılmaktadır. Örneğin yönetmenin görüşme yaptığı kişilerden biri olan ve günümüzde İsrail'de yaşayan Moris Ender, babasının Albukrek soy ismine sahip olduğunu, lakin soyadı kanunuyla beraber ailesinin Ender soyadını aldığını belirtmektedir. Aynı şekilde, filmde Aaron Agmaz (Ağlamaz) yeni kanun değişikliğini şöyle anlatır: “Ankara'da Yahudi ailelerinin tamamının Yahudice soyadları vardı. Ama 1934'te bir kanun çıkmış, herkesin bir Türkçe soyadı olması lazım. Böylelikle Ankaralı tüm Yahudi aileler gidip yeni soyadlarını almışlar. Bize de Ağlamaz soyadını vermişler.” Filmde görüşmeciler, soyadı kanununa dair olumsuz bir eleştiri sunmazlar. Bu doğrultuda, onların geçmişe dair bu sessizlikleri Rıfat Bali'nin ileri sürdüğü gibi

Türkleştirme politikalarına uyum sağlama çabası olarak yorumlanabilir.³⁴ Yukarıda da ifade edildiği gibi iktidar, Yahudileri örnek ve sadık azınlıklar olarak göstermiş, Yahudiler de bu sadakatlerini Türkleştirme politikalarına uyum sağlayarak ifade etmeye çalışmıştır. Dolayısıyla Yahudiler hem tepki çekmemek hem de Türkleştirme politikalarıyla uyumlu olduklarını göstermek için, Türkçe soy isim alma gayretinde olmuşlardır (Bali, 2017, s.379).

Filmde, Türkleştirme politikalarına dair öne çıkan bir başka husus ise Türkçe konuşma meselesidir. *Hermana* filminde, Türkleştirme politikaları kendisini en çok dil meselesinde gösterir. Ancak film, Cumhuriyet'in ilk yıllarında devreye sokulan Türkleştirme politikalarının nedenleri ve sonuçlarıyla ilgili bir bilgi akışı sunmaz, sadece Yahudilerin kullandıkları Ladino'nun tarihsel ve etimolojik kökenlerini detaylı bir şekilde aktararak, dilin görünürlüğünü artırır. Yahudilerin şiveleri ve dillerinin kökenleri hem tarihçilerin sunduğu verilerle hem de görüşmecilerin aktarımlarıyla açığa çıkarılır.

Türkçe konuşma meselesine dair, en dikkat çeken durum ise Ankara Yahudilerinin şivelerinin Trakya bölgesindekilere nazaran daha farklı olmasıdır. Filmde görüşlerine başvuru Viktor Albukrek şive meselesini şöyle açıklamaktadır: “Ankara Yahudilerinin şiveleri İstanbul ve Trakya Yahudilerine göre daha düzgün ve ağır daha Osmanlıca, Arapça demeyelim de daha Osmanlıcadır. Kullanılan kelimeler de İstanbul Yahudisinin kullandığı kelimedenden çok farklı. Vurgulu konuşurlar ve vurguyu kelimenin sonuna eklerler.”

Daha önce de belirtildiği gibi 1930'lu yıllarda gayrimüslimlerden sadece Türkçe konuşmalarının değil aynı zamanda temiz bir Türkçeyle konuşmalarının beklenmesi,

³⁴ Rıfat Bali, o dönemde Ankara Yahudi cemaatinin ileri gelenlerinin, Türkçe konuşmaya, adlarını Türkleştirmeye ve Yahudi okullarında eğitim dilinin Türkçe olmasına karar verdiklerini aktarmakta ve bunun için Ankara Türklük Kültür Birliği'nin kurulduğunu belirtmektedir (2017, s.174).

Türkçeyi daha iyi konuşma yönündeki gayreti ifade eder. Filmde Türkçe konuşma meselesine ve o dönemdeki milliyetçi politikalarla bağlantılı olarak yaşanan ayrımcılığa dair açıktan bir tavır alınmaz ancak ufak imalarda bulunulur. Filmde Ağlamaz (Almeleh) çiftinin “Ankara'da kendi dilimizi konuşmamaya gayret ederdik ve bizim ana dilimiz hep Türkçe oldu ama ancak İsrail'e geldiğimizde kendi dilimizle konuşmaya başladık” şeklindeki ifadesi; dönemin kültürel ayrımcılık politikalarının yarattığı korku iklimine örnek teşkil eder. Almeleh çiftinin kendi diline uyguladığı oto sansür, baskı ortamının bir sonucu olarak değerlendirilebilir.³⁵ Bununla beraber, Leyla Almeleh'in “Bizim anadilimiz hep Türkçe'ydi” vurgusu Yahudilerin Türkleştirme politikalarına uyum çabasını ve kültürel asimilasyonu gösterir.

Filmde hikâyesini dinlediğimiz bir başka görüşmeci olan Viki Mitrani'nin annesiyle ilgili anlattığı şu hatıra da devletin Türkleştirme politikaları karşısında Yahudilerin kendi kimliklerini saklama gayretini ve yaşadıkları tedirginliği gözler önüne serer: “Annem Türkçe bilmezdi, nüfus sayımı öncesinden kendisini tembihlemiştik. Yarın memurlar gelecek onlar soracak ana diliniz ne diye? Annem de şu yanıtı vermişti: Türküz.” Mitrani'nin filmde esprili bir şekilde aktardığı bu hikâyeye, devletin Türkleştirme politikaları karşısında Yahudilerin kendi kimliklerini saklama gayretinde olduklarını ve bu konuda yaşadıkları tedirginliği gözler önüne sermektedir.³⁶ Barış Ünlü'nün Türk olmayan ve Türklük performansını layıkıyla yerine getiremeyen kişilerin ve grupların kendi kimliklerini, yürüyüş ve konuşma tarzlarını silikleştirmeye, kapatmaya çalıştığı ifadesinde ileri sürdüğü gibi (2018, s.243) Viki Mitrani'nin de hiç Türkçe bilmeyen annesini eve gelecek memurlar konusunda tembihlemesi, gerçek kimliğini gizleme

³⁵ Nurdan Türker'in Türkiye'den göç etmek durumunda kalmış Rumlarla yapmış olduğu görüşmelerde, Türkiyeli Rumların da sokakta kendi dillerini konuşmamaya dikkat ettikleri açığa çıkar. Bir görüşmeci bunu şu şekilde ifade eder: “Bazen sokaklarda unuttur sesli sesli Rumca konuşurduk, o zaman annelerimiz uyarırdı susun susun duyacaklar” (Türker, 2015, s.120).

³⁶Funda Şenol Cantek, Türk milliyetçiliğinin yükselmeye başladığı 1920'li yıllarda, Ankara'da azınlıkların yaşadıkları mahallerde de sessiz ve tedirgin bir bekleyiş olduğunu belirtmektedir (2016, s.303). Dolayısıyla, Mitrani'nin annesinin eve gelecek memura karşı uyarılması, o dönemdeki gergin ortamın bir yansıması olarak da değerlendirilebilir.

hususunda annesini uyarması, dönemin baskıcı kültürel politikalarının bir dışavurumudur.³⁷ Filmde hikâyelerini dinlediğimiz katılımcıların kamusal alanda Türkçe konuşmamaya gayret ettiklerini ifade ederken dönemin iktidarına ve baskıcı politikalarına yönelik herhangi bir eleştiri sunmamaları ve geçmişte yaşanmış antisemitik olaylardan bahsetmekten kaçınmaları, bu tedirginliğin günümüzdeki bir uzantısı olarak da yorumlanabilir.

2.3.1.4. *Hermana*'da Yahudilere Yönelik Ekonomik Ayrımcılık ve Milli Sermaye Yaratımı

Hermana, Varlık Vergisi ilanının, Ankara'nın ticari hayatını elinde tutan gayrimüslimler üzerindeki etkisini Yahudiler özelinde ortaya koymaktadır. Şenol Cantek'in ifade ettiği gibi söz konusu dönemde Ankaralı gayrimüslimler yerli halka nazaran daha iyi ekonomik şartlara ve yaşam tarzına sahiptir (2016, s. 296).³⁸ Bu durumun bir sonucu olarak ve Kurtuluş Savaşı'ndan sonra ciddi ekonomik sıkıntılarla karşı karşıya kalan yerli halk ve gayrimüslimler arasındaki yaşam tarzı ve gelir farklılıkları zaman içerisinde rahatsızlığa yol açmıştır (Şenol Cantek, 2016, s. 99).³⁹

Hermana'da Varlık Vergisi'ne dair tarihsel bir anlatı ortaya konulurken hem dönemin gazete kupürlerine hem de bu durumdan zarar gören kişilerin birebir

³⁷Filmde bu konuyla ilgili karşımıza çıkan bir başka ilginç örnek de görüşmecilerin Ankara'da Yahudilerin işlettikleri Angora Pastanesi üzerine söyledikleridir. Görüşmeciler Angora Pastanesi'nin isminin Rumca'yı çağrıştırdığı gerekçesiyle Ankara Pastanesi olarak değiştirildiğini ifade etmişlerdir.

³⁸Ankaralı ünlü iş insanı Vehbi Koç da Cumhuriyet öncesi ve sonrasında gayrimüslim nüfusun Ankara'da Türklere oranla daha varlıklı ve refah içerisinde olduklarını belirtmektedir: "Halka gelince, Ankara halkının çoğu Müslüman Türklereydi. Bir de Hıristiyanlar ve Museviler vardı. Hıristiyanlar çalışırlar, kazanırlardı. İyi yer, içer, eğlenirler; iyi giyinir, güzel evlerde otururlardı. Pazarları hafta tatili yaparlardı. Türkler de çoğunlukla ya hoca ya bakkal ya bekçi ya da ambarcı olurlardı. Hıristiyanlar askere alınmazlar, bedel öderlerdi. Askere gitmediklerinden daha rahatça iş yapma, dükkân açma olanağı bulurlardı" (Koç, 1973, s.11).

³⁹Vehbi Koç o dönem gayrimüslimlerin varlıklı olmasına yönelik rahatsızlığı şöyle ifade eder: "Müslüman Türklere, ülkenin sahibi olmakla birlikte, çoğunlukla gayrimüslimlerin emrinde çalışan, basit hayat süren kimselerdi. En güzel binalar, en güzel mağazalar, en güzel yazlıklar gayrimüslimlerinindi. Bunlar, pazar günleri tertemiz giyinirler, gezerler, iyi yer ve eğlenirlerdi. İlkbahar ve sonbaharda pazar günleri Ankara'nın büyük caddeleri güzel elbiseler giyerek piyasa yapan Hıristiyan ve Musevi aileleri ile dolup taşardı" (1973, s.14).

tanıklıklarına yer verilmektedir. Görüşmeciler, dönemin Ankara'sında Yahudilerin ve gayrimüslimlerin ticaret ve işletmecilik hayatındaki önemini vurgulamaktadır. Musevi ailelerin Ulus Anafartalar civarında sahip oldukları dükkânlar hakkında bilgi verilirken aynı zamanda eski fotoğraflara yer verilmektedir. Kızılay'da Yahudilerin işlettiği birçok dükkândan da bahsedilir. Örneğin, Ağlamaz ailesinin tuhafiyeci dükkânı vardır. Moris Ender'in babası asansör ithal eder, hatta Posta Çarşısı'na ilk yürüyen merdiveni onlar taktırır. Diğer bir görüşmecinin babası ise, Ankara'da kurulan ilk elektrikçi dükkânını işletmiştir. Yönetmen, Yahudilerin hangi işlerle meşgul olduğunu anlatarak, gayrimüslimlerin sosyo ekonomik düzeylerini ve dönemin ticari hayatındaki etkinliklerini vurgular.

Film bu noktada, Varlık Vergisi ilanının Ankaralı Yahudilerin hayatlarında yarattığı travmatik etkiyi kişisel tanıklıklardan yararlanarak ele alır. Varlık Vergisi borcunu ödeyemeyen Mukatel ailesinin yaşadığı öfkeyi ve üzüntüyü Erol Mukatel şu şekilde anlatır:

Annem anlatır ki, eve geldiler para istediler herkese belli bir rakam tespit edildi. Ödeyemediler tabii ki, hiçbir şeyleri yoktu. Sonra memurlar eve hacze geldiler ve evdeki eşyaları haciz ettiler. Annem, bu duruma çok sinirlendi ve yukarıda çok güzel bir duvar saat vardı aldı onu aşağıya fırlattı. İstenilen vergi borcu miktarının akıl almaz rakamlar olduğunu söylediler.

Görüşmecilerin aktarmış olduğu bu bilgiler, Varlık Vergisi'nin gayrimüslimleri ekonomik olarak nasıl zor durumda bıraktığını kanıtlar. Bununla beraber aynı görüşmecinin annesinin ve babasının bu kötü hatıraları hiçbir zaman olumsuz bir şekilde anlatmadığını tam aksine sessizlikle kabullendiğini belirtmesi, Yahudi toplumunun bu travmayla yüzleşmesiyle ilgili sıkıntıları ifade eder. Bu, sessizlik halinin ve geçmişteki korkunun günümüzde bile sürdüğünün göstergesidir. Bunda Rıfat Bali'nin de ifade ettiği gibi geçmişte Türkiyeli Yahudilerin yaşadıkları ayrımcılıkların ve gelecekte tehcir veya benzeri bir olayla karşılaşabilecekleri korkusunun etkisi olduğu düşünülebilir (2017, s.465).

Ayrıca filmde Ankara Yahudilerinin İzmir ve İstanbul'dakilere kıyasla Varlık Vergisi'nden daha az etkilendikleri, hatta borcunu ödeyemeyenlerin Aşkale'ye gönderilmedikleri belirtilmektedir. Görüşmeciler arasında yer alan İlya Araf Vergi Borcu'nun ilanıyla beraber dönemin valisi Nevzat Tandoğan'a gittiğini ve Tandoğan'ın Ankara'daki hiçbir Yahudi'nin Aşkale'ye gitmeyeceği sözünü verdiğini ifade etmektedir. Dolayısıyla vergi borcunu ödeyemediği için oraya gönderilen, soğuk iklim ve çalışma şartları nedeniyle pek çok gayrimüslimin sağlığına mal olan Aşkale çalışma kampından bahsedilmemesi ya da kamp hakkında filmde herhangi bir bilgi verilmemesi, Yahudilerin yaşamış olduğu travmayla tam olarak yüzleşilememesine neden olmuştur.

2.3.1.5. *Hermana*'da Bellek, Hatırlama ve Nostalji

Hermana, bir dönem Ankara'da yaşamış Yahudilerin hikâyesini anlatması nedeniyle, geçmişle, bellekle ve nostaljiyle yakından ilişkilidir. Yönetmenin, görüşme yaptığı kişiler, geçmişlerini ve Ankara'yı zihinlerinde yer etmiş imgelerle, hatıralarla ve bellek mekânlarıyla anlatmaktadırlar. Daha önce de belirtildiği gibi Halbwachs, hafızanın bireysel olamayacağı tam aksine kolektif olduğu tespitinde bulunmuştur. Bu bağlamda Halbwachs'ın işaret ettiği gibi filmdeki görüşmecilerin ortak belleğinde Yahudi mahallesindeki çeşme, eğlenmek için gidilen Atatürk Orman Çiftliği önemli hafıza mekânları işlevi görmektedir. Bu anlamda, *Hermana*'daki görüşmecilerin hatırladıkları, Connerton'un işaret ettiği kişisel bellek türüne girmektedir (2014, s.42). Kişisel belleğin esas olarak yaşam öyküleri üzerine temellenmesi ve hatırlanan detayların belirli bir geçmişe dayanmasında olduğu gibi yaşanan ve hatıra biriktirilen mekânlar, evler bireyin kişisel hafızası için önemli bir konumdadır (Connerton, 2014, s.42). Filmde de görüşmeciler çeşme, Atatürk Orman Çiftliği ve Yahudi Mahallesi'nin konumu gibi belirli bir önem atfettikleri detayları daha net bir şekilde hatırlamaktadır. Ayrıca dini mekânlar okullar da önemli kolektif bellek mekânları işlevi görmektedir. Özellikle, dini ritüeller ve okullar kolektif hafızanın kalıcılığı ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından

önemlidir. Filmde hikâyesini dinlediğimiz Ankara'da hahamlık görevini yapan Avram Cohen'in aktardıkları Yahudilerin bir araya geldikleri sinagog, okul ve ev gibi belli başlı mekânların Yahudi kimliğini oluşturan hafızanın oluşumu ve korunmasındaki etkisine işaret eder: “Ankara'daki Musevi cemaatinin gençlerine, çocuklarına bir şeyler öğretmeye çalışıyordum. Salı geceleri, benim evim gençlerin bir araya geldiği bir yerdi. Sohbet ederdik, günlük olaylar, politika olmazdı o zamanlar, hakikaten anlamazdık da politikadan. Neşeli hikâyeler olurdu.” Aynı zamanda burada karşımıza çıkan bellek türünün, Assmann'ın tarifini yaptığı iletişimsel bellek olduğu söylenilebilir. İletişimsel bellek, yakın geçmişi kapsamakta ve kişilerin hatıralarını kısıtlı bir alana, yani çağdaşlarına aktarmaktadır (2015, s.58).

Gençlerin Avram Kohen'in evinde bir araya gelmesi ve Kohen'in bir haham olarak gençlere bir şeyler öğretmek istemesi, Yahudi kimliğinin aktarımı ve geleceğe taşınması için önemli bir işlev görür. Bununla beraber, iletişimsel bellek kısıtlı bir alanda hafıza kaydı tuttuğu için, geleceğe aktarılamama tehlikesini de içermektedir. Filmde de gördüğümüz üzere Ankara'da yaşarken kendi dilleri olan Ladino'yu konuşmama gayretinde olan Yahudi aileler, kendi kimliklerinin en önemli parçasını oluşturan dilin gelecek kuşaklara aktarılamamasına neden olmuşlardır. Örneğin, görüşmeci Leyla Almaleh “Çocuklarının Ladino'yu kendilerine neden öğretmediği hususunda sitem ettiklerini” aktarmaktadır. Leyla Almaleh'in aktardığı bu anekdot bir anlamda Türkleştirme ve kültürel asimilasyon politikalarının başarıya ulaştığını da vurgulamaktadır. Yahudi kimliğinin önemli unsurlarından Ladino'nun gelecek kuşaklara aktarılması hususunda bir kesinti yaşanmıştır.

Hafızanın geçici ve insanın doğası gereği unutmaya yatkın olduğu bilinmektedir. Üstelik çoğu zaman hafıza da manipülasyona açıktır, geçmişten çağrılan anılar çarpıtılmış ya da eksik olabilir. Dolayısıyla, insanın uzak geçmişini hatırlayabilmesi için bugün varlığını sürdüren bellek mekânları önemli bir işlev görmektedir. Ancak *Hermana*'da

ekonomik şartlar sebebiyle zorunlu olarak Ankara'yı terk eden Yahudilerin eskiden yaşadıkları yere dair biriktirdikleri anılar kesintiye uğratılmıştır. Lakin Yahudi Mahallesi, mahalledeki çeşme ve Atatürk Orman Çiftliği gibi mekânların hâlâ varlıklarını sürdürmesi onların geçmişlerine ilişkin hatırlarını korumalarına yardımcı olur.

Filmde bellek, hatırlama ve unutma süreçleriyle ilgili öne çıkan önemli bir konu da eve dönüş meselesidir. Genel olarak bakıldığında zorunlu göçün ardından dönülen “ev”in köklere ve öz kimliğe dönüş olduğuna dair yaygın bir görüş hakimdir. Svetlana Boym ise “ev”e dönmenin çoğu zaman kimliğin yeniden kazanılması anlamına gelmeyebileceğini belirtmektedir (2009, s.90). Bu doğrultuda, Aaron Agman’ın da yıllar sonra Ankara’ya döndüğünde geçmişiyile bir bağ kurmaya çalıştığı görülmektedir: “Birkaç sene önce Ankara’ya gittim. Esen Sokağı buldum. Avluya gittiğim zaman büyük bir hayal kırıklığı yaşadım. Çünkü ben zannettim ki çok büyük bir avlu, hâlbuki çok küçük bir avlu.” Aaron Agman’ın evine dair zihninde kalan imgeyle gerçekte olan birbirinden oldukça farklıdır. Yönetmen bu noktada geçmişle gelecek arasında bir bağlantı kurar ve Aaron’un anlattıklarına paralel olarak avlunun şimdiki halini görüntüler. Aaron’un hatırladığıyla, şimdi gördüğü arasındaki farkı vurgular. Agman’ın evine dair yaşadığı yabancılaşma, mekânsal değişimle de tarif edilebilir. Nurdan Türker, mekânın anlamının sabit olmadığını ve sürekli değişim içerisinde olduğunu belirtmektedir (2015, s.257). Paul Ricouer de bir kentin aynı mekânlarda farklı çağları karşıladığını ve yine farklı kültürel zevkleri sembolize ettiğini söylemektedir (2012, s.170). Filmde de bu durum görüşmecilerin aktardıklarıyla, günümüzdeki Yahudi Mahallesi’nin metruk ve ıssız görüntülerinin eşleşmesinde belirginleşir. Yönetmenin Musevilerin geçmişteki ihtişamlı günlerdeki hatıralarıyla günümüzdeki metruk ve ıssız Yahudi Mahallesi görüntülerini eşleştirmesi, Yahudilerin bir dönem yaşadıkları yerlerdeki yokluğunu imlemektedir ve onların tarihsel mevcudiyetlerinin yaşanıp bittiğini göstermektedir. Nurdan Türker, İstanbullu Rumların zorunlu göçünün ardından bir dönem yaşadıkları

mekânların, kiliselerin, sınıfların tenhalaşmasının, o yerlerin, binaların anlamlarını da değiştireceğini ve Rumların artık o yerlerde “yabancı” konumuna geleceğini belirtmektedir (2015, s.257). *Hermana*'da da bu tarife benzer bir durum söz konusudur. Görüşmecilerden Aaron Ağlamaz, yıllar sonra Ankara'ya döndüğünde, mekânın değişimine tanık olur, bir zamanlar oturduğu evde artık başkaları oturmaktadır örneğin. Dolayısıyla, Aaron Ağlamaz'ın da anılarını biriktirdiği evinde artık bir yabancı konumuna düştüğünü söyleyebiliriz.

Hermana'da altı çizilmesi gereken bir başka durum ise filmin nostaljiyle bağlıdır. Filmin geneline nostaljik bir hissiyat hakimdir ve bu nostaljinin ana nedeni görüşmecilerin zorunlu göçü ve arkada bıraktıkları “ev”dir. Nurdan Türker, göç edenler için yaşanan yeri geride bırakmanın, her şeyden önce mekân ya da memleket kavramını muğlaklaştırdığını söylemektedir ve şu ifadeyi kullanmaktadır: “Göç etme ‘geri dönüş ve toprağa bağlılıkla ilgili’ duygusal gel-gitleri ve çelişkileri içinde barındırmaktadır” (2015, s.169). Filmde, Nurdan Türker'in çerçevesini çizdiği bu durum en çok, Nissim Sabar'ın anlattıkları aracılığıyla belirginleşmektedir. Ankara'daki zorlu şartlar sebebiyle, yaşadığı yeri terk edip İsrail'e yerleşen Nissim Sabar için memleket duygusu çelişkileri içinde barındırmaktadır. Sabar her ne kadar İsrail'e taşınsa da “ev” algısı ve yaşadığı yerle ilgili duygusal bağı İsrail'e değil tamamen Türkiye'ye aittir. Sabar'ın filmdeki ifadeleriyle: “Türkiye'den ayrılalı 36 sene oldu. Kendimi halen Türkiye'de yaşıyor gibi hissediyorum. Her sabah Türkiye ile ilgili haberleri dinlerim, internetten bütün gazeteleri okurum. Üzüntülü haberlere üzülürüm, güzel haberlere sevinirim. Kalbim Türkiye'yle atar, bu ayrılmaz bir sevgidir.” Nissim Sabar'ın yaşadığı durum, Svetlana Boym'un çerçevesini çizmiş olduğu düşünsel nostalji kavramıyla açıklanabilir. Boym, düşünsel nostaljinin, yitirilen eve, mekâna, zamana vurgu yaptığını ve hatırlamanın eksik yanlarına yoğunlaştığını söylemektedir (2009, s.76). Filmde Sabar'ın, zorunlu göç sebebiyle araya uzak mesafelerin girdiği kayıp “evi”yle kurmaya çalıştığı bağı görürüz. Sabar'ın

Türkiye'yle ilgili televizyondan ve internetten takip etmeye çalıştığı haberler, onun kayıp “ev”iyle kopmayan bağıını göstermektedir.

Hermana'da bellekle ilgili karşımıza çıkan son durum ise, daha önce de belirtildiği gibi kolektif belleğin çarpıtılma eğilimidir. Bu noktada filmde iki farklı çarpıtma durumunun ortaya çıktığı söylenebilir. Bunlar öyküleştirme ve araçsallaştırmadır. *Hermana*'da geçmişin öyküleştirme biçiminde çarpıtılması, Varlık Vergisi ve Vatandaş Türkçe Konuş Kampanyaları'nda karşımıza çıkan iki önemli durumdur. Yönetmen, filmde gayrimüslimlerin hayatına doğrudan etki yapmış bu iki önemli tarihsel meseleyi “sıradan” bir öykü gibi kurgulamaktadır. Varlık Vergisi'nin ya da o dönem uygulanan Türkleştirme politikalarının arkasında yatan nedenlere ya da sermayenin millileşme çabalarına odaklanmamakta ve bunları sorunsallaştırmamaktadır. Schudson, öyküleştirme eğiliminde, geçmişin aktarımını “süsleme ve ilginç hale getirme” çabası olarak tanımlar (2007, s.185). Bu doğrultuda, *Hermana*'da Varlık Vergisi ve Türkçe konuşma meselesinin hikâyesinin akışında yan motif olarak durduğu söylenebilir. Yönetmen, bu meseleleri politik bir düzleme çekmek yerine, Ankara Yahudilerinin gündelik hayatlarına odaklanır, onların eğlenmek için gittikleri yerleri anlatır.

Filmin başında ve sonunda Avram Kohen'in söylediği Türkçe ve Ladino parçalar da geçmişin öyküleştirilmesine sebep olur; Türkler ve Yahudilerin kardeşçe ve birlik içerisinde yaşadığına dair bir gönderme işlevi görür. Ancak aynı zamanda *Hermana*'da hissettirilmeye çalışılan bu birlik duygusu, dönemin ayrımcı politikalarının kolektif bellekte çarpıtılmasına sebep olur. Geçmişle yüzleşmenin en önemli aşamalarından biri tarihi "ahlâklı" bir konuma getirmektir. Her ne kadar *Hermana*'da görüşmeciler Ankaralı Yahudilerin İstanbul ve İzmir'dekilere nazaran daha rahat yaşadıklarını dile getirseler de Ankara Yahudilerinin azınlıklara uygulanan milliyetçi ve ayrımcı politikalara maruz kaldığı pek çok çalışmada vurgulanmıştır.

Dolayısıyla, Ankara Yahudilerine ilişkin bir tarihsel anlatıda ortaya çıkartılması ve yüzleşilmesi gereken bir geçmiş söz konusudur. Ulus devletinin bastıracağı ve konuşulmasını istemediği geçmişin ortaya çıkarılması ve bu geçmişle yüzleşilmesi, demokratik ve eşitlikçi bir gelecek için çok önemlidir. Bu bağlamda filmin geçmişi bu şekilde ele alması, azınlıkların yaşadığı ayrımcılığı öyküleştirmesi ve bu ayrımcılığa dair eleştirel bir bellek politikası sunmaması, filmi geçmişle yüzleşme bağlamında eksik bırakır. Filmde, bir diğer çarpıtma dinamiği ise araçsallaştırma. Hatırlanacağı üzere, Schudson, araçsallaştırmayı, geçmişin belirli amaçlarla tahrif edilme süreci olarak tanımlamaktadır (2007, s.185). Bu kolektif bellek çarpıtmasıyla ilgili olarak, Schudson bir taraftan iktidarın geçmişi kendi ideolojisi doğrultusunda tahrif edebileceğini belirtirken diğer taraftan bu çarpıtmanın bazen bireyler ve küçük topluluklar tarafından da yapılabileceğini aktarmaktadır. Schudson'a göre, bireyler geçmişte yaşadıkları birtakım kötü olayları bastırabilmekte ve kendi tarihlerini anlatırken travmatik hatıraları anlatmaktan kaçınmaktadırlar (2007, s.182). *Hermana*'da bu durumu görüşmecilerin Varlık Vergisi ve Vatandaş Türkçe Konuş Kampanyalarına dair anlattıkları aracılığıyla gözlemlemek mümkündür. Örneğin, Erol Mukatel Varlık Vergisi'nin ilanı ile ilgili şunları ifade etmektedir: “Babam hiç bundan bahsetmedi bize. Kötü bir hatıra olmasına rağmen, hiç kötü bir şekilde aktarmadı bizlere. Bunu kabullendiler sanki Yahudiler.” Babanın Varlık Vergisi'ne dair yaşadıklarını “sıradan” bir hatıra olarak çocuklarına nakletmesi travmatik hatıranın bastırılması durumuna işaret eder. Ayrıca filmde, Türkleştirme politikalarının bir sonucu olan soyadı kanununun ve kamusal alanda kendi dillerini konuşmamaya gayret etmelerinin ana nedenlerinden hiç bahsetmemeleri, Schudson'ın tarif ettiği uzaklaştırma pratiğine denk gelir. Bunun haricinde, Avram Cohen'in evinde gençlerle toplandıklarında hiç siyasetten konuşmadıklarını aktarması da hem dönemin baskıcı politikalarının bir yansıması hem de yakın zamanda yaşanan travmatik olayları unutmaya ve üzerini kapatma eğilimi olarak yorumlanabilir.

2.3.2. Rüzgârın Hatıraları

2.3.2.1. Rüzgârın Hatıraları Filminde Travmatik Bellek ve Ermeni Kimliği

Özcan Alper'in yönettiği *Rüzgârın Hatıraları* filmi, II. Dünya savaşının patlak verdiği 1940'lı yıllarda Türkiye'de yükselen milliyetçi söylemi ve komünizm karşıtı propagandayı, Ermeni bir şair olan Aram⁴⁰ karakteri üzerinden anlatmaktadır. Aram İstanbul'da yayıncılık işiyle uğraşmakta, *Bahar* isimli Türkçe, Ermenice bir dergi çıkarmaktadır. Aram'ın çıkardığı derginin iktidarın uygulamalarını eleştiren ve ona muhalefet eden bir yayın içeriği vardır. Aynı zamanda Aram komünisttir ve partiyle de bağlantısı vardır. Dolayısıyla, Aram iktidarın yakın takibine girmiştir. Tüm bu durumlara ek olarak yayımlanan Varlık Vergisi Kanunu'nun ardından ödemesi gereken yüklü bir borç sebebiyle Aram, örgütten arkadaşı Rasih'in yönlendirmesiyle İstanbul'dan kaçıp, Gürcistan sınırına yakın bir Karadeniz köyüne sığınacaktır. Aram'ın esas niyeti ise sınırdan gizlice geçip, Sovyetler Birliği'ne kaçmaktır.

Rüzgârın Hatıraları bir taraftan Ermeni bir aydın ve şair olan Aram'ın o dönem yaşadıklarını konu edinmekte diğer taraftan ise 1940'lı yıllar Türkiye'sinin siyasi panoramasını çizmeye çalışmaktadır. Özcan Alper filmin tarihsel gerçeklere uygunluğunun sağlanması için dönemin gazete kupürlerinden, radyo kayıtlarından ve ideolojik söyleminden faydalanmıştır. Bilindiği üzere, 1940'lı yıllar Türkiye'de tek parti parti rejiminin otoriterleştiği, gayrimüslimlere karşı milliyetçi bir bakışın yükseldiği ve siyaseten Batı'yla ilişkilerin geliştirilmesi sebebiyle antikomünist propagandanın hâkim olduğu bir dönemdir.

⁴⁰ Özcan Alper, şair karakterinin oluşturulmasında Türkiyeli Ermeni şair Aram Pehlivanian'dan esinlendiğini aktarırken aynı zamanda karakterin dünyanın farklı yerlerinde iktidar baskısı sebebiyle yaşadığı ülkeden ayrılmak durumunda kalan yazar ve aydınlardan izler barındırdığını ifade eder: "Biz Aram diye 1940'lar Türkiye'sinden bir karakterin hikâyesini anlatıyoruz ama bu karakterin şekillenmesinde Walter Benjamin'in de etkisi var mesela. Ya da işte Stefan Zweig bir taraftan ruh hali olarak seni etkiliyor. Çizimlerde mesela Kathe Kollwitz'i örnek aldık. Aram Pehlivanian diye İkinci Dünya Savaşı sırasında Türkiye Komünist Partili bir şair var. Öbür taraftan Aram Kandanyan da var, onun çocukluğundan esinlendik. Sonra, Vedat Türkali'nin özellikle 'Güven' romanı o dönemin benim kafamda daha iyi canlanmasını sağladı" (Çiftçi ve Yücel, 2015, s.37).

Corry Guttstadt, özellikle otoriterleşme eğiliminin giderek arttığı 1940'lı yıllarda Tek Parti, Tek Devlet ve Tek Şef siteminin inşa edildiğini belirtmektedir (2012, s.123). II. Dünya Savaşı arifesinde ve sonrasında Sovyetler Birliği'ne karşı bir pozisyon alınması sebebiyle, Türkiye'deki sol görüşlü yazarlara, aydınlara ve yayın organlarına büyük bir baskı yapılmıştır. Guttstadt, basına yoğun bir sansür uygulandığını, hangi politik görüşten olursa olsun devlet politikalarına ters düşen yayınlara kapatma cezası verildiğini aktarmaktadır (2012, s.124). Ömer Turan ve Güven Gürkan Öztan da 1940'lı yıllarda devletin dış tehdit algısını büyük ölçüde Sovyetler Birliği ve komünizm üzerinden kurguladığını belirtmektedir (2018, s. 171).

Bu bağlamda Kurtuluş Meşe'nin de belirttiği gibi tek parti döneminde sosyalizm karşıtı bir tutum geliştirmek ve kamuoyunda bu ideolojiyi olumsuz bir şekilde tarif edebilmek için dönemin gazetelerinde Sovyet karşıtı motiflere, imgelere ve yazılara sıklıkla yer verilmiştir ⁴¹ (2017, s.105).

Tek parti döneminde sadece basına yönelik bir baskı söz konusu değildir, gayrimüslim azınlıklar da aynı şekilde ayrımcılığa ve baskıya uğramışlardır. Toplumun her alanında uygulanan Türkleştirme politikaları, ivme kazanmıştır. Bu anlamda daha önce belirtilen Varlık Vergisi ve Ahmet Oktan'ın ifade ettiği, gayrimüslimlere kamu hizmetiyle ilgili birtakım kısıtlamalar getirilmesi (2004, s.119) azınlıklara karşı uygulanan ayrımcı politikaların örnekleri olarak gösterilebilir.

⁴¹ 1930'lu yıllarda sol görüşlü olduğu bilenen Sabahattin Ali ve Nazım Hikmet'e yönelik tutuklamalar ve yargılamalar gerçekleşmiş; 1944 yılında ise Türkiye Komünist Partisi üyeleri çeşitli gerekçelerle tutuklanmamış ve yargılanmışlardır (Suciyan, 2018, s.38). Yine bu dönemde anti komünist propagandanın gazeteler ve dergilerde de karşımıza çıktığı görülmektedir. Örneğin, o yıllarda zararlı olduğu düşünülen ve komünizm propagandası yaptığı iddia edilen; içlerinde Marx, Engel, Nazım Hikmet ve Dr. Hikmet Kıvılcımlı'nın da eserlerinin olduğu birçok yapıt hakkında toplatılma kararı verilmiştir (Koçak, 2011, s.154-155). Ayrıca, bu dönemde basına yönelik yoğun saldırılar yaşanmıştır. 1945 yılında, Tan Gazetesi'nin sahipleri Zekeriya ve Sabiha Sertel'in gazetede Türk-Sovyet ilişkilerinin olumlu yönde yeniden geliştirilmesine yönelik yazıları başta iktidarın sonra da Sovyet karşıtı milliyetçi ideolojiye sahip grupların tepkisini çekmiştir (Meşe, 2017, s.100). 4 Aralık 1945 tarihinde, toplanan milliyetçi görüşe sahip öğrenciler gazeteyi protesto edip, gazetenin olduğu binaya saldırmışlar, matbaa bölümünü tahrip etmişlerdir (Meşe, 2017, s.101).

Bu politikalar Yahudileri, Rumları olduğu kadar Ermenileri de etkilemiş; 1915'te uygulanan tehcir kararına ek olarak devreye sokulan Türkleştirme politikaları ve Varlık Vergisi sonucunda Ermenilerin nüfusları iyice azalmıştır. II. Dünya Savaşı sırasında çıkarılan “Yirmi Kur'a askerlik” kanunuyla daha önce askerliğini yapmış, yaşları yirmi yedi ile kırk arasında değişen gayrimüslim erkekler yeniden askere alınmışlardır. Yeşilçam'ın ünlü karakter oyuncularından NubarTerziyan da yeniden askere alınanlar arasındadır (Terziyan, 2014, s.27).

1940'lı yıllarda Ermenilerin basın yayın faaliyetleriyle ilgili olarak da birtakım kısıtlamalar getirilmiş hatta yasaklamalar ve sansür uygulanmıştır. Talin Suciyan, 1930'lu yıllardan itibaren Ermenilere ait birçok gazete ve yayın organının kapatıldığını belirtmektedir (2018, 194). 1930'ların başında *Hay Gin*, 1936 yılında *Aztarar* ve 1938 yılında ise *Jamanak*, *Norlur* ve *Arvelk* gibi gazetelerin yayın hayatına devlet tarafından son verilmiştir (Suciyan, 2018, s.198). Bu yayın organlarının bazıları nedensiz bazıları da hükümet karşıtı haberler yapmalarından dolayı kapatılmıştır (Suciyan, 2018, s.195- 198). Tek parti dönemindeki otoriter yönetim anlayışı sebebiyle sadece sansür değil aynı zamanda yazarlara ve aydınlara yönelik de bir baskı söz konusu olmuştur. Bunda hükümetin Kurtuluş Savaşı'nda ağırlık kazanan temel yönelimi, gayrimüslimleri potansiyel 'iç düşman' olarak kodlaması etkili olmuştur. *Norlur* gazetesinde çevirmenlik ve yazarlık yapan Zaven Biberyan'ın Sovyetler Birliği'ni açıkça övdüğü için devlet tarafından fişlendiği bilinmektedir. Benzer bir şekilde Ermeni şair ve çevirmen Aram Pehlivanyan da yazılarında komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle devlet tarafından yakın takibe alınmıştır (Suciyan, 2018, s.204).

Sovyetler Birliği'ne bağlı Ermenistan'ın toprak talebi ve dünyadaki Ermeni Diasporasına yönelik göç çağrısı Türkiye'deki Ermenilere şüpheyile yaklaşılmamasına ve hain damgasının vurulmasına sebep olmuştur. Ömer Turan ve Güven Gürkan Öztan iki yüz kadar Türkiyeli Ermeni'nin bu çağrıya uyduklarını ve Sovyetler Birliği'ne göç kararı

aldıklarını aktarmaktadır. Bu durum Türkiye kamuoyunda pek hoş karşılanmamış; özellikle dönemin basını Ermenileri “vatana ihanet” etmekle suçlamıştır (Turan ve Öztan, 2018, s.179- 180). Ermenilerden Türkiye'nin Sovyet karşıtı politikaları karşısında devletin yanında olduklarını açıkça göstermeleri beklemiştir (Turan ve Öztan, 2018, s.180).⁴² Bu dönemde, Ermenilere yönelik olumsuz bir söylemin oluşmasına neden olan bir başka olay ise yazar Franz Werfel'in 1933 yılında yazdığı *Musa Dağı'nda Kırk Gün* adlı romanıdır. 1915 Ermeni tehcirini konu alan kitap, Türkiye’de büyük tepkiler doğurmuş, bir süre sonra da yasaklanmıştır. Türkiye'deki Ermeni cemaati ise kitaba tepki göstermiş ve cemaatin kitabı benimsemediğini dile getirmiştir (Oktan, 2004, s. 267). Lakin başta basın olmak üzere kamuoyu Ermeni cemaatinin bu tepkisini yeterli görmemiştir. Örneğin Ermenilerin kitabı protesto etmek için Beyoğlu'nda düzenlediği toplantıya yeterince katılım olmaması basının tepkisine yol açmıştır (2004, s.267).

Yukarıda da özetlenmeye çalışıldığı gibi tek parti dönemindeki antikomünist politikalar ve gayrimüslimlere yönelik baskıcı ve ayrımcı uygulamalar Ermenilere yönelik dışlamacı bir bakışın oluşmasına neden olmuştur. Bu süreçte pek çok Ermeni ülkeden ayrılırken pek çoğu da bu olumsuz koşullarda yaşamını sürdürmeye çalışmıştır. Bu bağlamda çalışmanın bir sonraki bölümünde tek parti dönemindeki bu baskıcı ve ayrımcı uygulamaların *Rüzgârın Hatıraları* filminde nasıl bir karşılık bulduğu değerlendirilmeye çalışılacaktır.

2.3.2.2. Rüzgârın Hatıraları'nda Geçmişin İnşası

Rüzgârın Hatıraları 1940'lı yıllar Türkiye'sinde geçmektedir. Özcan Alper, filmin tarihsel hakikatlere uygun olması için senaryo yazım aşamasında tarihçi Ohannes

⁴²Örneğin, Basın ve Yayın Genel Müdürlüğü, dönemin Ermenice yayın yapan gazetelerini yakından takip etmiş ve bu yayınların ne tür bir içeriğe ve ideolojik duruşa sahip olduğunu tanımlamıştır (Turan ve Öztan, 2018, s.181). Bu bağlamda, *Jamanak gazetesinin* Türkiye çıkarlarına yakın durduğu, *Marmara ve Nor Lur'un* Sovyetler Birliği yanlısı olup komünist propaganda yaptıkları belirlenmiştir (Turan ve Öztan, 2018, s.181).

Kılıçdağı'nın danışmanlığından faydalanmıştır. *Rüzgârın Hatıralar*'nda geçmişin inşası Varlık Vergisi gibi azınlık karşıtı politikalar, komünizme yönelik kriminalize edici girişimler ve Aram'ın ailesiyle birlikte 1915 Ermeni tehciri sırasında yaşadığı travmaları hatırlaması üzerinden kurgulanmıştır.

Film hem görsel malzeme olarak 1940'larda yayımlanan *Tan*, *Cumhuriyet*, *Bahar* ve *Tasvir* gibi gazete ve dergilerden hem de radyo haberleri gibi işitsel malzemelerden yararlanmıştır. Radyo anlatının önemli dönemeçlerinde Türkiye'deki son gelişmelerin ve haberlerin öğrenilmesi bakımından önemli bir işlev üstlenmiştir. Bu bağlamda Varlık Vergisi, gayrimüslimlere yönelik ayrımcı politikalarından biri olarak sunulmuştur. Filmin başlarında, kız arkadaşının Aram'dan dergiye ara vermesini istemesi, dönemin gergin atmosferine dair bir ipucu sunarken, sahnenin devamında Aram'ın çıkardığı Türkçe ve Ermenice yayımlanan *Bahar Dergisi*'nin 1943 tarihli nüshasında yer alan “Varlık Vergisi Yurttaşlık İlkelerine Aykırıdır” ve “Varlık Vergisi neden sadece gayrimüslimleri hedef alıyor?” başlıklı manşetlerin gösterilmesi aracılığıyla Varlık Vergisi'nin azınlık karşıtı bir politikaya dönüştüğü vurgulanmıştır. Ayrıca, filmin sonraki sahnelerinde de gazete manşetleri aracılığıyla dönemin sosyo-politik ortamı ve devletin uyguladığı azınlık karşıtı uygulamalar hakkında bilgi verilmektedir. Örneğin, Aram dergisini çıkardığı Kurşunlu Han'da *Tan* gazetesini okumaktadır; yakın planda *Tan*'ın o tarihlerde yer verdiği başlıklar görüntülenmektedir. Başlıklardan bir tanesi “Avrupa'ya Taarruz Planı Hazırlandı” diğeri ise “Vergi Borçluları 32 Kişilik İlk Kafile Aşkale'ye Gönderildi”dir. Yönetmen bu iki başlıkla, bir yandan resmi tarihin Varlık Vergisi'nin çıkma nedenini II. Dünya Savaşı'na bağlayan anlatısını ifade ederken diğeri yandan da vergi borcunu ödemeyenlerin Aşkale'ye gönderildiği vurgusuyla resmi tarih eleştirisi yapmaktadır. Filmde, Varlık Vergisi'nin gayrimüslimler üzerinde yarattığı olumsuz sonuçları vurgulayan başka göndermeler de vardır.

Aram'ın içinde yer aldığı sol örgütten arkadaşı Rasih'in Aram'a Türkiye'deki gidişatın iyi olmadığını belirtmesi ve “Havadisler iyi değil. Çalışma kampları herkesi endişelendiriyor” diyerek Aşkale'ye göndermede bulunması gayrimüslimlerin yaşadığı korku ve tedirginliği ifade eder. Konuşmanın devamında ise Aram gazeteden kendisine 100.000 lira vergi borcu çıkarıldığını öğrenir. Aram'ın endişeli biçimde “100,000. O küçük matbaaya 100,000” ifadesini kullanması, önceki bölümde de bahsedildiği gibi 11 Kasım 1942 yılında ilan edilen Varlık Vergisi'nin, görünürde Türkiye'deki tüm varlıklı kesimi kapsa da gayrimüslim azınlığa ödeyemeyecekleri miktarda vergi borcu çıkardığını vurgular.⁴³ Dolayısıyla Aram ve Rasih arasında geçen diyaloglar aracılığıyla Varlık Vergisi'nin ekonomik bir ihtiyacın ötesinde ekonominin Türkleştirilmesine yönelik bir amaç doğrultusunda çıkarıldığı seyirciye hatırlatılmaya çalışılır.

Rüzgârın Hatıraları'nda öne çıkan bir diğer önemli konu ise, tek parti döneminde yükselen antikomünist propaganda, basına yönelik sansür ve Ermeni gazetecilerin fişlenmesine yönelik eleştirel vurgudur. Bu durum filmde, Aram'ın sahibi olduğu matbaaya yönelik baskında belirginleşir. Öfkeli bir kalabalığın “Komünistler Moskova'ya” sloganları eşliğinde Kurşunlu Han'a girip, her tarafı yıkıp dökmesi Aram'ın panik halinde kaçmaya çabalamasıyla sonuçlanır. Aram uzaklaşırken, kalabalıkların “Bulun lan o komünist köpeği” sözleri işitilir. Bu bağlamda yönetmen, matbaa baskını sahnesiyle, dönemin antikomünist propagandasının vardığı tehlikeli boyutu göstererek solcu Ermeni gazetecilerin, yazarların nasıl hedef haline getirildiklerini vurgular. Ayrıca matbaa baskını sahnesinin 1945 yılında gerçekleşen Tan Matbaası baskınıyla bir tür

⁴³ Aram Pehlivan, 9 Şubat 1946 tarihinde Varlık Vergisi için şunları yazmıştır: “Savaş yıllarında memleket iktisaden dar bir durumda idi. Memleketin zenginlerinden Varlık Vergisi alınmasına lüzum görüldü. Biz de bu kararı alkışlamağa değer bulduk. Bir layiha (tasarı) hazırlandı ve kabul de edildi. Filhakika bundan daha tabii ve mantikine olabilirdi? Bu memlekette, bu halkın sayesinde servet edinenler memleketin bu dar günlerinde maddi yardımlarını esirgememeleri lazımdı. Ancak iktisaden çok yerinde ve 'Adilane' olan bu karar, tatbikatta bizim için 'Adaletsizlik' şekline istihale etti. Böylece o günlerde bu verginin tarhına memur olanların nazarında hemen bütün gayrimüslimler 'Varlıklı' telakki edildi” (Bali'den aktaran Turan ve Öztan, 2018, s.182).

analoji kurduğu ve o yıllarda muhalif gazetelerin uğramış oldukları baskıyı imlediği söylenebilir.

Yukarıda da belirtildiği üzere, Sovyetler'e bağlı Ermenistan'ın toprak talebi ve dünyadaki Ermeni diasporasına dönmeleri için çağrı yapması, Türkiye kamuoyunda Ermenilere potansiyel “hain” gözüyle bakılmasına sebep olmuştur. Bu durumun bir neticesi olarak, onlardan devletin yanında olup mevcut siyaseti desteklemeleri beklenmiştir. Bu süreçte devletin çizmiş olduğu siyasi çerçevenin dışına çıkmaya çalışanlar ya fişlenmiş ya da tehdit edilmişlerdir. Dolayısıyla, filmde gördüğümüz üzere Aram'ın Ermeni ve solcu olması, dergi çıkarması, başta Varlık Vergisi olmak üzere hükümetin politikalarını eleştirmesi devlet tarafından yakın takibe alınmasıyla sonuçlanmıştır.

Filmde, devletin solcuları ve Ermenileri yakın takibe aldığına dair bir başka ima da sinema sahnesinde yapılmaktadır. Aram ve Rasih, sinema salonunda Nazilerle ilgili bir belgesel seyrederken, Rasih'in Aram'a sessizce “Kalabalığın içinde, arka tarafta; kalabalığı sevk eden iki adamı tanıdım. Milli Emniyetten şahıslardı. Belli ki, bir taşla iki kuş vurmak istediler” sözünü sarf etmesi, milliyetçi, azınlık karşıtı tepkilerin esas olarak iktidardan kaynaklandığını ifade etmektedir. Ayrıca Aram'ın İstanbul'u terk etmek durumunda kaldığı sahnede Nazi sempatanlığını eleştirerek, “Delice bir hezeyan içinde dünya, Memleketteki fúhrer hayranlığı bir bıyık modası değil artık” şeklindeki sözleri de dönemin tarihsel gerçeklerine dikkat çekmektedir. Dolayısıyla, yönetmen hem sinemada gösterilen Nazi filmi aracılığıyla hem de Rasih'in olayları organize edenlerin devlet elemanı olduğuna işaret eden sözleriyle resmi tarihi eleştirmekte ve bir tür karşı bellek inşa etmektedir.

Özellikle, filmde matbaa baskınının arkasındaki faillerin açıkça vurgulanması geçmişle yüzleşme bakımından önemi bir yerde durmaktadır. Film bu anlamda Enzo

Traverso'nun kurumsallaşmış belleğe direnen karşı belleğin sadece unutmaya değil aynı zamanda geçmişte işlenen suçları inkâr eden politik tutuma da yönelik olduğu ifadesine (2009, s.44) uygun biçimde, azınlık karşıtı ve antikomünist söylemin kaynağı olarak dönemin iktidarına gönderme yapmakta ve karşı bellek geliştirmektedir.

2.3.2.3. *Rüzgârın Hatıraları*'nda Ermeni Kimliğinin Temsili

Rüzgârın Hatıraları'nda öne çıkan bir başka tartışma noktası ise Ermeni kimliğinin sunumudur. Filmde, Ermeni kimliğine yönelik en önemli vurgulardan bir tanesi, Aram'ın çıkarmış olduğu *Bahar Dergisi*'dir. Yönetmen filmin başında Aram'ın Türkçe-Ermenice çıkardığı dergiyi göstererek hem karakterin Ermeni kimliğini vurgular hem de hangi meslekle uğraştığını bizlere tanıtmış olur. Aram'ın yayıncısı olduğu bu derginin iki dilde çıkarılması ve Ermenice'den vazgeçilmemesi o tarihlerde dil aracılığıyla uygulanan Türkleştirme hamlelerine karşı bir direnç gösterilmesi olarak yorumlanabilir. Filmde Aram'ın Ermenice konuştuğuna şahit olmayız lakin Ermeniceden çeviriler yaptığı filmin akışı içerisinde seyirciye aktarılır. Ermeni kimliğine dair filmde öne çıkan unsurlardan bir diğeri ise Ermenice ağıtlardır. Ağıtları özellikle 1915 tehcirinin gösterildiği sahnelerde işitiriz. Ağıtların Ermenice söylenmesi Ermeni kimliğini vurgulamasının yanı sıra 1915 tehcirindeki hayatlarını kaybedenlere yönelik tutulamamış yas sürecini de bizlere hatırlatır. Syvid Angeliq Alajaji'ye göre Ermeniler müzik yoluyla geçmişte yaşadıkları travmalara dair anlatılarını bir arada tutmaya ve onları yeniden yorumlayarak temsil etmeye çalışmaktadırlar (2019, s.16). Alajaji, aynı zamanda Ermeni müziğinin, geçmişin acılarını ve trajedilerini anlamlandırmak ve aidiyet kurabilmek için bir tanıklık görevi gördüğünü de belirtmektedir (2019, s.151). Bu doğrultuda filmde işittiğimiz Ermeni ağıtlar da hem 1915'i hatırlatmakta, hem de Ermeni kimliğinin önemli bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir önceki bölümde de bahsedildiği gibi, Aram tek parti döneminin baskıcı politikalarına muhalefet etmekte, bu politikaları benimsememektedir. Bu noktada,

Aram'ın sadece ülke yönetimiyle ilgili hoşnutsuzluğu dile getirmediği aynı zamanda Ermeni kimliğine de sahip çıktığı görülmektedir. Bununla beraber, filmde Ermeni düşmanlığına ilişkin bir temsille karşılaşılmaz. Yönetmen Özcan Alper de filmi bu biçimde tasarlamadıklarını belirtmektedir.

Ermeni düşmanlığı üzerinden kurmadım hikâyeyi. Aslında muhalif bir entelektüel Aram. Evet Ermenice-Türkçe bir dergi çıkarıyor ama daha ziyade baskıyla karşı karşıya kalınca 1915'e, kendi çocukluğuna ve kendi travmalarına dönmeye başlıyor. Aslında hikâyeye açısından o dönemin en büyük önemi, totaliter bir rejimde sıkışmaya başlayan bir entelektüelin içine kapandıkça kendi geçmişine hapsolması (Çiftçi ve Yücel, 2015, s.39).

Ancak filmde her ne kadar açık bir Ermeni karşıtlığı görülmesi de birtakım imalarla azınlık karşıtı söylem seyirciye hissettirilir. Örneğin, filmin başlarında yer alan bir sahnede Rasih'in Aram'a yönelik “Ak sürüdeki kara koyun gibisin nereye gitsen fark edilirsin” ifadesini kullanması, onun muhalif kimliğinin yanı sıra Ermeni kimliğinden ötürü de Erving Goffman'ın tabiriyle bir nevi “damgalandığını” ifade eder. Goffman, *Damga, Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar (Stigma, Notes on the Management of Spoiled İdentiy)* adlı kitabında, bireylerin toplumdaki hâkim normlara göre nasıl kategorileştirildiğinden bahseder. Buna göre üç farklı damga tipinin olduğu söylenebilir: bedensel deformasyonlar, ruhsal hastalıklara bağlı olarak karakter bozuklukları ve ırk, ulus ve etnik kökenden dolayı damgalanma (2014, s.31). Aram'ın da bu doğrultuda “kara koyun” tabiriyle ırk, ulus ve etnik kökenden dolayı damgalandığı düşünülebilir. Ayrıca Aram'ın kamusal alanda Ermenice değil Türkçe konuşması ya da Ermeni kimliğini görünür kılmaması, Barış Ünlü'nün “Türklük Sözleşmesi”nde değindiği makbul vatandaş tipolojisine uymayan gayrimüslim azınlıkların kendilerini silikleştirme çabasını gösterir. Ünlü, Türklüğün bir norm olduğunu ve toplumdaki her bireyin bu norma uyması gerektiğini ifade ederken gayrimüslim azınlıkların özellikle ana dillerinde konuşmaktan kaçındıklarını ya da dini ritüellerini gizleyerek bu normu gerçekleştirdiklerini ileri sürer (2018, s.247, 248). Yazar, bu doğrultuda gayrimüslimlerin

bir tür ikili yaşam sürdürdüklerine işaret eder. Bu durumun Aram'ın İstanbul'dan kaçıp, Gürcistan sınırında örgütle bağlantısı olan bir köye saklanmak için gittiğinde iyice belirginleştiği söylenebilir.

Rasih'in arabuluculuk ettiği bu kaçış sürecinde, Rasih Aram'a kendisini gizlemesini hatta ismini bile değiştirmesini önerir. İsim değiştirme ya da kimliği saklama, söz konusu dönemde Ermeni kimliğinin en az solcu olmak kadar tehdit edici bir unsur olduğunu vurgular. Bu doğrultuda Aram dikkat çekmemek için tedbir amaçlı ismini Türkleştirir. Ayrıca kimlik değiştirme meselesiyle ilgili önemli bir konu da dönemin sol geleneğine yöneltilen eleştiri çerçevesinde açığa çıkar. Özcan Alper, bu noktada şu değerlendirmeyi yapar:

Çünkü Aram çok rahat oldu Ahmet onlar için, bunu hiç sorgulamadılar. Zaten biraz da bu yüzden böyle bir yerdeyiz açıkçası. Aram Pehlivan'ın'a da öyle bir gönderme yapalım dedik. Türkiye solu bu konularda bir özleştirme vermeli. Hikâye açısından bakınca da Aram öyle var olabiliyor tabii, kimliğini saklayarak (Çiftçi ve Yücel, 2015, s.41).

Can Kakışım da Türkiye'de ve dünyadaki sol hareketlerin azınlık politikalarını incelediği *Sınıf, Etnisite ve Kimlik* adlı kitabında, etnik kimlik meselesinin genelde görmezden gelindiğini ve Ortodoks Marksist anlayışa göre sınıf temelli bir ideolojinin benimsendiğini ileri sürer (2016, s.155). Bu doğrultuda filmin karşı bellek anlatısı kurarak sadece o dönemdeki milliyetçi ve otoriter politikaları eleştirmekle kalmadığı, aynı zamanda Türkiye sol hareketinin azınlık politikasını da tartışmaya açtığı görülür.

Filmde Ermeni kimliğinin sunumuyla ilgili olarak ifade edilmesi gereken önemli bir unsur da kimliğin Yeşilçam filmlerinden oldukça farklı bir biçimde temsil edilmesidir. Hatırlanacağı üzere, Yeşilçam'da gayrimüslimler gerçek dışı ve olumsuz biçimde gösterilmiştir. Dilara Balcı, Yeşilçam'daki Ermeni karakterlerin, pansiyon işletmeciliği ya da doktorluk gibi işler yapan karikatürize tipler olarak sunulduklarını belirtmektedir (Balcı, 2013, s.232). Filmde Ermeni karakter bu klişe kodlamaların dışında, ressam, şair

ve yayıncı kimliğiyle yaşayan bir karaktere dönüşmüştür. Yeşilçam'da gayrimüslimlere dair sıklıkla tekrarlanan bir başka temsil kodu ise gayrimüslimlerin, hep yalnız karakterler olarak sunulmaları ve geçmişleri hakkında herhangi bir bilgi verilmemesidir (Balcı, 2013, s.168). Dilara Balcı, Yeşilçam'da gayrimüslim aileyle, Müslüman aile arasındaki en büyük farkın, aile temsillerinde belirginleştiğini belirtip şu değerlendirmeyi yapar:

Sinemada gayrimüslim film karakterleri eşlerini, ailelerini kaybetmiş yalnız bireyler olarak sunulurlar. Türk ailelerden farklı olarak gayrimüslim aileler anne, baba ve çocuklardan oluşmazlar; aile üyelerinden biri veya daha fazlası çeşitli nedenlerle "eksik" kalır. Boşanma ve ölüm gibi sebeplerden dolayı filmlerin Ermeni ve Rum aileleri, çoğunlukla en fazla iki üyeden oluşmaktadır. Bu üyeler baba-çocuk, anne-çocuk, iki kardeş ya da çocuksuz çift olabilir ve aile üyelerinin eksikliğinin sebebi de ayrıntılı olarak irdelenmez (2013, s.170).

Bu bağlamda *Rüzgârın Hatırları*'nda da Dilara Balcı'nın tarif ettiği yalnız yaşayan ve ailesi olmayan Ermeni imgesinin mevcut olduğu ancak bu durumun nedenlerinin filmin akışında seyirciye sunulduğu söylenebilir. Aram'ın, Gürcistan sınırındaki köye yerleştikten sonra, günlük tuttuğu defteri açıp, aile fotoğrafına baktığı sahnede geçmişe dönülür. Bu sahnede aynı zamanda Aram'ın hikâyesinin derinleştiğini de görürüz. Aram ve ailesi 1915 Tehciri sebebiyle, yaşadıkları yerlerden göç etmek durumunda kalmış, bu durumun neticesinde, ailenin bir kısmı yolda hayatını kaybetmiştir. Filmde Aram'ın geçmişine ve ailesine dair bilgi verilmesi, filmin temsil stratejisinin Yeşilçam dönemindeki temsil politikalarından ayrılmasına olanak sağlar. Ayrıca bu durum tarihsel bir hakikati sembolize eder.

“Yersiz yurtsuz” Ermeni imgesinin en çok da filmin final sahnesinde belirginleştiği görülür. Filmin final sahnesinde, köyün muhtarı jandarmaya Aram'ın nerede saklandığını ihbar eder. Askerler evin etrafını sarar. Mikhail'le çatışır. Mikhail çatışma esnasında hayatını kaybeder. Meryem ve Aram ise askerlerden kaçmaya çalışırken ormanın içinde buldukları sala binerler. Sislerin içinde kaybolduğu görülen çift, askerlerin onların yerini tespit etmesi ve ateş etmesiyle hayatını kaybeder.

Sahnenin devamında yakın çekimle salın içi gösterilir. Aram ve Meryem'in cesetlerinin birbirlerine sarıldığı görülür. Salın suyun üzerinde bir süre yol alması ve Aram ve Meryem'in sislerin arasında kaybolmasıyla film sona erer. Salın tasarımı adeta bir kabri andırır. Aram ve Meryem'in salın içinde ölmeleri bir anlamda onların topraksız, mezar taşı bile olmadan ve yaşadıkları yerden uzakta yaşamlarının son bulmasını temsil etmektedir. Filmin başlarında Aram'ın İstanbul'u terk ederken, artık yersiz yurtsuz kaldığını ifade etmesi de bu sonucu önceler: “Savaş sadece insanlığı değil kelimeleri de tüketip bitirdi. İnsanın bütün değerlerinin gömülüp, bir ölüm çukuruna dönüşen bu dünyada küçük ve parçalanmış yaşamımın bir önemi var mı? Ev bitti. Tutsak bir uçmak, benimkisi. Nasıl bir hayat, hangi toprağa bağlar beni. Artık denize, şehre, ormana açılan kapılar yok. Kaçmak için çıkış yok. Artık hiçbir şey yok.”

Aram, hiç tanımadığı bir yerde, kısa süre önce tanıştığı, doğduğu memleketten uzakta yaşayan, Türk olmayan bir kadınla birlikte hayatını kaybeder. Filmin kapanış jeneriğinde “Boğulanlar, kurtulanlar ve mezarlıkların hatıralarına...” yazısı dikkat çeker. Böylece filmdeki yersiz yurtsuzluk teması filmin sonunda evrensel bir söyleme bağlanır.

2.3.2.4. *Rüzgârın Hatıraları*'nda Travma ve Bellek

Rüzgârın Hatıraları filminde öne çıkan bir başka konu ise hatırlama ve unutma meselesidir. Filmde hatırlama edimi, 1915'te gerçekleşen Ermeni tehciri üzerinden sunulmaktadır. Daha önce de belirtildiği üzere Aram ve ailesi 1915'te tehcir kararıyla yaşadıkları yerden göç etmek durumunda kalmışlar, göç esnasında Aram yakınlarını kaybetmiştir. Aram'ın çocukluğunda yaşadığı bu travmatik olaya dair anıları travmatik imgelerden oluşmaktadır. Dolayısıyla, filmin bellek politikası travmalar üzerinden şekillenmektedir. Aram'ın film boyunca geçmişte yaşadığı travmatik olayları hatırladıkça, bayılma ve terleme gibi tepkiler vermesi travma sonrası stres bozukluğu yaşadığını gösterir.

Ebru Şalcıoğlu'nun, özellikle savaş ve şiddete maruz kalan kişilerin travmaları belleklerinden kolaylıkla atamadıkları ve sıklıkla olayları yeniden yaşadıklarına ilişkin tespiti (2001, s.91) Aram'ın ruhsal durumuyla örtüşür. Aram'ın çocukluğuna dair travmatik geçmişini hatırlaması, İstanbul'dan ayrılıp, Gürcistan sınırındaki köy evine yerleşmesiyle birlikte olur. Aram eve yerleştikten sonra, günlük tutmaya başlar, günlük tutmak için kullandığı defteri açınca, aile fotoğrafını görür. Fotoğraf ve bulunduğu mekân onu çocukluğuna götürür. Kracauer, fotoğrafın bir anı olduğu gibi kaydedip o zamanı muhafaza ettiğini belirtir (2011, s.27). Dolayısıyla ailesi artık hayatta olmayan Aram'ın, fotoğraf karesi vasıtasıyla çocukluğuna ve ailesine dair bir anıyı diri tuttuğu da söylenebilir. Aynı zamanda, o fotoğraf karesi Aram'ın travmatik geçmişini oluşturan 1915 Ermeni tehcirine de vurgu yapar; çünkü filmin ilerleyen sahnelerinde fotoğrafın arkasında “1915, İzmit-Konya” yazdığı görülür.

Aram, fotoğrafa bakmayı sürdürürken fonda tren sesleri duyulur. Aram'ın çocukluğuna dönülür ve Aram'la birlikte kalabalık bir grubun trende oturduğu görülür; küçük Aram ve kalabalık bir grup endişeli surat ifadeleriyle vagona oturmaktadır. Yönetmen belirli bir tarih vermese de ilerleyen sahnelerde bu parçalı hatıralar 1915 tehcirinde birleşir. Fotoğraf sahnesi aynı zamanda Aram'ın travmatik belleğinin harekete geçmesine sebep olur. Aram'ın sığındığı evin ahşap olması ve az ışık alması da Aram'a tren yolculuğunu anımsatmış gibidir. Bu sahnenin devamında, Aram'ı Meryem'i evin penceresinden izlerken görürüz. Meryem'in bahçede tavuk keserken suratına sıçrayan kan Aram'ın geçmişe dönmesine neden olur. Fonda Ermenice bir ağıt duyulduktan sonra Aram'ın ölmek üzere olan kız kardeşi görülür. Sahnenin devamında, geniş bir bozkırda Aram'ın annesinin bir ağacın yanında durup istavroz çıkarması kız kardeşin ölümünü ifade eder. Dolayısıyla, Meryem'in kestiği tavuk ve suratına sıçrayan kan, Aram'ın bir anlamda bastırđıđı travmatik belleğin ortaya çıkmasına sebep olur.

Travma ve hafıza bu anlamda birbirini tetikleyici konumdadır. Bireyin geçmişte yaşamış olduğu travmatik hafıza, o deneyimi hatırlatacak imgeler ya da olaylar üzerinden yeniden görünür olmaya başlar (Kaplan, 2005, s.26). Sevcan Sönmez, travmatik bellekte şimdi ile geçmişin birbirine karışabileceğini söyler: “Anılar kişinin iradesi dışında şimdi'nin içine akmakta, geçmiş ve şimdi anıların, imgelerin bu akışkanlığı içinde birbirine karışmaktadır” (2015, s.50). Bu bağlamda Aram'ın da tavuk ve kan imgesiyle beraber, kardeşini kaybettiği ana geri döndüğü, zihninde geçmişin ve şimdinin birbirine karıştığı söylenebilir. Ayrıca Aram sahnenin devamında önce yaşlı bir kadının kız kardeşinin başını okşadığı ve ağladığı anları daha sonra annesinin bozkırda bir ağacın yanında tek başına beklediği anı defterine çizer.

Aram'ın bu çizimleri bir taraftan belleğin uçuculuğuna karşı bir direnç anı oluştururken diğer taraftan yaşadığı bu travmatik anların anlatılamaz oluşuna bir göndermede bulunur. Mithat Sancar'ın da belirttiği gibi, bir insanın geçmişte yaşadığı travma o kişinin belleğinde, kelimelerle ifade edilemez bir hale dönüşmüştür (2014, s.150). İlerleyen sahnelerde, Meryem'in, Aram'ın defterini bulduğu ve çizimlerine baktığı görülür. Bu durumun bir benzeri, Aram'ın köylülerin şüphesini çekmemek için kulübede kaldığı sahnede de karşımıza çıkar. Aram yaşadıklarını bu sefer kâğıda değil, ağaç kavuklarına çizer. Sevcan Sönmez, yönetmen Özcan Alper'in *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filminden hareketle geçmişte yaşanan olaylara dair genel bir suskunluğun söz konusu olduğunu ve bu tavrın, esas olarak Türkiye toplumunun yaşananlara karşı sessizliğini simgelediğini aktarmaktadır (2015, s.45). Sönmez'in bu değerlendirmesi Aram'ın hatıralarına da uyarlanabilir. Filmde 1915'le ilgili doğrudan bir şey söylenmemesi, Türkiye'de bu konuyla ilgili genel bir suskunluğa hatta konunun tabu olarak görülmesine göndermede bulunur. Bununla beraber herhangi bir sözle dile getirilmese de Aram'ın yaşadığı travmatik olayları resmetmesi bu sessizliği kırmaya yönelik bir adım olarak da yorumlanabilir. Marc Nichanian toplumların veya bireylerin yaşadığı travmatik olayların

ve felaketlerin anlatılması meselesinde dilin sınırlı olmasından bahsederken tanıklık meselesine odaklanır:

Hayatta kalanların tanıklığında, hiçbir zaman olayın kendisinden söz edilemez. Gerçekten de tanıklık etmenin imkânsızlığına nasıl tanıklık edilebilir? İşte bu nedenle, sadece tanıklığın ötesinde bir dilsel edim, tanıklık etmenin imkânsızlığına tanıklık edebilir. Bunun, dilin sınırında konumlanan bir dilsel edim olması gerekir; felaket ile yüz yüze geldiğinde bu sınırı kendinde deneyimleyen bir edim olmalıdır (2011, s.33).

Bu bağlamda, Aram'ın kız kardeşinin ölümüne dair defterine yaptığı çizimler ve ağaçlara oyduğu imgeler hem kişisel tanıklığın hem de tehcir sırasında yaşananların kelimelere dökülemeyecek olmasına işaret eder.

2.3.3. Saroyan Ülkesi

2.3.3.1. Saroyan Ülkesi Filminde Edebiyatçı Olarak William Saroyan

Lusin Dink'in 2013 tarihli *Saroyan Ülkesi (Saroyan Land)* isimli belgesel filmi, Ermeni asıllı Amerikalı edebiyatçı William Saroyan'ın 1964 yılında ailesinin doğup büyüdüğü yer olan Bitlis'e ziyaretini anlatmaktadır. Filmin ana çatısı William Saroyan'ın Bitlis gezisine dair anılarından oluşmaktadır. Saroyan'ın ailesi 1905 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan siyasi çalkantılar sebebiyle zorunlu olarak ABD'ye göç etmek durumunda kalmıştır. Bu durumun bir neticesi olarak Saroyan, ailesinin yeni yurdunda ABD'nin Kaliforniya eyaletinin Fresno kentinde dünyaya gelmiştir. Saroyan'ın babası, Saroyan üç yaşındayken hayatını kaybetmiştir. Kocasının erken ölümünün ardından maddi sıkıntılarla boğuşan annesi, William Saroyan ve üç kardeşini yetimhaneye vermek durumunda kalmıştır. Yetimhaneden sonra okula başlayan ancak eğitimini yarıda bırakan Saroyan, çocuk yaşta çalışmaya başlamıştır; sokakta gazete satmış, cenaze işleriyle uğraşmıştır. İlk öyküsü “The Daring Young Man on the Flying Trapeze” (Ödlekler Cesurdur) 1933 yılında *Story* dergisinde yayımlanmıştır. Bu tarihten itibaren de çeşitli dergilerde öyküler yazmaya başlayan Saroyan'ın ilk öyküsü aynı isimle kitaplaştırılmıştır. Saroyan, 1939 yılında yazdığı “The Time of Your Life” (Hayatının

Zamanı) adlı oyunuyla ise Pulitzer Ödülünü kazanmıştır (Saroyan, 2014, s.7- 8). William Saroyan eserlerinde ağırlıklı olarak Ermeni kimliğine, Bitlis'e ve kayıp anavatanına yönelik özlemini dile getirmiştir. David Stephen Calonne, Saroyan'ın metinlerinde geçmişe yönelik büyük bir özlem olduğunu belirtmektedir (2014, s.189). Bununla beraber Calonne, Saroyan'ın geçmişe dair özleminin sadece kimlik arayışı değil aynı zamanda mekânsal bir hasret olduğunu da vurgulamaktadır. Yazar özellikle ailesinin ana yurdu olan Bitlis'in onun metinlerinde ayrı bir yer tuttuğunu, ilk yazdığı metinlerde Bitlis vurgusunun öne çıktığını söylemektedir (2014, s.189).

Saroyan külliyyatında Bitlis'in önemi, yazarın 1964 yılında bu kente yapmış olduğu ziyaretten sonra daha da anlam kazanmıştır. Yazar, ilerleyen yıllarda, bu yolculuğunu konu edinen *Bitlis Oyunu* isimli bir tiyatro metni hazırlamıştır. Calonne, *Bitlis Oyunu'nu* şöyle yorumlamaktadır: “Bitlis oyununda Saroyan, gerçek ve hayal edilmiş geçmişle yeniden bağlantı kurmak için son bir hassas çabayla, ailesinin doğum yerine döndü” (2014, s.190).

Saroyan Ülkesi, daha önce de belirtildiği gibi William Saroyan'ın ailesinin doğduğu memleket olan Bitlis'e olan yolculuğunu anlatmaktadır. Ailesinin aksine ABD'de doğan Saroyan, Birleşik Devletler'deki Ermeni diasporasının bir parçasıdır. Bu noktada, filmle ilgili çözümlenmeye geçmeden önce diaspora kavramının ve Ermeni diasporasının ele alınması gerekmektedir.

2.3.3.2. Geçmişten Bugüne Ermeni Diasporası

Diaspora kelimesinin etimolojik kökenlerine Antik Yunan'da rastlanmaktadır ve kelime olarak yayılma anlamına gelmektedir. Diaspora kelimesi esas olarak 6. yüzyılda yaşadıkları yerden ayrılmak durumunda kalan Yahudiler için kullanılmaya başlanmıştır (Virinder vd., 2005, s.9). Bir başka ifadeyle, diaspora, bir zamanlar yaşadıkları topraklardan uzakta yaşayan, geldikleri yerle bağlarını koparmayan ve bir gün

anavatanlarına dönme özlemi içinde olan küçük azınlık topluluklarına verilen ad olarak tarif edilebilir. Savaşlar, yaşanan ülkedeki karışıklıklar ve ekonomik krizler zorunlu göçe neden olan en önemli unsurlar olarak görülmektedir. Robin Cohen, diaspora topluluklarının oluşumunda 5 önemli faktörün etkili olduğunu belirtmektedir. Bunlar; yaşanan yerdeki şiddet, dış ülkelerdeki emek ihtiyacı, ticaret, sömürgecilik ve kültürel sebeplerdir (Cohen'den aktaran Virinder vd., 2005, s.12). Başta Yahudiler olmak üzere, Ermeniler, Asya ve Afrika ülkelerindeki etnik gruplar dünyadaki en kalabalık diaspora toplulukları olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda bu topluluklar arasında yer alan ve dünyanın farklı bölgelerine yayılan Ermeni diasporasının önemli bir kısmı, 1800'lü yıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanma sürecinde yaşanan iç karışıklıklar ve 1915 yılında devletin aldığı tehcir kararı neticesinde meydana gelmiştir.

Özellikle Ermenilerin I. Dünya Savaşı sırasında maruz kaldıkları zorunlu göç ya da başka bir ifadeyle tehcir, Ermenilerin hayatında derin izler bırakmıştır. Ermenilerin Anadolu'daki varlıkları çok eskiye dayanmaktadır. Tarihçiler arasında her ne kadar tam bir mutabakat sağlanamasa da Ermenilerin Anadolu'ya gelişlerinin M.Ö. 6. yüzyıla dayandığına ilişkin yaygın bir görüş hâkimdir (Sonyel'den aktaran Çakıllıkoyak, 2005, s.71). Krikor Zohrap, Ermenilerin Anadolu'da ve Asya kıtasında uzunca bir süredir Müslümanlarla beraber yaşadıklarını belirtmektedir (Zohrap'tan aktaran Çakıllıkoyak, 2015, s.43). 1881 yılında yapılan nüfus sayımında Osmanlı topraklarındaki Ermeni nüfusu 997.596 olarak belirlenirken, 1905 yılında yapılan sayımda bu rakam 1,031,708 olarak ifade edilmiştir (McCarty'den aktaran Çakıllıkoyak, 2005, s.79). Ermeniler aynı zamanda, Osmanlı İmparatorluğu'nda iktisat ve ticaret alanlarındaki hâkimiyetleri ile dikkat çekmişlerdir (Çakıllıkoyak, 2005, s.55).

19.yüzyılda yükselen milliyetçi dalgayla beraber Osmanlı topraklarındaki azınlıkların bağımsızlıklarını ilan etmeleri ve Osmanlı Devleti'nin idari anlamda derin bir siyasi kriz içinde olması, devletin toprak bütünlüğünün tehdit altına girmesine neden

olmuştur. Bu karışıklıklar neticesinde, Ermenilerin başka ülkelere göçü başlamıştır. Özellikle, 1880'li yılların başında Osmanlı Devleti'nde yaşanan iç karışıklıklar ve artan şiddet olayları neticesinde yaklaşık 100.000'e yakın Ermeninin ülkeden ayrılıp Amerika'ya gittiği bilinmektedir (Mirak'tan aktaran Bagramyan, 2006, s.25). I. Dünya Savaşı esnasında ise bu rakam 67.000'e ulaşmıştır (Mirak'tan aktran Bagramyan, 2006, s.25). Ermenilerin, Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisinde yaşadıkları yerlerden ayrılmak durumunda kalmalarına sebep olan bir başka olay ise daha önce sözü edilen 1915 tehciridir. Doğu vilayetlerinde yaşanan iç karışıklıklar ve şiddet olayları neticesinde, Osmanlı Devleti'nin 1915 yılında aldığı Ermeni Tehciri kararı sonucunda, Ermeniler Suriye, Lübnan, Fransa, ABD, Rusya ve Arjantin gibi ülkelere göç etmek durumunda kalmışlar ve dünyanın farklı yerlerinde Ermeni diasporası oluşturmuşlardır (Çakıllıkoyak, 2005, s.103, 116).⁴⁴

Hüseyin Çakıllıkoyak, günümüzde Ermenilerin, Rusya'da, Amerika'da, Fransa'da, Suriye ve Lübnan'da olmak üzere beş önemli diasporaya sahip olduğunu belirtmektedir (2005, s.112). 1991 yılında Ermenistan'ın bağımsızlığını kazanmasıyla birlikte ise dünyanın çeşitli yerlerine dağılmış Ermenilerin bir kısmı Ermenistan'a göç etmişlerdir. Diasporadaki azınlıklar için bellek çok önemlidir. Geldikleri yeri unutmamak, bellekte diri tutmak kimliklerinin önemli bir parçasıdır. Bu doğrultuda, 1915 Tehcir kararı yüzünden ve ekonomik nedenlerle yaşadıkları yerlerden ayrılmak durumunda kalan Ermeniler, gittikleri yeni yerlerde de köklerinden kopmamak için büyük çaba sarf etmişlerdir. Bununla beraber Hüseyin Çakıllıkoyak, dünyanın çeşitli yerlerinde, diasporada yaşayan Ermenilerle Türkiye kökenli Ermenilerin anavatanları olarak Ermenistan'ı gördükleri saptamasında bulunmaktadır (2005, s.113). Bu doğrultuda Diaspora topluluklarının bir gün anavatanlarına dönme arzusunda oldukları bilirse de

⁴⁴ Çakıllıkoyak'a göre 19.yüzyılın başlarında ABD'ye göç eden Ermeniler ABD'deki ilk Ermeni diasporasını oluşturmuşlardır (Çakıllıkoyak, 2005, s.116).

Ermenilerin anavatan hususunda tam bir mutabakat sağlayamadıkları söylenebilir. Çünkü Ermenilerin, büyük bir kısmı ayrılmak durumunda kaldıkları topraklara değil, Ermenistan'a dönmek istemektedir; orayı kendi evleri olarak görmektedir.

2.3.3.3. Saroyan Ülkesi'nde Geçmişin İnşası

Yönetmen Lusin Dink'in *Saroyan Ülkesi* adlı filmi, yukarıda ana hatlarıyla bahsedilen diaspora, anavatan, Ermeni kimliği, bellek gibi kavramlarla yakından ilişkilidir. Filmde geçmişin inşası William Saroyan'ın Bitlis yolculuğu sonrasında yazdığı metinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Filmin başında bu bilgi seyirciye verilir. Saroyan'ın yazmış olduğu metin, film boyunca Ara Mgrdichian'ın sesinden Ermenice ve İngilizce olarak okunur. Ayrıca filmde Saroyan'ın yolculuğu sırasında kendisine eşlik eden Fikret Otyam ve akademisyen Dikran Kouymijian'ın görüşlerine de yer verilir. Fikret Otyam, Saroyan'la yolculuğu sırasında yaşadıklarını anlatırken Dikran Kouymijian Saroyan'ın edebi yapıtları ve kendisi hakkında bilgiler verir. Belgeselde bunların haricinde, Saroyan'ın yolculuğu esnasında çekilmiş fotoğraflara ve video görüntülerine de başvurulmuştur. Dolayısıyla filmin hem dokümanter hem de kurgusal bir anlatıya sahip olduğu söylenebilir.

Ayrıca Lusin Dink, klasik belgesel anlatısının belgeleme ve tanıklıklara başvurma ağırlıklı yapısından uzaklaşarak, Saroyan'ı oynayan bir aktörle Bitlis seyahatini yeniden canlandırır. Film boyunca, oyuncunun yüzünü görmeyiz, kamera oyuncuyu arkasından takip eder. Aynı şekilde, Saroyan'ın çocukluğu, aile bireyleri de oyuncular tarafından canlandırılmıştır.

Filmde geçmişin inşası dönemin arka planını sunan belgeler ya da arşiv görüntüleri üzerinden değil, yine Saroyan'ın yazdığı metin üzerinden gerçekleştirilir. Saroyan'ın ailesinin Bitlis'ten göç etmesine sebep olan tarihsel olaylar Saroyan ve Dikran Kouymijian'ın anlattıkları çerçevesinde aktarılır; çeşitli imalar yoluyla dönemin siyasi

atmosferinin tarifi yapılır. Örneğin, filmin başında William Saroyan, babasının politik sebepler yüzünden Osmanlı Devleti'yle sorunlar yaşadığını ve bu durum neticesinde Bitlis'i terk edip ailesiyle birlikte Amerika'ya gitmek zorunda kaldığını belirtir: "Babam aynı zamanda devrimciymiş. Soyundan insanların hür kalması için çalışmış, hapis yatmış. Sonunda işler o kadar kötüleşmiş ki memleketi terk etmezse ya katil olacaktı ya da kurban."

Filmin bir diğer kısmında ise Kouymijian, 1915'in Ermeniler için yaratmış olduğu zorlu koşullara dair imalarda bulunur ve o dönem yaşanan acı olaylar üzerinden Saroyan'ın olası Türkiye hikâyesini kurgular: "Saroyan, eğer Türkiye'de doğsaydı ünlü bir yazar olur muydu? Ya da Türkiye'de yazar olur muydu? Eğer soruya Bitlis'te büyüdüğünü düşünerek cevap verirsek öncelikle Saroyan, Bitlis'te büyüemezdi. Ne olabilirdi, çok basit. 1915 yılında 7 yaşındayken ya yetimhanede ya da ölmüş olurdu." Filmde karşımıza çıkan bir diğer örnek ise Saroyan'ın anneanesi Lusine'e dair anlattığı şu anekdotur: "Memlekette abileri ve kız kardeşleri varmış. Birçoklarının yok edildiğini biliyor... Geri kalanlar da evsiz, aç ve hastaydı... Ah, paramparça, kırık dökük, paramparça."

Film, 1915'e ve o dönem yaşananlara dair geniş bir tarihsel perspektif kurmaz. Kouymijian'ın ve Saroyan'ın çeşitli hatıraları ve imaları yoluyla dönemin panoraması anlatılmaya çalışılır. Yönetmen, bir taraftan seyirciye Ermenilerin neden yaşadıkları yerden gitmek durumunda kaldıklarını sorgulatırken diğer taraftan geçmişte Ermenilerin yaşadığı acı hatıralara ilişkin ayrıntılı bir perspektif sunmamayı tercih eder. Lusine Dink'in bu tercihi, *Hermana*'da olduğu gibi Schudson'ın kolektif bellekte çarpıtma dinamiklerinden araçsallaştırmaya yakın durmaktadır. Hatırlanacağı üzere, araçsallaştırmada birey ya da topluluk başına gelen kötü bir hatırayı, unutmayı ve bastırmayı tercih etmektedir (Schudson, 2007, s. 183). Bu doğrultuda filmde de

Ermenilerin geçmişte yaşadıkları kötü hatıraların bir kısmının bastırıldığı değerlendirilmesi yapılabilir.

Bununla beraber, diasporada yaşayan Ermeniler için hem kimlik hem de hafıza bağlamında 1915 önemli bir travmaya işaret etmektedir. Film, zorunlu göçü ve Ermenilerin dünyanın dört bir yana dağılmasını eleştirel bir şekilde verirken, geçmişle yüzleşme meselesine ilişkin politik tavrını savaşın ve milliyetçiliğin yaratmış olduğu kötülükler üzerinden kurgular.

2.3.3.4. Saroyan Ülkesi'nde Bellek ve Kimliğin İnşası

Lusin Dink, Saroyan'ın hikâyesini bir yol filmi gibi tasarlamıştır. Seher Ceylan, 2000'li yıllardan sonra, Türkiye sinemasında Ermenileri konu edinen belgesellerde yol temasına sıklıkla rastlanıldığını ifade ederken bu belgesellerde zorunlu göç ve sürgünler sebebiyle dünyanın çeşitli yerlerine gitmek durumunda kalan Ermenilerin yeniden eve dönüşünün bir anlamda köklere doğru yapılan bir yolculuk halini aldığını belirtmektedir (2018, s.204-207). Bu bağlamda *Saroyan Ülkesi* köklere dönüş temasını kullanması sebebiyle, Ceylan'ın tarif ettiği duruma örnek olabilir. Saroyan'ın film boyunca yaptığı Trabzon, Erzurum, Van ve Bitlis seyahatleri aşama aşama sunulmaktadır. Bu anlamda film anlatısal olarak diasporik ya da başka bir tarifile göçmen sinemayla da ortaklıklar barındırmaktadır. Hatırlanacağı üzere Hamid Naficy, göçmen sinemacıların yapmış olduğu filmleri “aksanlı sinema” olarak tanımlamakta ve aksanlı sinemanın sürgün, diasporik ve etnik olmak üzere üç başlık altında toplanabileceğini ileri sürmektedir (2001, s.11). Yine Naficy, aksanlı sinemada yol temasının öne çıktığını ve aynı zamanda bu filmlerde üslup olarak da çokdillik, hafıza, nostalji, kayıp anayurt ve “eve” dönüş gibi konuların ağırlık kazandığını aktarmaktadır (2001, s.14).⁴⁵

⁴⁵ Svetlana Boym, bu anlamda iki farklı ev ve sıla hasretinin ortaya çıktığını belirtir: “Nostaljik biri için, yitirilmiş ev ve dışarıdaki ev genellikle tekinsiz görünür. Yeniden kurucu nostaljikler bir zamanlar ev gibi olan şeyin tekinsiz ve ürkütücü vehçelerini kabul etmezler. Düşünsel nostaljikler ise her yeri bire bir eve benzetirler, ikizler ve hayaletlerle bir arada yaşamaya çalışırlar” (2009, s.358).

Saroyan Ülkesi de Naficy'nin çerçevesini çizdiği aksanlı sinema kavrayışına yakın durmaktadır. Belgeselin ana çerçevesi William Saroyan'ın bir anlamda ailesinin kayıp evini ve köklerini bulabilmek için çıktığı yolculuğu anlatır. Filmde hatırlama edimi Saroyan'ın ailesinin Bitlis'e⁴⁶ dair hatırladıklarından oluşmaktadır. Dolayısıyla filmde hem Saroyan ailesine mensup bireylerin kişisel hafızası hem de zorunlu göç sebebiyle ABD'de yaşamlarını sürdürmek durumunda kalan Ermenilerin hafızası söz konusudur.

Bu doğrultuda burada, Assmann'ın tarifini yaptığı iletişimsel bellek söz konusudur. Hatırlanacağı üzere, Assmann'ın belirttiği iletişimsel bellek bir kuşağın deneyimlediği hatıra çerçevesinin sonraki kuşağa aktarımıdır (2015, s.58). Filmde de Saroyan, anneanesi Lusin'in ona sıklıkla masallar, hikâyeler anlattığını belirtir: “Ne zaman bizim eve girse eski memlekete dair bir şeylerin aramızda dolaşmaya başladığını hissedirdim.” Bu çerçevede Saroyan'ın Bitlis'e dair bilgisi ve anıları anneanesinin ona aktardıklarıyla sınırlıdır. Lakin bu sınırlı hafıza, Saroyan'ın Bitlis'i bilmesine engel olmaz. Filmde ilk defa Bitlis'e gittiğinde, Saroyan'ın sanki uzun yıllardır orada yaşıyormuş gibi her sokağı, mahalleyi bildiğini görürüz. “Harika çok güzel, dağlar tam hayal ettiğim gibi”, “Suyun iyi olduğunu söylemişlerdi, Lusin bana söylemişti.” Onun daha önce hiç gitmediği ve hatıra biriktirmediği bir yeri bu kadar iyi bilmesi, Halbwachs'ın kolektif hafıza teorisiyle de açıklanabilir. Daha önce de belirtildiği gibi Halbwachs, hafızanın bireysel değil kolektif olduğunu savunmaktadır:

Jeanned'Arc'ın Reims'te bulunduğunu ve VII Charles'ın burada kutsandığını da hatırlıyorum çünkü bunun söylendiğini duydum ya da bunu okudum. Jeanned'Arc tiyatrodaki, sinemada vb. o kadar sık temsil edildi ki, Jeanned' Arc'ı Reims'te hayal etmekte hiçbir zorluk yaşamıyorum. Aynı zamanda, olayın kendisine tanık olamadığımı gayet iyi biliyorum, okuduğum

⁴⁶ Bitlis, 1915 öncesinde Ermeni nüfusunun en yoğun olduğu bölgelerin başında gelmektedir. 1912 tarihli nüfus sayımına göre 408. 703 Ermeni, Bitlis'te yaşamaktaydı (MCarthy'den aktaran Çakılıkoyak, 2005, s.79).

ya da duyduğum kelimelerle, zaman içerisinde oluşturulmuş ve bana bu geçmişten ulaşan her şey olan simgelerde bu noktada duruyorum (2017, s.48).

Halbwachs'ın Jeanned'Arc'a dair hafızası nasıl sinema, roman gibi başka unsurlardan öğrendikleriyle oluştuysa Saroyan'ın Bitlis'in mekânlarına, sokaklarına dair belleği de ailesinin anlattıkları üzerinden şekillenmiştir. Filmde öne çıkan bir diğer hatırlama biçimi ise fotoğraflardır. Filmin başında, Saroyan'ın babasının duvarda asılı duran fotoğrafı gösterilir. Daha sonra Saroyan'ı daktilosunun başında görürüz. Bu sahnenin devamında, Saroyan, “Burada babamın karşısındayım, bir aynaya bakmak gibi, çünkü aslında kendimi görüyorum. Onun melankolik yüzüne bakıyorum. Bütün bunlara nasıl katlandığını anlayabilmek için” cümlesini kurar. Görsel materyallerin hatırlamaya, unutmaya dair bir bellek aktarımı mekanizmasına sahip olduğunu belirten Gülsüm Depeli, hatırlamanın esas olarak kişisel olduğunu söyler ve aynı zamanda imgeler yoluyla hatırlamanın geçmişle şimdi arasındaki boşluğu düzenlediğini ileri sürer (2010, s. 20). Bu noktada Depeli'ye göre özellikle fotoğraf hatırlama hususunda önemli bir işlev barındırır: “Şu hâlde fotoğraf, kişisel alan ile bağlantısı ölçüsünde, kişinin bireysel dünyasıyla, algı dünyasıyla, yaşam dünyasıyla, çağrışım, duygu ve hatırlama dünyasıyla, metne göre daha katmanlı bir bağ kurar. Bu bağlamda, kişinin kendi yaşam alanındaki görsel nesnelere ilişki kurma ve sürdürme biçimi, belleğin ve hatırlamanın hatta yineleme ve pekiştirmenin karmaşık ritmine tutunmaktadır” (2010, s.21). Dolayısıyla bu sahnede de Saroyan'ın babasının fotoğrafına bakması, onun ailesinin köklerine dair geçmişle gelecek arasında bir köprü kurmasını mümkün kılar. Saroyan'ın babasının fotoğrafı hem kişisel hafızayı imler hem de Saroyan'ın ailesini, köklerini ve ailesinin yaşadığı acıları unutmaya karşı bir direnç mekanizması görevi görür. Yine filmde bellekle ilgili vurgulanması gereken bir başka durum ise travmatik belleğin öne çıkmasıdır. William Saroyan'ın hayatını etkileyen iki olay vardır. Bunlar; babasının genç yaşta ölümü ve annesinden küçük yaşta ayrılıp yetimhaneye gitmesidir. Saroyan filmde şu ifadelerle bu durumu tarif eder:

Eğer sevgi dolu bir yuvanın, ailenin içerisindeyseniz, hafıza çabuk devreye girmez. Gecikir, çünkü durumunuz gayet iyidir. Babandan seni ölüm ayırdığında, anneden zorunluluklar yüzünden ayrı kaldığında, tuhaf kokulu bir yetimhaneye götürüldüğünde, ilk hatırladığın annenden ayrılışın olur. Tüm bunlar hafızanın başlamasına neden olur. Hafıza hayal gücüdür. Bu ikisi birbirine bağlanır çünkü gördüklerin ve hatırladıkların asla olanın kendisi değildir. Asıl olan, tüm bunların sende nasıl anlamlandırıldığıdır.

Diasporadaki azınlık toplulukları için belleğin diri tutulması kültürel asimilasyona uğramamak için önemli bir direniş biçimidir. Filmde bu noktalara açıkça değinilmez lakin Saroyan'ın Ermenice bilmediğini, babası gibi Ermenice yazamadığını belirtmesi ve annesinin onu bir süre sonra Ermeni kilisesine göndermekten vazgeçtiğini vurgulaması filmde öne çıkan detaylardır.

Zygmunt Bauman, iki tür kimlik olduğunu belirtmektedir. Bunlardan bir tanesi, üyelerinin sıkı bağlarla birliktelik kurduğu hayat ve kader cemaatleriyken diğeri ortak fikirlerin bir araya getirdiği cemaatlerdir (2017, s.19). Bauman'ın tarif ettiği hayat ve kader cemaatleri kavrayışı Saroyan ailesi için de geçerlidir. Amerika'da doğmuş bir Ermeni olarak, Saroyan'ın kendi kimliği onun varoluşsal gerçeği gibidir. Saroyan'ın Ermeni kimliği, filmde hem onun kayıp ana vatanıyla, kültürüyle hem de babasıyla olan ilişkisini tarif etmektedir. Lusin Dink, *Saroyan Ülkesi*'nde Ermeni kimliğini hem Saroyan'ın anlattıklarıyla hem de kimlik sürecini oluşturan sembolik detaylarla ele almaya çalışmıştır. Dolayısıyla, diasporada başka bir kültürün içinde unutulup gitme tehlikesi olan Ermeni kimliğinin ve kültürünün nasıl Ermeniler tarafından ayakta tutulmaya çalışıldığı da filmde verilmeye çalışılmıştır. Anneanesi ve babaannesinin anlattığı hikâyeler ve Ermenice kelimeler, Saroyan'ın Ermeni kimliğinin asimilasyona uğramasına bir anlamda engel olmuştur. Filmde, William Saroyan, “Ermeniliğim olmadan kimliğimi tasavvur edemem” cümlesini kurar örneğin. Saroyan'ın Ermeni kimliğine dair bu vurgusu, onun köklerine ve aile geçmişine dair bağlılığını ve Ermeni kimliğini unutmaya karşı bir direnci de gösterir. Diasporada yaşayan azınlık toplulukları için kimliklerini korumak ve kimliklerine sahip çıkmak çok önemlidir. Bu şekilde

diaspora azınlıkları hem geldikleri yeri unutmamak hem de yaşadıkları yeni yurtlarında kültürel asimilasyona uğramamak için çaba sarf ederler. Filmde Dikran Kouymijian da Saroyan'ın Ermeni kimliğindeki ısrarını şu şekilde açıklar:

Onun Ermeni kimliğine dair bu ısrarı, kendini kendisine tanımlama çabalarının bir ürünüydü. Kimlik kendinizi nasıl tanımladığınıza ve nerede olduğunuza bağlıdır. Eğer rahat bir ortadaysanız herkes sizin gibiye ayrımlar yoksa, kimliğinizin bilincinde değilsinizdir. Ama Fresno gibi önyargılı bir kasabada, daha kötüsü İstanbul'da bir Ermeniyseniz, malum orada sadece günümüzün önyargıları değil, çok sıkıntılı bir geçmiş de vardır, kimlik birey için çok daha vurucu bir hal alır.

Filmde bellek ve kimlikle alakalı ele alınması gereken bir diğer husus; Saroyan ailesinin ABD'deki yaşamının sunumudur. ABD'de geçen bu sahneler aynı zamanda Ermeni diasporasının yaşamını da temsil etmektedir. Bu sahnelerde Saroyan'ı çocuk olarak görürüz. Çocukken okuduğu kitaplar, yaptığı işler Saroyan'ın ağzından anlatılır. Dolayısıyla, Saroyan'ın hatırladıkları ve muhafaza etmeye çalıştığı Ermeni kimliği, aynı zamanda yaşadıkları yerlerden göç etmek durumunda kalmış Ermeni diasporasının da kolektif hafızasını simgelemektedir. Yönetmen aynı zamanda Saroyan'ın hatırladıklarını Anadolu Ermenilerinin yaşadığı, zorunlu göçler sebebiyle dünyanın dört bir yana dağılmış olmasıyla eşleştirmektedir. Bu doğrultuda filmde Saroyan'ın köklerine ve anayurduna geri dönüşü, Ermenilerin de ana yurduna dönüşünü simgelemektedir.

Film, Saroyan'ın hikâyesi üzerinden bir karşı bellek inşa eder ve Ermenilerin zorunlu göç sebebiyle ana yurtlarından ayrı kalmasını ve eskiden yaşadıkları coğrafyada var olan mekânsal dönüşümü, unutilan geçmişle birlikte yeniden hatırlatmaya çalışır. *Saroyan Ülkesi* seyirciyi, Ermenilerin kayıp tarihlerini, kültürlerini hatırlama sürecine dâhil eder. Bu doğrultuda film, Saroyan'ın ailesinin yitik anayurdu üzerinden bu topraklarda “bir zamanlar Ermeniler vardı” vurgusu yapar ve onların neden bu topraklardan gitmek durumunda kaldıklarına dair geçmişle yüzleşme için bir kapı aralar. Filmde karşımıza çıkan kilise, ev, gibi hafıza mekânları Ermenilerin kayıp geçmişlerini

yeniden ortaya çıkarmaya yönelik olarak kullanılır. Saroyan'ın yolcuğu esnasında uğradığı yerlerden bir tanesi olan Akdamar Kilisesi, Ermeniler için önemli bir ibadet merkezidir. 2009 yılında uzun bir aradan sonra yeniden ibadete açılan Kilise detaylı bir şekilde seyirciye sunulur. Bu sahnelerde ses veya müzik kullanmayan yönetmen sahnedeki sessizlikle Ermenilerin yokluğunu imler ve seyirciye bu topraklarda bir zamanlar Ermenilerin de yaşadığını hatırlatır. Filmin bu noktasında, Saroyan babasının hatırasıyla Ermenilerin hatırasını eşleştirerek şu şiiri okur:

Van Gölü uyanıyor gözleri babamın, bakışı buğulu,
Geride kalıyor Van gölü,
Sert, hoyrat bir vedayla koparıldığı vatanın,
Kıyısından batıya doğru yüzünü çevirdiğinde babamın,
Duyduğu dehşet, huşu, benim içimde yaşıyor şimdi
Bizi rahat bırakmayan acıların simgesi,
Doldukça dolan keder küpü ey Van Gölü,
Toprağından dönmemesine ayrıldı babam,
Ölüp gitti ama ardında beni küçük hayaletini bıraktı
Bıraktı yas tutsun diye, soğuk sislere gömülü
Yağmurların yıkadığı o gölün tüm ölümlü acıların...

Filmde gördüğümüz mekânlar hem hafıza mekânı işlevi görmektedir hem de Saroyan'ın yolculuğu esnasında uğradığı duraklarda, artık Ermenilere dair izleri, bir zamanlar ailesinin oturduğu evi bulamaması ve kiliselerin harap halde olması gibi ayrıntılar aracılığıyla bir tür mekânsal yabancılaşmaya gönderme yapmaktadır.⁴⁷

⁴⁷Sylvia Angeliqe Alajaji, özellikle Batı Ermenilerinde ev kavramının oldukça muğlak olduğunu ve ana yurda dair farklı geçmişlere yönelik aidiyet beslediklerini aktarır: “Atalarının izlerini Osmanlı İmparatorluğu topraklarına dayandıran diaspora Ermenilerinin büyük bölümü Ermenistan Cumhuriyeti'ni anayurtları olarak görse de bu büyük ölçüde simgesel ve aslında rahatsız edici bir kimlik tespittir. Bu kimlik tespiti, dönemsel ve mekânsaldır, zaman içinde ve cematten cemaate farklılık gösterir. Aslına bakılırsa, Batı Ermenileri için 'ev' mefhumu kesinlikle karmaşık bir yapıya sahiptir; bu anlamda Batı Ermenileri'nde en az üç farklı 'ev' fikri ortaya çıkıyordu: Geçmişteki ev (ebeveyenlerinin, ninelerinin,

Saroyan, bu sahnelerde ailesinin evini bulamaz; üstelik bir zamanlar onların yaşadığı bu yerde artık başkaları oturmaktadır: “Saroyan'ın evi burası mı? tam olarak bilmiyorum. Burası desem yanlış olmaz ya da fazla yanılmamış olurum.” Saroyan'ın ailesinin evini bulamaması ve yaşadığı yabancılaşma, Edward Said'in, yıllar sonra Kudüs'teki aile evine yaptığı ziyarette hissettiğini düşünebileceğimiz yabancılaşmaya benzemektedir:

1947'deki ayrılışımızdan sonra ilk kez 1992 yılında, aynı zamanda doğduğum ev olan Batı Kudüs'teki aile evimizi, annemin büyüdüğü Nasıra'daki evi ve dayımın Safed'taki evini ziyaret etmeyi başarabildim. Bu evlerin başka sahipleri vardı artık ve bu durum, elimi kolumu fena halde bağlayan belirsiz bazı duygusal nedenlerle, şöyle bir göz gezdirmek için bile olsa bir kez daha kapılarından girmemi çok zor, hatta gerçek anlamda imkânsız kılıyordu (Said, 2014, s.14).

Sonuç olarak film bir taraftan karşı bellek inşası yaparak Ermenilerin unutulmuş tarihini hatırlatmaya çalışır; bu doğrultuda Saroyan'ın daha önce yazdığı hatıralar, geçmişten günümüze yeniden çağrılmış olur. Ancak diğer taraftan Saroyan'ın ailesinin neden ABD'ye göç etmek durumunda kaldığına dair ayrıntılı bir bilgi vermez; sadece William Saroyan'ın babasının politik figür olması sebebiyle, yaşadıkları yerden ayrılmak durumunda kaldıkları aktarılır. Dolayısıyla filmde geçmişin sadece belirli bir kısmı seyirciye sunulmuş olur. Ermenilerin yaşadığı zorunlu göç adı konmamış birtakım olaylardan ibaret kalır, filmde sadece görüşlerine başvuru Saroyan'ın dostlarının verdiği ufak tefek tarihsel bilgilerle ya da yaptığı imalarla o dönemin koşulları gösterilmeye çalışılır.

2.3.4. Bulutları Beklerken

2.3.4.1. *Bulutları Beklerken*'de Milliyetçilik ve Milli Kimlik Bağlamında Geçmişin İnşası

Bulutları Beklerken, yönetmenliğini Yeşim Ustaoglu'nun üstlendiği ve senaryosunu Theo Angelopoulos'la beraber birçok filmin senaryosuna katkıda bulunmuş

dedelerinin, büyüknelerinin ve büyükdedelerinin geldiği Osmanlı İmparatorluğu'ndaki köyler), hâlihazırdaki ev (Lübnan ya da ABD) ve sembolik/manevi Ev (Ermenistan)” (2019, s.22).

ünlü yazar Petros Markaris'le yazdığı bir filmidir ve zorunlu göç sebebiyle yaşadığı yerden gitmek durumunda kalan Karadeniz Rumlarının öyküsünü konu edinmektedir. Film, 1916 yılında Karadeniz'de yaşanmış olan Rum göçü sırasında ailesini kaybeden, daha sonra kardeşi Niko'yla birlikte Mersin'e giden, burada bir Türk aile tarafından evlat edinilen, ismi ve dini değiştirilen Eleni/Ayşe'nin hikâyesini anlatmaktadır. Filmin, başta hatırlama olmak üzere, kimlik ve geçmişle yüzleşme gibi konularla yakın bir ilişkisi söz konusudur. Yönetmen, film boyunca bir taraftan bastırılan kimlik meselesini irdelerken diğer taraftan 1970'li yılların Türkiye'sinin politik ve siyasi atmosferini merkeze almaktadır. Dolayısıyla filmin alt metninin 2000'li yıllarda Türkiye'de kimlik politikalarının tartışıldığı, ulus devlet sürecinin sorgulandığı siyasi ve kültürel atmosferle paralellikleri olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda Yeşim Ustaoglu'nun filmi hem temsil açısından hem de bellek, kimlik, geçmişle yüzleşme açısından eleştirel bir söyleme sahiptir. Filmin ele almaya çalıştığı bu meselelere dair net bir politik tavrının olduğu söylenebilir. Senem Duruel Erkılıç, 2000'li yıllarda Türkiye sinemasını “bellek sineması” olarak tarif ederken, bu dönemde çekilen filmlerde seslerin ve görüntülerin önemli bir yer tuttuğunu ve bu araçlarla geçmişle bir bağ kurulmaya çalışıldığını belirtmektedir (2014, s.170, 171). Serhan Mersin de filmin geçmişle yüzleşme ve eleştirel tarih anlatısı inşasında, doğru bir yerde durduğunu; özellikle belgesel görüntü kullanımıyla yeni kuşaklara bellek kazandırma işlevi gördüğünü ileri sürmektedir (2010, s.27).

Bu noktada, filmin Rum kimliğine ilişkin söylemini ve bellekle ilişkisini daha iyi kavrayabilmek bakımından, Rumların Anadolu'daki tarihine kısaca göz atmak yararlı olacaktır. Rumlar, Anadolu'nun en kadim halklarından biri olarak kabul edilmektedir. Herkül Millas, İstanbul'daki Rumların kökenlerinin M.Ö. 658 yılına dayandığını aktarmaktadır (2004, s.195). Uzun yıllar Bizans İmparatorluğu himayesinde yer alan İstanbul, 1453 yılında Fatih Sultan Mehmet'in kenti fethetmesiyle birlikte Osmanlı İmparatorluğu'na geçiş yapar. Karadeniz'deki Rumların kökenleri ise M.Ö. 100'lü yıllara

kadar uzanır (Yaşartürk, 2012, s.80). Balkan Harbi sonrasında, Anadolu'da yaşanan radikal demografik değişimler ve mübadele neticesinde, Karadeniz Rumlarının önemli bir kısmı özellikle 1914'ten sonra ağırlıklı olarak Yunanistan başta olmak üzere, farklı bölgelere göç etmek durumunda kalmışlardır (Yaşartürk, 2012, s.81).

Herkül Millas, 19. yüzyılın sonlarına doğru, Yunan ulusçuluğunun, Osmanlı'nın zayıflamasıyla beraber, yayılmacı bir politikaya dönüştüğünü aktarmaktadır (2004, s.221). Bir taraftan yükselen milliyetçilik diğer taraftan ayrılıkçı politikalar nedeniyle, Türk ve Yunan halkları birbirlerine düşmanlık beslemeye başlamışlardır. Bu düşmanlık, 1912 yılında Balkan Savaşları esnasında daha da körüklenmiştir. Milas, Balkan Savaşları ve sonrasında cereyan eden I. Dünya Savaşı sırasında, tarafların birbirlerine düşman ittifaklar içinde yer almalarının düşmanlığı körüklediğini aktarmaktadır. Bu durumun bir neticesi olarak da uzun yıllardır aynı topraklarda yaşayan iki halk birbirlerini ihanetle suçlamaya ve düşman olarak görmeye başlamıştır (Millas, 2004, s.222). Bu dönemde Osmanlı Devleti'nin yönetici pozisyonunda yer alan İttihat ve Terraki Partisi, Yunanistan'ın elde etmiş olduğu kazanımlar ve siyasi nüfuzun ardından Anadolu'daki Rumlara şüpheyle yaklaşmıştır (Lieberman, 2016, s. 149).

Balkan Harbi ve sonrasında yaşanan I. Dünya Savaşı, o dönem için eşi benzeri olmayan bir mülteci ve göç krizini ortaya çıkarmıştır. Özellikle, Balkan Savaşları'nın sonunda Osmanlı Devleti'nin Balkan sınırının demografisi radikal bir şekilde değişmiş; yaşanan savaş neticesinde binlerce kişi yaşadıkları yerden kaçarak bir daha geri gelememişlerdir (Lieberman, 2016, s.123). Balkan Harbi'nden sonra patlak veren I. Dünya Savaşı'nda ise milyonlarca kişi evinden ve yurdundan ayrılmak durumunda kalmıştır. Yaşanan büyük göç dalgası ve mülteci krizi siyasi ve ekonomik birçok krizi de beraberinde getirmiştir. Savaşın yaratmış olduğu ekonomik tahribat, göçmen kriziyle daha da derinleşmiştir. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılma sürecinde Türkiye ve Yunanistan arasında yaşanan sıcak savaş, göçmen ve mülteci krizini daha trajik hale

getirmiştir. Yunanistan ve Türkiye, ulus devletleşme süreçlerine uygun bir şekilde, ülke sınırlarında yer alan farklı dinsel yapılardan oluşan azınlık gruplarından arınmak ve homojen bir etnik yapıya kavuşmak istemiştir. Bu anlamda mübadele iki ülke tarafından da bu yapıya kavuşmak için önemli bir fırsat olarak görülmüştür (Arı, 2015, s.9). Elçin Macar, mübadaleyle birlikte iki devletin sadece homojen bir yapıya kavuşmayacağını aynı zamanda dinsel homojenliğe ulaşacağını aktarır (2015, s.185). Bu durumun bir neticesi olarak, Osmanlı Devleti, Ön Asya'da yaşamlarını sürdüren Anadolu Rumlarının zorunlu göçüne karar vermiş ve yaklaşık 150.000 Rum, Yunanistan'a göç etmek durumunda kalmıştır (Lieberman, 2016, s. 151). Osmanlı Devleti'nin Rumlara yönelik aldığı göç kararı sadece Ege kıyıları için geçerli olmamış aynı zamanda, Karadeniz bölgesinde yaşayan Pontus Rumları için de geçerli olmuştur. Benjamin Lieberman, Osmanlı Devleti'nin I. Dünya Savaşı'na girmesiyle beraber, Rumlara yönelik şüpheli yaklaşımın arttığını aktarmaktadır (2016, s.151). Bu dönemde Ruslara karşı alınan üst üste yenilgiler nedeniyle ve Rum çetelerinin giderek artan faaliyetlerinin önüne geçebilmek için, Devlet, yaklaşık 70.000 Karadeniz Rumunun yaşadıkları yerlerden ayrılmasını istemiştir (2016, s.151).

Yunan ve Türk halkları arasında planlanan ve yaşanan sıcak savaş nedeniyle bir türlü gerçekleştirilmeyen nüfus mübadelesi fikrine ise, Kurtuluş Savaşı'nın ardından Lozan Barış Konferansı'nda karar verilmiştir. 30 Ocak 1923 yılında Türkiye ve Yunanistan arasında nüfusun karşılıklı değişimine dair mübadele antlaşması imzalanmıştır. Antlaşmanın neticesinde, Türkiye sınırında kalan Rumlar ile Yunanistan'da kalan Müslüman Türkler arasında zorunlu bir mübadele gerçekleştirilmiştir (Arı, 2015, s.31). 19 maddeden oluşan antlaşma metnine göre, mübadele gerçekleştikten sonra iki taraf da bir daha geride bıraktıkları topraklara yerleşmeyecektir (Macar, 2015, s.176). Lozan'da alınan bu karar neticesinde iki taraftan sayıları milyonlarla ölçülen nüfus arasında bir değişim yaşanmıştır. Kemal Arı,

Türkiye'den bir milyon iki yüz bin Ortodoks Rum'un, dört yüz elli bin beş yüz Müslüman Türk'ün o dönem mübadeleyle göç ettirildiğini aktarmaktadır (2016, s.2).⁴⁸ İki ülke arasındaki gerilimler, Cumhuriyet'in ilanından sonra da belirli aralıklarla devam etmiş, özellikle 1950'li ve 1970'li yıllarda cereyan eden Kıbrıs sorunu iki taraf için de bir gerginliğe yol açmıştır. Yine 6-7 Eylül gibi Rumların ağırlıkla mağdur olduğu olaylar da bu dönemlerde vuku bulmuştur.

Bu tarihsel arka plan ışığında filmin geçmişi aktarma biçimi ve bellekle kurduğu ilişki, Rum kimliğinin temsili açısından önem kazanmaktadır. Film, Karadeniz'deki Rum göçüne dair arşiv görüntüleriyle başlar. Arşiv görüntülerinde, Rumların zorunlu göçüne dair sahneler sıralanır. Bu sahnelerde, yaşlı, çocuk ve her yaştan insanın zorlu şartlar içerisinde göç etmeye çalıştıklarını görürüz. Sahnenin devamında kamera bir kız ve erkek çocuğa yakın plan yaklaşır. Çocuklar kameraya gülümsemektedir. Bu sahne aynı zamanda filmin hikâye örgüsünde de önemli bir yerde durmaktadır; çünkü filmin sonunda bu çocukların Eleni/Ayşe ve Niko olduğunu öğreniriz. Film başlangıçta olduğu gibi yine arşiv görüntüleriyle sona erer. Yönetmen bu göçün tarihsel arka planını ya da nedenlerini filmin akışında aktarmayı tercih etmemektedir. Göç kararının neden ve kimler tarafından alındığı bilgisi de seyirciye sunulmamaktadır. Yönetmen, filmin akışı içinde tarihsel bir arka plan inşa etmek yerine, göçün yaratmış olduğu sonuçlara odaklanmaya çalışmaktadır. Filmin başında, Rumların göçüne dair gördüğümüz arşiv görüntüleri, göçün zorlu koşullarda yapıldığına dair bir bilgi sunmaktadır.

⁴⁸Mübadele kararından sonra, Türkler ve Rumlar hızlı bir şekilde evlerini boşaltarak yeni topraklarına doğru yola çıkmışlardır. Bu kararın siyasi alanda olduğu kadar başta sağlık olmak üzere, hukuk ve ekonomi alanlarında da etkileri görülmüştür. I. Dünya Savaşı, sadece milyonlarca ölümlecek bir insan kaybı yaratmamış aynı zamanda yine milyonlarca insanı evsiz bırakmış ve sağlıksız koşullarda yaşamalarına neden olmuştur. Gayri insani koşullar ölümlere, hastalıklara ve bir dizi insanlık trajedisine neden olmuştur. Dönemin elverişsiz koşulları ve savaş ortamı birçok salgın hastalığı da beraberinde getirmiş, yine sağlık imkânlarının elvermemesi sebebiyle bu salgın hastalıklar nedeniyle birçok can kaybı yaşanmıştır (Arı, 2015, s.186).

1900'lü yıllar boyunca Türkler ve Yunanlılar arasında yaşanan mübadele ve zorunlu göçler, o dönem iki halkın hayatını derinden etkilemiştir. Özellikle göç esnasında birçok insanın hastalıktan ya da başka sebeplerden ötürü hayatını kaybettiği bilinmektedir. Bu doğrultuda filmde de Ayşe/Eleni'nin ailesinin göç esnasında hayatını kaybettiğini öğreniriz. Bu bağlamda, film, resmi tarih anlatılarında yer almayan, unutulmuş bir dönemi ve olayı, karşı bellek inşa ederek hatırlatmaya çalışır. 1913 yılındaki göç sahneleriyle başlayan film daha sonra bir zaman atlaması yaparak 1970'li yıllar Türkiye'sine geçiş yapar. 1970'li yıllar, Türkiye'de anti-komünizmin yükseldiği ve özellikle Kıbrıs gerginliği sebebiyle Rum karşıtı söylemin arttığı yıllardır. Filmin başında, Ayşe/Eleni'yi, yatalak ablası Selma'yı sırtında taşırken, evlerine doğru gelirken görürüz. Sahnenin devamında, komşunun küçük oğlu Mehmet, camı vurup, onların evine girer. Mehmet heyecanlı bir bekleyiş içerisinde televizyonda *Battal Gazi* filmini izlemek ister. Ayşe/Eleni, Mehmet'e *Battal Gazi* filminin haberlerden sonra başlayacağını söyler. *Battal Gazi* filmi, bu noktada önemli bir ideolojik gösterge olarak karşımıza çıkar. Bilindiği üzere *Battal Gazi* figürü, özellikle 1970'li yıllarda, Yeşilçam sinemasında tarihi filmlerde öne çıkan bir karakterdir. Bu yıllardaki *Battal Gazi* ve *Kara Murat* gibi kostüme avantür filmler, genellikle Anadolu'da çok bilinen destanlardan ya da yine o dönemin popüler kültür ürünlerinden, çizgi romanlardan uyarlanmışlardır (Duruel Erkılıç, 2014 s.104). *Battal Gazi*, *Kara Murat* ve *Karaoğlan* gibi filmlerin politik söylemi tıpkı 1950'li ve 1960'lı yıllarda olduğu gibi dönemin siyasi atmosferine göre şekillenir. Dolayısıyla 1970'li yıllarda çekilen bu filmler de Kıbrıs geriliminin bir sonucu olarak milliyetçi ve hamasi bir söyleme sahiptir (Duruel Erkılıç, 2014, s.104).⁴⁹ Bu bağlamda yönetmen,

⁴⁹Hilmi Maktav'a göre Türkiye sinemasındaki bu hamasi söylem 1950'li yıllardan günümüze kadar sürmüştür: "1950'lerden itibaren, Abdullah Ziya Kozanoğlu, Rahmi Muratoğlu gibi yazarların çok satan romanlarından sinemaya uyarlanmış olan bu filmler, biliyoruz ki sadece yazar ve yönetmenlerin geniş muhayyilesinin değil, milliyetçi ideolojilerin süzgecinden geçerek oluşturulmuş bir kolektif belleğin tezahürü. Kahramanlar değişse de aynı hikâyenin, hep aynı biçimde anlatılması bu 'tarihi filmler'in en önemli özelliği. Kökleri Altaylar'da, Orta Asya'da olan bu kahramanlar tarihte 'hiç zaman olmamış zaferler kazanıp' Avrupa'ya meydan okuyarak bir tarih yaratırlar. 1950'lerden 1980'lere uzanan süreçte bu tarz film çekmeyen yok gibidir. Aydın Arakon'dan, Sami Ayanoğlu'na, Atıf Yılmaz'dan Süreyya Duru'ya, Nejat

Battal Gazi göndermesiyle dönemin siyasi ve ideolojik atmosferi hakkında bir arka plan çizmiş olur. Sahnenin devamında televizyondan dönemin haberlerini izleriz. Haberlerde, o yıl yapılacak nüfus sayımı hakkında bilgi verilir. 1970'li yıllarda, nüfus sayımında değişiklik yapıldığını, artık din, dil, ırk ve cinsiyetin de sayıma dahil olduğunu öğreniriz. Haberin devamında ise Bülent Ecevit'in şu demeci okunur: “CHP Genel Başkanı Bülent Ecevit, iktidar partisinin ülkeyi ekonomik olarak karanlık bir döneme soktuğunu ifade etti, ülkenin içinde bulunduğu anarşi ortamında alınan ekonomik önlemleri de eleştiren Ecevit, anarşinin sokaklardaki hakimiyetinin yanı sıra, ekonominin de korkunç boyutlara varacağını belirtti.”

Bu doğrultuda film, bir taraftan geçmişi arşiv görüntülere dayandırarak tarihsel hakikatlere uygun bir şekilde temsil etmeye çalışır, diğer taraftan da 1970'li yıllarda Türkiye'nin siyasi ve politik atmosferine dair bir bilgi sunmuş olur. Bununla beraber 1970'li yıllar, dünyayı etkileyen 68 öğrenci hareketinin etkilerinin yoğun bir şekilde hissedildiği, sol ve sosyalizm düşüncesinin öğrenciler arasında bir hayli etkin olduğu bir dönemdir. Dolayısıyla, bir taraftan Kıbrıs meselesi yüzünden Yunanistan'la gerginlik ve milliyetçi söylem artmış, öbür yandan da dönemin iktidar partileri, sol ve sosyalist ideolojiyi kriminalize etmiştir. Sahnenin devamında, nüfus sayımı için iki devlet memuru Ayşe/Eleni'nin evine gelir. Televizyonda Rusça konuşulmaktadır. Rusçayı işiten memurlar Ayşe//Eleni'ye dönerek şu ifadeleri kullanırlar:

-Rusça konuşuyor bu!

-Suratı görmüyor musun? Şeytana benziyor

-Şeytanın ta kendisi. Teyze kapat kapat, biz işimize dönelim.

Saydam'a, Natuk Bayhan'a Türk sinemasının neredeyse bütün yönetmenlerinin bir Kara Murat'ı, Tarkan'ı veya Battal Gazisi vardır” (2013, s.4).

Memurların diyalogları ve bu sahne Sovyet, yani komünizm karşıtlığının yanı sıra o dönemdeki yabancı düşmanlığına gönderme yapar. Gül Yaşartürk, 1970'li yılların siyasal atmosferinde, devletin benimsediği görüşün milliyetçi bir perspektifle Türk-İslam sentezi olduğunu belirtmektedir (2012, s.86). Dolayısıyla, bu sahnede devlet memurlarının hem komünizm karşıtı hem de yabancı düşmanı olarak sunulmaları aynı zamanda o tarihlerdeki resmi söyleme işaret eder. Dönemin milliyetçi atmosferini imleyen bir başka sahne ise, okulda geçmektedir. Filmin başında Ayşe/Eleni'nin evinde tanıştığımız Mehmet karakterini, okul sıralarında görürüz. Yönetmen, genel planda sınıfı gösterir, daha sonra kamerayı aşağıya doğru kaydırıp kadrajın merkezine Türk bayrağını alır. Sahnenin devamında sınıfın öğretmeni, otoriter bir ses tonuyla öğrencilere dönerek, “Bu hafta ne haftası?” diye sorar. Öğrenciler koro halinde “Yerli malı haftası” diye yanıtlarlar. Öğretmen, otoriter ses tonunu bozmadan, bir soru daha sorar çocuklara “Geçen hafta ne öğrenmiştik?” Çocuklar yine toplu halde yanıt verirler: “Yerli malı, Türkün malı!” Yerli malı sahnesinin devamında ise, öğrencileri marş okurken görürüz.

Düşmanlar da sarsa, tek bile kalsa,

Türk hiç yılar mı? Türk yılmaz

Cihanda yıldızlar Türk yılmaz

Marş okunurken, Mehmet altına kaçırır. Arkadaşları ona güler, öğretmen de ona sırtı dönük tahtada durma cezası verir. Bu sahne hem Türkçü-milliyetçi söylemin nasıl inşa edildiğini gösterir hem de 1970'li yıllardaki gergin dış politikaya ve yükseltelen hamasete gönderme yapar. Marşın sembolize ettiği ve vurgulamaya çalıştığı bir diğer nokta ise, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan beri benimsediği yabancı devletler tarafından parçalanma korkusudur. Özellikle marşın “Düşmanlar da sarsa, tek bile kalsa” biçimindeki sözleri bu paranoyanın bir izdüşümüdür. Burada yatan paranoyanın altında Osmanlı'nın dramatik çöküşü ve yeni kurulan devletin bir arada kalma içgüdüğü yer

almaktadır (Akçam'dan aktaran Yıldız, 2008, s. 51). Richard Kearney, ulus devletlerin yabancı tehditlere karşı her daim alarm halinde olduklarını belirtip şu değerlendirmeyi yapar: “Tehditkâr bir yabancı ile karşı karşıya kalındığında en iyi savunma biçimi saldırdır. Ulusal biz, yabancı onlar ile karşıtlık içinde tekrar tekrar tanımlanır. Sınırlar yurttaşları içeride, yabancıları ise dışarıda tutacak şekilde düzenlenip denetlenir” (2012, s.88). Tanıl Bora, modern ulus devlet anlayışında milli kimliğin inşasında, imgelerin, göstergelerin çok önemli bir yerde durduğunu belirtip; böyle bir kimlik modellemesinde sınırlarını müesses nizamın çizdiği “makbul” birey stereotipinin yaratılmaya çalışıldığını anlatmaktadır (2017, s.13). Bu bağlamda, Türkiye Cumhuriyeti'nin ulus devlet anlayışına göre de bir kimlik ve birey inşası söz konusudur. Okullardan ve eğitim sisteminden beklenen de “milli” kimliğe uygun yurttaşlar yetiştirmesidir. Bu doğrultuda, belli semboller, anlatılar hatta eğitim müfredatı resmi söylemin inşasında önemli bir işlev görmektedir. Bora, Türk milli kimliği tahayyülünde kültürel kimlik ve milli kimliğin birbiriyle harmanladığını belirtmektedir (2017, s.29). Dolayısıyla, filmdeki okul sahnesinde karşımıza çıkan Türk bayrağı, marşlar ve yerli malı haftası gibi sembolik göstergeler aynı zamanda milli kimliğin oluşum sürecine de bir gönderme niteliği taşımaktadır. Bu doğrultuda, filmin başında gördüğümüz Pontus Rumlarının göçü ve 1970'li yıllar Türkiye'sindeki milliyetçi söylem arasında bir bağlantı ve devamlılık olduğu söylenebilir. Türkiye Cumhuriyeti'nin ulus devlet anlayışına uygun bir şekilde inşa etmeye çalıştığı yeni devlet modellemesinde, nüfusun homojenleşmesi önem kazanmıştır. Bu bağlamda filmin başında göçe dair arşiv görüntüleri ve ardından gelen sınıf sahnesindeki milliyetçi göstergeler ve söylemlerle, yukarıda bahsedilmeye çalışılan tahayyül arasında bir devamlılık olduğu da görülmektedir. Filmin başında memurların Rusçaya yönelik tepki göstermeleri sahnesinde, ardından gelen, marş okunması ve yerli malı haftasıyla ilgili okul sahnelerinde ve öğretmenin otoriter tavrında, milliyetçi ve hamasi söylemin bizzat devlet tarafından da benimsendiği vurgulanmaktadır.

Balkan Savaşları ve I. Cihan Harbi öncesinde henüz mübadele ve zorunlu göçlerin yaşanmadığı dönemde Anadolu'da azımsanmayacak sayıda gayrimüslim nüfusun olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla, resmi tarih anlatılarında, Anadolu'daki etnik çeşitliliğin göz ardı edilmesi ve gayrimüslimlerin varlıklarının neredeyse unutturulması eksik ve anakronik bir tarih yazımının sonucudur. Pınar Yıldız, filmde hikâyesine tanık olduğumuz Ayşe/Eleni'nin esasen Rum toplumu temsil ettiğini ve onların Anadolu'dan zorunlu göçlerinin de Türkiye'nin ulus devletleşme sürecindeki nüfusu homojenleştirme politikalarının bir parçası olduğunu vurgulamaktadır (2008, s.49). Film bir noktada karşı bellek anlatısı kurarak, Anadolu'daki Rum nüfusunun varlığını da seyirciye hatırlatmaya çalışmıştır. Filmde bu anlamda, Ayşe/Eleni'nin kendi kimliğini hatırlamaya başlaması, tek kimlikli Türklük inşası repertuarının krizini, bastırılanın geri dönüşünü imlemektedir.

Pınar Yıldız, filmin Türkiye'nin yakın tarihine projeksiyon tuttuğunu ve resmi tarih anlatımında hakikatlere uygun bir şekilde yer verilmeyen Rumların hikayelerini hatırlatmaya çalıştığını belirtmektedir (2008, s.47). *Bulutları Beklerken* bu doğrultuda sadece kimlik krizini dile getirmekle kalmaz, aynı zamanda tek taraflı kimlik ve tarih anlatısına da bir eleştiri getirmiş olur. Yeşim Ustaoglu'nun filmi hem temsil açısından hem de geçmişle yüzleşme meselesi bakımından 1990'lı yıllarda azınlık meselesini konu edinen filmlerden ayrı bir yerde durmaktadır. Bu durumun en büyük sebebi filmin, Giritoglu'nun filmlerinin aksine daha net bir politik tavrının olması; bellek, kimlik ve yakın tarihle ilgili eleştirel bir söyleme işlerlik kazandırmasıdır. *Bulutları Beklerken* aidiyet, kimlik meselelerini merkeze alıp; resmi tarih eleştirisi yapması bakımından da geçmişle yüzleşmenin önünü açmaktadır. Bu bağlamda filmin önemli sacayaklarından birini hatırlama ve bellek konuları oluşturmaktadır.

2.3.4.2. *Bulutları Beklerken*'de Kimlik, Hatırlama ve Bellek

Bulutları Beklerken, Pontus Rumlarının 1910'lu yıllardaki zorunlu göçlerini, bastırılmış kimliklerini ve bastırılanın geri dönüşünü, hatırlama, bellek gibi kavramlar

üzerinden ele almaktadır. Bastırılmış kimlikler ve hatırlama gibi meseleler seyirciye Ayşe/Eleni ve Tanasis karakterleri üzerinden aktarılmaya çalışılmıştır. Ayşe/Eleni 50 yıl boyunca gerçek kimliği olan Rumluğunu, adını gizlemek zorunda kalmış ve bu süre zarfında Müslüman bir Türk olarak yaşamını sürdürmüştür.

Filmin başlarında yönetmen, Ayşe/Eleni'nin gerçek kimliği hakkında seyirciye hiçbir bilgi vermez. Karakterin oturduğu evde de Rum kimliğine dair herhangi bir gösterge yoktur. Ayrıca sayım memurları evlerine geldiğinde ablasını dua okurken görürüz. Dolayısıyla, Ayşe/Eleni'nin Türk kimliğinden hiçbir şüphe duymayız. Filmin ilerleyen sahnelerinde, Ayşe/Eleni'nin ablası Selma'nın vefatının ardından evinde yalnız kaldığı görülür. Yoğun olarak görüştüğü tek kişi ise komşusunun oğlu Mehmet'tir. Ayşe/Eleni, bir gün evinin tavan arasında Mehmet'le beraber eski fotoğraflara bakar ve Mehmet'in fotoğraflarla ilgili sorularını yanıtlar. Mehmet ve Ayşe'nin beraber baktıkları fotoğraflar arasında, Ayşe/Eleni'nin öz ailesinin de fotoğrafı vardır. Mehmet, bu fotoğrafı görünce “Bu adamlar da kim?” diye sorar. Ayşe/Eleni bu soruya yanıt vermez. Uzun bir sessizlikle sahne biter. Bu sahneden sonra Ayşe/Eleni, kendisini dış dünyaya kapatır. Tüm komşularıyla iletişimini keser. Ayşe/Eleni, öz ailesinin fotoğrafına bakarak yıllardır bastırduğu gerçek kimliğini hatırlamaya başlamıştır (Yıldız, 2008, s.57). Bu anlamda fotoğraf filmde önemli bir bellek aktarıcısı konumundadır. Filmin finalindeki Ayşe/Eleni ve Niko'nun yıllar sonra buluştuğu sahnede de fotoğraf hatırlama ve bellek hususunda önemli bir yerde durmaktadır. Niko ve Eleni ancak final sahnesinde yan yana gelirler. Niko, Eleni'yi yanına oturtur, çocukluğundan ailesine varana dek fotoğraflarını gösterir ve ona dönüp “Bu benim hayatım ama sen yoksun” der. Eleni bir kez daha hayal kırıklığına uğrar; içerisinde Niko'nun da yer aldığı aile fotoğrafını gösterir. Pınar Yıldız, bu sahnede fotoğrafın parçalanmış ailenin kayıp geçmişini yeniden inşa etmeye çalıştığı yorumunu yapar (2008, s.57). Fotoğraf bu anlamda, sadece bellek taşıyıcısı değil aynı zamanda zorunlu göçle dağılmış bir ailenin varlıklarını ispatlayan, aidiyetlerini yeniden

inşa eden bir belge niteliği taşır. Dolayısıyla filmin, başladığı gibi arşiv görüntüleriyle, iki çocuğun kameraya gülümsemesiyle bitmesi de resmi tarihin unutturduğu Karadeniz Rumlarının varlığını, geçmişlerini bir tür karşı bellek inşasıyla hatırlatma çabası olarak yorumlanabilir. Ayşe/Eleni'nin Tirebolu'da tavan arasında fotoğraf bulma sahnesi onun için travmatik bir durum yaratmıştır. Ayşe/Eleni, 1916'daki zorunlu göç sırasında küçük kardeşi Niko dışında bütün ailesini kaybetmiş, çok zorlu bir yolculuğun ardından Mersin'e başka bir ailenin yanına gelmeyi başarmıştır. Lakin bu yolculuk esnasında babasının ona emanet ettiği kardeşi Niko'yla yolları ayrılmış ve küçük kardeşi Yunanistan'a göç etmiştir. Ayşe/Eleni hem babasının vasiyetini yerine getirememiş hem de küçük kardeşini koruyamamıştır. Ayşe/Eleni uzun yıllar bu olayı bastırarak yaşamak durumunda kalmıştır. Bu doğrultuda öz ailesine dair fotoğrafı bir anlamda onun travmatik belleğini harekete geçirmiştir. Bellek fragmanlardan oluşmaktadır, seçidir ve geçmişin bazı parçalarını anlarını unutmaya yatkındır. İnsanın belleği uçucu olduğu kadar da kalıcıdır. Kracauer, bireyin bir anıyı hiç unutmamacasına saklamasının nedeninin o anının çok değerli olmasından kaynaklandığını belirtmektedir (2011, s.27). Fotoğraf ise belleğin tam tersine zamanın bir anını dondurur ve o anıyı “zamansal süreklilik” olarak kaydeder (Kracauer, 2011, s.27). Bu anlamda, Eleni'nin gerçek ailesinin fotoğrafını görmesiyle birlikte harekete geçen belleği hem onlara dair anıların çok değerli olması hem de fotoğrafın zamansız olması sebebiyle hatıraların oradan hiç gitmediğini gösterir. Kracauer'in şu sözü bu doğrultuda anlamlıdır: “Fotoğraf, insanın geçmişini karın altına gömülüyüş gibi saklar” (2011, s.28). Filmin finalinde Niko'nun Selanik'te kendisine yeni bir yaşam kurduğu ve içinde ablasının olmadığı yeni bir bellek inşa ettiği görülür. Geçmiş, ablasını unutmaya çalışmıştır. Ancak Ayşe/Eleni'nin ona gösterdiği aile fotoğrafının anı durduran zamansızlığı, ikilinin bir zamanlar aynı zamanın içinde yer aldığını ve aynı anıyı paylaştığını vurgular.

Hatırlama meselesiyle ilgili ele alınması gereken bir başka sahnede ise Ayşe/Eleni'yi yayladaki evinin önünde tek başına otururken görürüz. Mehmet, elinde bir poşetle ona doğru yaklaşır ve poşeti ona uzatır. Ancak Ayşe/Eleni Mehmet'i tanımaz, kısa bir baygınlık geçirir. Kendine geldiğinde Mehmet'e "Niko gitme!" der, Mehmet'i Niko zannetmiştir. Ayşe/Eleni'nin de tıpkı *Rüzgârın Hatırları* filmindeki Aram gibi post travmatik stres bozukluğu yaşadığı görülür. Bir önceki bölümde bahsedildiği gibi travmatik bellek, geçmişte yaşanmış ve bastırılmış anın bir şekilde yeniden ortaya çıkmasıyla oluşur. Bu bağlamda, Mehmet'in yaylada sisler içerisinden çıkıp gelmesi, Ayşe/Eleni'ye kardeşi Niko'yu hatırlatmıştır. Serhan Mersin, "travma geçiren kişi(nin) geçmişi istemdişi da olsa tekrar tekrar hatırla(dığını)" belirtir (2010, s.17). Mersin'e göre Ayşe/Eleni'nin bastırıldığı travmatik geçmiş sadece kayıp kardeşi Niko'yla ilgili değildir aynı zamanda yıllarca bastırmak durumunda kaldığı öz kimlik sorunsalıyla da ilişkilidir (2010, s.17).

Filmin ortalarında hikâyeye dahil olan Tanasis de tıpkı Ayşe/Eleni gibi 1916 yılında Karadeniz'de gerçekleşen zorunlu göçe maruz kalmıştır; göç esnasında, yöredeki bir arkadaşının yardımıyla Sovyetler Birliği'ne kaçmıştır. Yıllar sonra, Yunanistan'a dönmeden önce doğduğu yeri bir kez daha görebilmek için Türkiye'ye gelir. Tanasis yıllar sonra Karadeniz'e geldiğinde Mehmet'le karşılaşır ve Mehmet onu Niko sanarak, Ayşe/Eleni'nin yanına götürür. Ayşe/Eleni, bu sahnede, sislerin arasından dağları ve bulutları izlemektedir. Yanına yaklaşan Mehmet'i yine kardeşi Niko zanneden Ayşe/Eleni, Tanasis'i fark etmez bile. Geçmişe dönüp, ailesiyle yaşadıkları göç anlarını anlatmaya başlar.

Niko geri döndün. Bak Marika, Sofia'yı sırtında taşıyor hala. Sofia'nın başı neden öyle, bir öne bir arkaya sallanıyor? Ölümü, yoksa anlayamıyorum bir türlü. Prodomos da koruyamaz artık onları. Dağlarda o, çoktan vuruldu. Bak Marika, Sofia'yı bıraktı sonunda karlara. Hey gidi Niko! En zor olanı, gecelerdi değil mi? Sanki herkes bütün gücünü gündüze saklıyordu. Sırf geceleri ölebilmek için. Neden yaptılar bunu Niko? Söz vermişlerdi, sadece birkaç gün

yürüyecektik. Sonra geri dönecektik. Sonra ne oldu? Ölülerimizi Mersin'e kadar karlara göme göme yürüdük.

Bu sahne sadece bireysel travmayı değil aynı zamanda Anadolu Rumlarının göç sürecinde yaşadığı toplumsal travmayı da imlemektedir. Ayşe/Eleni'nin anlattıklarında aynı zamanda tutulamamış yaslar ve mezarsız yatan ölümler yer alır. Sahnenin devamında, Eleni yıllardır gizlemek durumunda kaldığı en büyük sırrını,⁵⁰ gerçek kimliğini Rumca açıklar. “Niko benim kardeşim. Ben Eleni Terzidis. Podoromos ve Marika Terzidis'in kızı. Babam Niko'yu bana emanet etti. Ölmeden önce vasiyet etti” der. Bu bağlamda, Eleni uzun yıllardır bastırmak zorunda kaldığı kimliğini ve dilini yeniden hatırlamış ve sessizliğini bozmuştur (Köksal, 2016, s.98).⁵¹ Bu sahnenin devamında Tanasis ve Eleni'nin, kulübede oturduğu görülür. Eleni gerçek hikâyesini Türkçe olarak anlatmaya başlar:

Süleyman baba Niko'yla beni karlar arasında bulmadan önce vahşi bir hayvana dönmüştüm korkudan. Süleyman baba, bizi Selma ablama ve anama götürdü. Onlar kurtardı beni bu vahşetten. Ama Niko kaçıp öteki yetimlerin yanına kışlaya giderdi. Sonra bütün yetimleri toplmaya başladılar. Bizi takalara bindirip uzaklara göndereceklerin söylediler. Ne bir daha takaya binmek ne de yürümek istiyordum. Süleyman baba, bana ismini verdi. 50 yıl boyunca kimse kim olduğumu bilmedi. 50 yıl boyunca kendi dilimde tek kelime etmedim. Babam ölürken vasiyet etti. Sırrımızı tutmamızı istedi. Biz de kimseye söylemedik. Selma'nın kocası bile kim olduğumu bilmedi. Sonra Selma beni buraya getirdi. Doğduğum evi aldık. Vicdanımın rahat edeceğini söyledi. Ama ben hep bu suçla yaşadım. Şimdi Selma da bıraktı gitti beni.

Sahne karakterin anlattıklarının bir anlamda Türkiyeli Rumların unutulmuş hikâyesini sembolize ettiği söylenebilir. Bu bağlamda Ayşe/Eleni'nin kendi kimliğini hatırlaması aynı zamanda Türkiye'nin kuruluş aşamasındaki tek kimlikli inşa sürecine

⁵⁰ Gayrimüslimlerin kamusal alandaki sessizliklerinin ve izole yaşamlarının nedeni korkuyla birlikte hayatta kalma pratiği olarak da değerlendirilmektedir: “Müslümanlaştırılan ya da kendini gizleyen Ermeniler büyük çoğunlukla kendi aralarında evlenmiştir. Her şeylerini terk etmiş, bütün dünyayla ilişkiyi kestikleri ücre yörelere saklanmış ve on yıllar boyunca hayatta kalmanın en temel kurallarına büyük titizlikle uymuşlardır: Sessizlik” (Ritter ve Sivaslian'dan aktaran Ünlü, 2018, s.245).

⁵¹ Özlem Köksal, sessizliğe gömülmenin ya da sessizleştirilmenin hem bir tür direniş sembolü hem de bireyin yaşadığı bir işkenceye dönüşebileceğinden bahsetmektedir (2016, s.98). Bu doğrultuda, Ayşe/Eleni'nin 50 yıllık suskunluğu onun hayatını bir anlamda zindana çevirmiştir. Ancak diğer yandan karakterin öz kimliğini yeniden hatırlaması, onu sahiplenmesi hatta anadilinde konuşmaya başlaması da bir tür direniş haline dönüşmüştür.

yönelik bir tepkiyi ve itirazı ifade eder. Özellikle Ayşe/Eleni'nin geçmişi hatırladıktan sonra konuşmamayı seçmesi Ayşe olmanın da “mutlak reddi olarak okunabilir, zira Eleni sadece iletişimi kurmayı kesmiyor, kimliğinde bu yarılmayı netleştiren şeylerden birini, zorla edindirildiği kimliğin taşıyıcılarından olan Türkçeyi de reddediyor” (Köksal, 2016, s.108).

Ayşe/Eleni'nin geçmişini farklı sahnelerde hem Türkçe hem de Rumca anlatması, onun ikili hayat sürdüğünü ve parçalı bir kimliğe sahip olduğunu vurgulamaktadır. Barış Ünlü, gayrimüslimlerin bu şekilde ikili hayatın içinde yer almalarının onlar için bir zorunluluk teşkil ettiğini belirtirken; bunun nedeninin Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı sırasında, Türkler ve başta Rumlar olmak üzere azınlık grupları arasındaki düşmanlığın ve nefretin artmasına bağlanabileceğini ileri sürer (2018, s.247). Savaş sonrasında kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde savaş zamanı yaşananların unutulmadığı ve azınlıklara yönelik şüphelerin ve bazı düşmanlıkların devam ettiği söylenebilir. Bu bağlamda Barış Ünlü'ye göre, azınlık grupları, tepki çekmemek için, öz kimliklerini saklamak ve kamusal alanda kendilerini silikleştirmek durumunda kalırlar (2018, s. 243). Bir tür gönüllü kültürel asimilasyona uğramak, Türkçe konuşmak ve Türkçe isim seçmek olası tepkilerin önüne geçebilmek için alınan önlemler olarak belirir (Ünlü, 2018, s.247). Bu doğrultuda zorunlu göç sırasında Eleni'yi kurtaran Süleyman babanın, Eleni'den gerçekte kim olduğunu saklamasını ve bunu bir sır olarak tutmasını istemesinin, Barış Ünlü'nün çerçevesini çizdiği durumla bağlantılı olduğu söylenebilir. Ayrıca Barış Ünlü, Türklüğün normatif hale gelmiş bir kimlik performansı olduğunu belirtir. Dolayısıyla, azınlıklar ne zaman bu normatifliğin dışına çıksalar dikkat çekerler. Filmde, Ayşe/Eleni, Rum kimliğini hatırlamaya başladıkça, Mehmet'i Niko olarak çağırırken, bir anlamda sakladığı kimlik deşifre olmaya başlar ve etrafındakilerin dikkatini çeker. Örneğin, komşuları Ayşe/Eleni'nin “garip” hareketlerine, suskunluğuna bir anlam veremezler, kendi aralarında onun hakkında konuşurlar: “Bunca kurşun döktük

şeytan mı girdi diye, gavurmu çıktı, deli mi çıktı anlamadım? Ömründe besmele çekmemiş birine kurşun ne kadar fayda olur bilemem.”

Ayşe/Eleni'nin komşularının onun Türklüğünü ve Müslümanlığını sorgulaması ve ondan şüphelenmeleri, kadın karakterin bir anlamda kendisinden beklenen Türklük performansını layıkıyla yerine getiremediğine işaret eder. Bu şüphe aynı zamanda, onun Goffman'ın deyişiyle ötekileştirilip “damganlanmaya” başladığını da gösterir. Filmde Türklük performansı sadece gayrimüslimler için geçerli değildir. Aynı zamanda Türkler için de her daim ispat etmeleri beklenen bir performansa dönüşür. Örneğin Mehmet'in, tüm sınıf yüksek sesle marş söylerken altına kaçırması sınıftakilerin Mehmet'e gülmesi ve öğretmenin Mehmet'e marş bitene kadar duvarda sırtı dönük bir şekilde bekleme cezası vermesi resmi söylemin milliyetçi bir çerçeveye kuşatılmasına işaret eder. Filmde buna benzer bir başka durum meyhane sahnesinde yaşanır. Sahnede iki sarhoş içki masasında konuşmaktadırlar. Sohbetlerinin konusu ise, Ayşe/Eleni'nin ölen ablası Selma üzerinedir:

-Selma da mı gavur idi?

-Ne bileyim?

-O zaman çıkarıp bakalım mezarına, gavursa anlarız.

-Gavur olduğunu nasıl anlayacağız? Karılar sünnet olmaz.

-Ters mi dönmüş, toprak kabul etmiş mi? Boynuz mu çıkmış anlarız.

Bu sahnenin aynı zamanda Ayşe/Eleni'nin komşularının onun “gavur” olup olmadığını sorgulamalarından sonra gelmesi anlamlıdır. Kızkardeşlerin “gavur” olma ihtimali ve şüphesi kasabanın dikkatini çekmeye başlamıştır. Ayrıca Selma'nın mezarının kazılma fikrinin ortaya atılması hatta gayrimüslimliğin şeytanlıkla ve canavarlıkla eş değer tutulması, gayrimüslimlere yönelik ötekileştirmenin sadece etnisite üzerinden değil aynı zamanda din üzerinden yapıldığını gösterir. Serhan Mersin de bu sahnenin azınlıkların ötekileştirme biçimine ve halkın belirli bir kesiminin azınlıklara bakışına dair somut veriler sunduğuna işaret eder (2010, s.24).

Filmde, hatırlama ve kimlik meselesi haricinde dikkat çeken bir diğer unsur ise, azınlıkların temsildir. Daha önce de vurgulandığı üzere gayrimüslimler Yeşilçam'da belirli kalıplar ve ağırlıklı olarak olumsuz temsillerle gösterilmiştir. Özellikle, 1970'li yıllarda Kıbrıs meselesi yüzünden Türkiye ve Yunanistan arasındaki gerginliğin artması o yıllarda çekilen filmlerde Rumların kötü karakterler olarak temsil edilmesiyle sonuçlanmıştır (Balcı, 2013, s.132). Ayrıca, Dilara Balcı Yeşilçam'da Rum kadınların metalaştırılarak cinsel cazibelerinin öne çıkartıldığını ve bu imgeye uygun bir şekilde ağırlıklı olarak "fahişe" rollerinde sunulduğunu ifade etmektedir (2013, s.132). Bu bağlamda *Bulutları Beklerken* filminin azınlıklara yönelik temsil politikasına bakıldığında, geçmişteki Rum temsillerinden bir farklılaşmanın ortaya çıktığı görülmektedir. Gül Yaşatürk'ün de belirttiği gibi Yeşin Ustaoglu'nun filminde gayrimüslim karakterler gerçekçi bir şekilde temsil edilmektedir. Yaşatürk'ün deyişiyle: "Bulutları Beklerken, her anlamda farklı bir bakış açısı sunar. Ayşe/Eleni sırtındaki 'yük'ten kurtulduktan sonra, kendi tarihinin peşinden koşan, geçmişiyile yüzleşen cesur bir kadındır. Üstelik kırık bir şivesi yoktur" (2013, s.142). Ayrıca filmde Rumlara ilişkin etnik ve dinsel kimlik öğelerine de yer verilir. Ayşe/Eleni'nin bir noktadan sonra Rumca konuşması, Yunanistan'da geçen sahnelerde kiliseye gidip, mum yakması gibi unsurlar Rumlara ilişkin daha gerçekçi bir kimlik inşasını mümkün kılar. Film bu anlamda Hamid Naficy'nin tarifini yaptığı aksanlı sinema anlatılarına da yakın durmaktadır.

Bu doğrultuda film, geçmişten bugüne tarihsel hakikatlerden uzak ve karikatürize edilmiş Rum imgesinin dışına çıkar. Filmde, Türkçesi bozuk olarak bir tek Tanasis karakteri yer alır. Tanasis'in bozuk şivesi filmde mizahi bir öğe olarak kullanılmaz. Filmdeki Rum temsiline dair dikkat çekici bir diğer nokta ise; Niko haricinde diğer Rum karakterlerinin yalnız ve yersiz yurtsuz olmalarıdır. Yalnız ve sürgündeki Rum imgesinin, tarihsel hakikatlerle de bir bağı olduğu söylenebilir. Neticede, 1900'lü yıllarda ve öncesinde yaşanan savaşlar, zorunlu göçler birçok insanın hayatını alt üst etmiş, birçok

Rum ailesini kaybetmiş ve doğduğu yerden uzakta yaşamak durumunda kalmıştır. Üstelik göç sebebiyle gittikleri hiçbir yere de aidiyet duyamamışlardır. Bu sebepten ötürü Rumların ev tanımı muğlak hale gelmiştir. Tanasis'in balıkçı arkadaşı Muharrem'le sandalda yaptıkları konuşma da bu durumu ifade eder: Tanasis arkadaşına şöyle der: “Hiçbir yere kök salmadım. Sen 1916'da beni Rusya'ya öbür yetimlere kaçırdıktan sonra 2 yıl sonra, Yunanistan'a gittim. Sonra 1947'de Yunanistan'ı emperyalistlerden temizlemek için partizanlara katıldım. Bu kez de emperyalistler sürdü. Yine Rusya. Sonunda Rusya benim sürgün evim oldu. Şimdi de Yunanistan kapıları açmış, eve dönebileceğimizi söylüyor. Hangi eve? Ben de kendi kendime dedim ki, bari 59 yıl önce ilk kovulduğum eve bir uğrayıp da gideyim.”

Görüldüğü gibi, Tanasis için “ev” tanımı anlamını yitirmiştir. Hiçbir yere aidiyet duyamamaktadır. Yıllar sonra Türkiye'ye geldiğinde de artık bir yabancısıdır. Kalacağı otelde kendisinden pasaport istenmesi ve “Turist misin?” diye sorulması bu durumu doğrular niteliktedir. Tanasis, Tirebolu sokaklarında, artık aşına olmadığı binaların, metruk yapıların arasında dolaşır. Kent artık onun için bambaşka bir yerdir. Serhan Mersin, bu yabancılaşmayı şöyle tarif eder: “Tanasis, kendi evini yıkılmış, metruk bir halde bulur. Köşk, içi boşalmış, tahtaları eskimiş, yıkılmak üzere beklemektedir. Tanasis'in anılarını taşıyan bu ev kaçmak zorunda kalan diğer azınlıkların evlerinin de eğer sahiplenilmiş değilse, başına gelendir. Tanasis evde dolaşırken dışarıdan bir ezan sesi gelir. Artık ezan sesi bu toprakların tek sahibinin sesidir” (2010, s.18-19). Benzer bir yabancılaşma kardeşi Niko'yu aramak için Yunanistan'a giden Ayşe/Eleni için de geçerlidir. Pınar Yıldız, Eleni için “ev” kavramının Niko'yla özdeş olduğunu ve ancak Niko'yu bulması halinde aidiyetini sağlayabileceğini belirtmektedir (2008, s.80). Bu bağlamda Eleni'nin Tanasis'ten aldığı mektup sonucunda Selanik'e gitmesi ve Niko'nun evini araması aynı zamanda Rum kimliğiyle özdeşleşme çabasının bir örneğidir. Bununla birlikte Eleni Niko'yu bulduğunda Niko onu hatırlamayacak ve Eleni kendisini tanıtsa da

evine gelen kardeşinin suratına kapıyı kapatacaktır. Ayşe/Eleni ancak Niko'nun eşinin içeri buyur etmesiyle eve girebilecektir. Niko, açık bir şekilde Eleni'nin kendisini bırakıp gitmesine öfkelenmiş ve yıllar içerisinde bu öfkesini dindirememiştir. Eleni, aidiyet duyabileceği tek kişi olan kardeşinin yanında bile yabancı konumuna düşmüştür.⁵²

Ayşe/Eleni ve Niko aynı evin içinde olmalarına rağmen bir süre yüz yüze gelmeyecek; ya camlı kapının ardından birbirlerinin silüetlerine bakacak ya da perdenin ardından birbirlerini gözetleyecektir. Filmdeki bu imgeler aynı zamanda Niko ve Eleni'nin birbirlerine uzaklıklarına da gönderme yapmaktadır. Bu doğrultuda, Eleni ve Niko'yu tekrar bir araya getirme ve aralarındaki mesafeyi kaldırma ihtimalini sağlayabilecek şey de Eleni'nin Niko'ya gösterdiği aile fotoğrafı olacaktır. Film farklı yorumlara açık bir şekilde sonlanmaktadır.

⁵²Dolayısıyla Eleni, tamamen yabancı olduğu Selanik'te ancak kendisi gibi Karadeniz göçmeni yaşlı bir kadınla sıcak bir ilişki kurabilecektir (Mersin, 2010, s.18).

SONUÇ

Bu çalışmada, Türkiye Sinemasında 2000 sonrasında çekilen ve gayrimüslim azınlıkları konu edinen filmler arasından iki belgesel ve iki kurmaca film belirlenmiş; *Hermana*, *Saroyan Ülkesi*, *Rüzgârın Hatırları* ve *Bulutları Beklerken* filmleri sinema, tarih ve bellek ilişkisi çerçevesinde tarihsel- toplumsal bağlam göz önünde bulundurularak ele alınmıştır. Söz konusu filmler gayrimüslimlerin nasıl temsil edildikleri bağlamında analiz edilmiş, aynı zamanda bu filmlerin geçmişi nasıl inşa ettikleri ortaya konmaya çalışılmıştır. Çalışma sinema ve tarih ilişkisi üzerinden hareket ettiğinden ilk olarak tarih yazımında yaşanan metodolojik değişimler ve resmi tarih -karşı tarih tartışmalarına dair genel bir kuramsal çerçeve sunulmuş, daha sonra geçmişten bugüne sinema ve tarih ilişkisi ele alınmış, tarihçilerin sinemaya olan bakış açıları vurgulanıp, politik sinemanın karşı tarih yazımındaki işlevi ve tarihi filmlerin geçmişi çarpıtma dinamikleri üzerinde durulmuştur. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ise tarih ve sinema ilişkisinden hareketle, geçmişle yüzleşme, tarih, bellek ve unutma kavramları tartışılmış; sinemanın başta geçmişle yüzleşme olmak üzere hatırlama ve bellek kavramlarıyla olan ilişkisi ortaya konmuştur. Böylelikle, çalışmanın ana izlek noktalarından biri olan sinema tarih ilişkisi ve karşı tarih yazımında sinemanın önemi değerlendirilmiş, örneklem olarak seçilen filmlerin “Yeni Tarih” hareketinin yaratmış olduğu söylemsel değişikliğe paralel olarak resmi tarih eleştirisi yaptıkları ve geçmişin inşasında bir karşı tarih söylemi oluşturdukları vurgulanmıştır. Bu tartışmalardan hareketle Türkiye'nin 1980 sonrası yaşadığı kültürel ve siyasi değişimler, Kemalist paradigma ve ulus devletin kimlik ve aidiyet bağlamındaki krizleri açıklanmaya çalışılmış, bu değişimlerin Türkiye sinemasındaki tezahürü “Yeni Türkiye Sineması” adı verilen dönemin genel özellikleri çerçevesinde yorumlanmıştır. Bu doğrultuda bu dönemde çekilen filmlerde kimlik, aidiyet ve bellek temalarının öne çıktığı vurgulanmıştır. Ayrıca çalışmada incelenen filmlerdeki gayrimüslim temsillerinde

yaşanan farklılaşmanın daha net ortaya konulabilmesi için geçmişten bugüne Türkiye sinemasındaki gayrimüslim temsilleri konusunda genel bir çerçeve çizilmiştir.

2000 sonrası Türkiye sinemasının gerek popüler anlatılarda gerekse bağımsız yapımlarda geçmişle ve tarihi olaylarla yoğun bir ilişki içinde olduğu söylenebilir. Çalışmada incelenen filmlerde, geçmişin inşasında resmi tarih anlatılarının dışına çıkıldığı; 1915 Ermeni tehcirinin, Varlık Vergisi'nin, erken Cumhuriyet dönemindeki Türkleştirme politikalarının ve milliyetçi söylemin eleştirel bir açıdan ele alındığı görülmüştür. Analiz edilen filmler geçmişi farklı bir politik perspektifle, eleştirel bir üslupla ele aldıklarından, filmlerin politik sinemaya daha yakın durdukları tespit edilmiştir. Bu anlamda çalışmada bahsi geçen filmler, Walter Benjamin'in "Tarih Meleği" imgesinden ilhamla yorumlanacak olursa, bir taraftan geçmişi geri çağırırken diğer taraftan çağırdıkları geçmişte pürüzsüz bir zemin değil tam aksine yıkıntılar ve trajediler görmüşlerdir. Dolayısıyla bu filmler geçmişi konuşurken/yorumlarken bir anlamda geçmişin yüklerini, bastırılan trajedileri hatırlatmaya çalışmaktadırlar:

Klee'nin *Angelus Novus* adlı bir resmi vardır. Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağız ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır (Benjamin, 2002, s.42).

Çalışmada incelenen filmlerde geçmiş kurgulanırken dönemin tarihsel hakikatlere uygun bir şekilde temsil edilebilmesi için, tarihçilerin danışmanlıklarından, arşiv görüntülerinden, fotoğraflardan, radyo kayıtlarından ve gazete kupürlerinden faydalandığı görülmüştür. Örneğin *Rüzgârın Hatıraları*, dönemin politik atmosferini

tarihsel gerçeğe uygun kılabilmek için tarihçi Ohannes Kılıçdağı'nın danışmanlığından faydalanmış, Varlık Vergisi'ni o yılların gazetelerinin attığı manşetler üzerinden anlatmış, *Saroyan Ülkesi*, William Saroyan'ın Bitlis yolculuğunu hem yazarın anılarından faydalanarak kurgulamış hem de Saroyan'ın Bitlis ziyaretinde kaydedilen video görüntülerine yer vermiştir. *Bulutları Beklerken*, Rum göçünü filmin başında ve sonunda yer verdiği arşiv görüntüleriyle seyirciye hatırlatmış, *Hermana* ise Ankara Yahudilerinin günlük hayatları hakkındaki bilgileri aile fotoğrafları ve eski Ankara fotoğrafları üzerinden sunmuştur. Ayrıca filmlerde karşımıza çıkan bu tarihsel materyallerin aynı zamanda, bir tür karşı bellek söylemi kurduğu ve resmi tarihin "unutturulan" geçmişinin seyirciye hatırlatılmaya çalışıldığı görülmüştür.

Çalışmada analiz edilen filmlerin, Türkiye'nin yakın tarihinde azınlıkların yaşadığı ayrımcılık politikalarını ele almalarından ötürü, geçmişle yüzleşme kavramıyla yakın ilişkide oldukları söylenebilir. Mithat Sancar, Türkiye'nin geçmişle kurduğu ilişkinin “unutma” ve “bastırmayı” içerdiğini; bu durumun da geçmişte yaşanan hak ihlalleriyle, milliyetçi ve ayrımcı söylemlerle bir türlü yüzleşilememesine neden olduğunu belirtmektedir (2014, s.255). Özellikle Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasında ve öncesinde yaşanan 1915 Ermeni tehciri, mübadele, 6-7 Eylül olayları, Varlık Vergisi, Kürt sorunu ve darbelerle bir türlü yüzleşilmemesi, Türkiye'nin demokratikleşmesi önündeki en büyük engellerden biri olarak görülmektedir. Çalışmada değerlendirilen filmlerin, geçmişi eleştirel bir biçimde ele alarak, Türkiye'nin yakın tarihinde gayrimüslimlere yönelik “bastırdığı” ve “unutturmaya” çalıştığı ayrımcı politikaları ve milliyetçi söylemleri görünür kılmaya çalıştığı söylenebilir. Bu bağlamda *Rüzgârın Hatıraları*, Türkiye'de 1940'lı yıllarda yükselen milliyetçi söylemin devlet tarafından da benimsendiğini çeşitli imalarla deşifre etmeye çalışırken *Bulutları Beklerken*, gerek filmin başındaki nüfus sayımı sahnesinde memurların ırkçı söylemlerini açık ederek gerekse şovenist marşlar, kadraja giren Türk bayrakları ve Gül Yaşartürk'ün

de belirttiği gibi bir dönemi sembolize eden beyaz Renault'larla (2012, s.86) dönemin iktidarının benimsemiş olduğu Türkçü-Milliyetçi söylemi vurgular. *Hermana* ise Türkleştirme politikalarının önemli sacayaklarından biri kabul edilen “Türkçe” konuşma meselesini gündeme getirir. Filmde, bu anlamda Ankara Yahudileri'nin "kamusal alanda kendi dilimizde konuşmamaya" dikkat ederdik sözüyle, bir yandan Cumhuriyet'in ilk yıllarında ivme kazanan “Vatandaş Türkçe Konuş!” kampanyalarının yaratmış olduğu korku ve baskıcı atmosfer seyirciye hatırlatılır, diğer yandan Varlık Vergisi nedeniyle gayrimüslimlere çıkarılan ağır vergi borçları, yönetmenin görüşme yaptığı Ankara Yahudilerinin tanıklıkları doğrultusunda aktarılıp; o dönemin diğer Türkleştirme politikaları vurgulanır. Bununla beraber, *Hermana* geçmişte Yahudilerin yaşadığı ayrımcı politikaları görünür kılarken, bu ayrımcılıkları politize etmekten kaçınır, devletin bu politikadaki rolü vurgulanmaz ve geçmiş “istemeyen olaylar” bütünü olarak kalır. Bu doğrultuda, film geçmişi “Biz” vurgusu üzerinden dostluk, kardeşlik temaları üzerinden inşa eder; filmin başında ve sonunda işittiğimiz Türkçe ve Ladino parçaların bir anlamda bu tahayyüle işaret ettiği söylenebilir. Benzer bir şekilde *Saroyan Ülkesi*'nde de “biz” vurgusu bir zamanlar Bitlis'te ve civarındaki Türklerin, Kürtlerin ve Ermenilerin birlikte yaşadıkları, lakin zaman içerisinde milliyetçiliğin yükselmesi ve ardından yaşanan acı olayların neticesinde bu birlikteliğin bozulduğu imasıyla dile getirilmiştir. Aynı zamanda filmde Saroyan'ın “Acı çekmek matah bir şey değil, yalnızca Ermenilere has bir durum da değil, tüm insanlıkla ilgili. Her ne kadar bizler tarih boyu yaşadığımız topraklarda korkunç acı değişimlerin bedelini ödemek zorunda kaldıysak da birçok halktan daha fazla acı çekmiş olabiliriz ama en çok acı çeken biziz diyemeyiz” sözü de filmi hümanist bir söyleme oturtur.

Çalışmada incelenen filmler, Türkiye'nin ulus devletleşme sürecindeki homojen nüfus tahayyülünü de vurgulamaktadır. Bu doğrultuda mübadele ve göçle beraber Türkiye'deki azınlık nüfusunun ciddi oranda azaldığı, kalanlardan da Türkleşmelerinin

beklendiği açığa çıkarılmaktadır. Ele alınan filmlerde, farklı sebeplerle Türkiye'yi terk etmek durumunda kalan gayrimüslimlerin, yıllar sonra doğdukları, bir zamanlar yaşadıkları yerlere geri dönmeleri hikâye içinde önemli bir detay olarak karşımıza çıkar. Bu sahnelerde öne çıkan detay, bir zamanlar gayrimüslimlerin oturdukları evlerde artık başkalarının yaşamakta olduğu, hatta yaşadıkları evlerin bile metruk bir yıkıntıya dönüştüğüdür. *Hermana, Saroyan Ülkesi ve Bulutları Beklerken*'de belirginleşen bu durum, aynı zamanda Türkleştirme politikalarının başarılı olduğunu da simgelemektedir. Dolayısıyla, filmler Türkiye'nin bir zamanlar sahip olduğu çok kültürlü yapıyı hatırlatırken aynı zamanda nüfusun bu şekilde değişime uğramasını eleştiriye açmaktadır.

Asuman Suner, 1990'lı yıllardaki “Yeni Türkiye sinemasını” hayalet imgesi üzerinden tarif etmektedir. Suner ele aldığı filmleri “hayalet” imgesi üzerinden kavramaya çalışmasının sebebini, 1990'lı yıllarda çekilen yerli filmlerde kimlik, aidiyet gibi kavramların daha önce hiç olmadığı şekilde geri gelmesine ve daha da önemlisi bastırılan travmatik geçmişin görünür olmasına bağlamaktadır (2006, s.15). Bu bağlamda çalışmada ele alınan filmlerin Asuman Suner'in işaret ettiği söylemin bir devamı olduğu görülmüştür. Çalışmada incelenen filmlerde, Türkiye'nin yakın tarihinde yüzleşilememiş, yası tutulamamış travmatik geçmişin izlerine rastlanmıştır. Dolayısıyla filmlerde bastırılanın dönüşüyle, geçmişte yası tutulamamış ve göç sırasında hayatını kaybetmiş gayrimüslimlerin geri dönüşü de imlenmektedir. Zizek, sinemada ölümlerin dönüşünü şöyle yorumlamaktadır:

Ölümler niye geri dönerler? Lacan'ın cevabı popüler kültürde bulunanla aynıdır: Usulünce gömülmedikleri için, yani cenaze törenlerinde bir şeyler yanlış gittiği için. Ölümlerin geri dönüşü simgesel ayindeki, simgeselleştirme sürecindeki bir bozukluğun alametidir; ölümler bazı ödenmemiş simgesel borçları ödetmek üzere geri dönmektedirler (2016, s.40).

Rüzgârın Hatıraları'nda Aram'ın 1915 Ermeni tehciri sırasında yakınlarını kaybetmesi sonrasında onları evlerinden çok uzakta bir bozkırda gömmek durumunda

kalması ve bu travmanın, eksik yas sürecinin film boyunca Aram tarafından sürekli hatırlanması, bu durumu simgelemektedir bir anlamda. Yine benzer şekilde, *Bulutları Beklerken* filminde, Eleni 1914'teki Rum göçü sırasında yakınlarını kaybetmesini şu ifadelerle aktarmaktadır: “Neden yaptılar bunu Niko? Söz vermişlerdi, sadece birkaç gün yürüyecektik. Sonra geri dönecektik. Sonra ne oldu? Ölülerimizi Mersin'e kadar karlara göme göme yürüdük...” Bu bağlamda, Eleni'nin filmdeki bu tiradı Türkiye'nin yakın geçmişinde yaşadığı trajedileri, travmaları ve tamamlanmamış yas sürecini ifade etmektedir. Filmlerin bu doğrultuda, Türkiye'nin bastırıldığı travmatik hafızayı yeniden görünür hale getirip, geçmişle yüzleşme açısından önemli bir adım attığı söylenebilir. Daha önce de vurgulandığı gibi Türklüğün belirli bir ortak görme ve duygulanma biçimine dayandığı vurgulanır (Ünlü, 2018, s.16). Türkiye Cumhuriyeti, ulus devletleşme sürecinde “görme biçimleri”ni ve kimlik inşasını Türklük ve müslümanlık üzerinden kurgulamıştır. Dolayısıyla, tüm bireylerden, güzel Türkçe konuşması ve “ortak biz” duygusunda bir araya gelmesi beklenmiştir. Devlet gayrimüslimlerden kimlik asimilasyonuna uğramalarını istemiştir. Gayrimüslimlerin, “Milli Kimlik” inşasında “biz” tahayyülü içerisinde yer alabilmeleri için kimliklerini silikleştirmeleri, kamusal alanda Türk gibi davranmaları ve güzel bir Türkçeyle konuşmaları beklenmiştir. Gayrimüslimler, kimlik performansına uyabildikleri takdirde “makbul” vatandaş sayılmışlar; aksi takdirde bir “iç tehdit” olarak algılanmışlardır. Dolayısıyla gayrimüslimler gündelik hayatta şivesi bozuk bir Türkçeyle konuşunca ya da Türkçe olmayan bir isimle çağrılınca çerçeve dışına çıkarılmış ve Goffman'ın ifadesiyle “damgalanmalarına” yönelik bir süreç başlamıştır. Bu bağlamda Türklük üzerinden kurulan bu ilişki ortak bir “görme biçimi” yarattığı kadar ötekiyle kurulan ilişkide “görememe” veya “görmeme” durumu da yaratmaktadır. John Berger'in ifadesiyle: “Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesnelere görüşümüzü etkiler” (2004, s.8).

Dolayısıyla azınlıklar da kendi pozisyonlarını güvence altına alabilmek için kamusal alanda kendi kimlikleriyle görünür olmamaya çalışmışlardır.

Çalışmada incelenen filmler de bu doğrultuda azınlıkların kamusal alanda fark edilmemek için silikleştirildiğini, görünür kılınmadığını deşifre eder. Örneğin *Hermana*'da yönetmenin görüşme gerçekleştirdiği Ankara Yahudilerinin kamusal alanda kendi dilleriyle konuşmamaya çalışmaları, Ünlü'nün "Türklük Sözleşmesi" kavramındaki Türklük performansının en önemli aşamalarından sayılan güzel Türkçe konuşma becerisini görünür kılar ve Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki asimilasyon politikalarını ve "Vatandaş Türkçe Konuş" gibi ayrımcı, milliyetçi politikaların gayrimüslimlerin hayatlarında yarattığı etkileri ortaya koyar (2018, s.235). Çalışmada ele alınan diğer iki film *Bulutları Beklerken* ve *Rüzgârın Hatıraları*'nda ise, gayrimüslimlerin kamusal alanda tehdit olarak algılanmamak için sadece güvenlik refleksiyle kendi kimliklerini gizlemek ve silikleştirmek durumunda kaldıkları görülür. *Rüzgârın Hatıraları*'nda Aram karakterinin saklanmak için İstanbul'dan kaçıp Karadeniz'in Gürcistan sınırındaki bir köye giderken Ermeni kimliğini gizleyip Ahmet ismini alması ve Ahmet olarak ölmesi bu duruma örnek oluşturur. Aynı şekilde *Bulutları Beklerken*'de filmin önemli bir bölümünde Ayşe olarak bildiğimiz karakterin aslında bir Rum olduğu ve gerçek isminin Eleni olduğu, onu göç sırasında kurtaran üvey babası Süleyman'ın sırf başına bir şey gelmemesi için onun kimliğini gizlediği öğrenilir. Bununla beraber, Ayşe'nin filmin akışı içerisinde gerçek kimliğini hatırlamaya başlaması ve bunun görünür hale gelmesi, komşularının ve diğer köylülerin dikkatini çekmesine yol açar; bu durumun Ayşe/Eleni'nin "gavur" olarak "damgalanmasına" ve ondan şüphe duyulmasına neden olduğu görülür.

Bu filmlerde öne çıkan bir başka ortak unsur ise; nüfus sayımı meselesidir. Nüfus sayımı hem *Hermana*'da hem de *Bulutları Beklerken*'de hikâyenin akışı içerisinde kritik bir yerde durmaktadır. Nüfus sayımı bu filmlerde örtük olarak devletin bireyleri din, dil,

ırk üzerinden kodlamasını sembolize etmektedir.⁵³ Bu doğrultuda *Bulutları Beklerken*'de Ayşe/Eleni ve ablası Selma'nın evine gelen nüfus memurları sahnesinde Eleni'nin gerçek kimliğini bilen Selma'nın fenalık geçirmesi ve sahnede memurların sorduğu kimlik ve soykütüğü sorularının cevapsız kalması; *Hermana*'da ise nüfus memurlarının eve gelmelerinden önce çocukların annelerini uyarmaları ve annelerinin de “Türküz” ifadesini kullanması, o yıllarda gayrimüslimlerin yaşadığı baskı ortamını göstermektedir.

Çalışmada aynı zamanda, incelenen filmlerdeki gayrimüslim temsillerinin Yeşilçam döneminden farkları ortaya konulmuş; filmlerin temsil politikalarındaki farklılıkların tarih yazımındaki değişimlerle, sinemacıların geçmişin inşasını tarihsel hakikatlere uygun bir şekilde ele almaya çalışmalarıyla ve dönemin siyasi ve kültürel değişimleriyle ilişkili olduğu vurgulanmıştır. Gayrimüslimler Yeşilçam döneminde belirli kalıplar ve meslekler dahilinde, mizah unsuru ve yan karakterler olarak temsil edilmişlerdir. İncelenen filmlerde ise gayrimüslimlerin meslekleri, geçmişleri, aileleri, dinleri ve dilleri tarihsel gerçeklere uygun bir şekilde temsil edilmiştir. Örneğin Aram, şair, ressam ve yazardır. *Hermana*'da hikâyelerini dinlediğimiz Ankara Yahudilerinin de mizah unsuru olarak değil, yaptıkları işlerle, dilleriyle, kültürleriyle temsil edildikleri görülmüştür. Ayrıca çalışmada ele alınan filmlerde, gayrimüslimler yan karakter olarak değil hikâyenin ana öznesi olarak karşımıza çıkmıştır. İncelenen filmlerde gayrimüslimlere yönelik ortaya konan bir başka ortak tema ise, gayrimüslimlerin ailelerinin olmayışı, yersiz yurtsuz ve genelde yalnız olmalarıdır. Bu durumun geçmişten bugüne zorunlu göçler, ekonomik sıkıntılar veya ayrımcı politikalar sebebiyle dünyanın çeşitli yerlerine dağılmak durumunda kalmış azınlıkları sembolize ettiği söylenebilir.

Türkiye Cumhuriyeti, kuruluşundan bugüne “biz”i ortak bir duyguda buluşturan “biz”in nasıl olacağına karar veren bir tahayyül içinde olmuştur. Umut Tümay Arslan,

⁵³ 2013 yılında *Agos* gazetesinde yayımlanan "90 yıldır 'Soy Kodu' ile fişlemişler" haberi bu bağlamda okunabilir (Balancar, 2013).

ulus devletlerin “biz” vurgusu çerçevesinde bir hikâye inşa ettiğini belirtmektedir (2010, s.11).⁵⁴ Bu yorumdan hareketle, geçtiğimiz son 30 yılda Türkiye'nin kuruluşundan beri oluşturmaya çalıştığı hikâyenin, toplumdaki yükselen farklı seslerle parçalandığı ve bir anlamda herkesin kendi hikâyesini yazıp anlatmaya başladığı söylenebilir. Dolayısıyla bu çok hikâyeli ulus anlatısında gerçek “biz” in kim olduğu sorgulanmaya başlanmıştır. Çalışmada incelenen filmlerin de bu söylemi devam ettirdiği görülmektedir. Bu bağlamda, çalışmada değinildiği gibi filmler farklı politik kimlikler üzerinden bilinç sağlama ve farklı kesimler arasında bir diyalog kurma imkânı doğurmaktadır.

Türkiye sineması üzerinde bir süredir bir “hayalet” dolaşüyor; bu hayalet yakın tarihin, geçmişin söylenememiş, anlatılamamış sözcüklerini, hikâyelerini bizlere anlatmaya çalışıyor. Dolayısıyla Türkiye sinemasında yaşanan bu söz kırılması geçmişle yüzleşebilmemiz için önemli bir adım olmakla beraber "geleceğin uzun sürdüğü" ve yolun zorlu olduğu düşünülürse, ilerleyen yıllarda yeni söz ve hakikat arayışlarının devam edeceği öngörülebilir.

⁵⁴Umut Tümay Arslan, uluslar için hikâyelerin neden önemli olduğunu şöyle değerlendirmektedir: "Ulus denilen topluluğun muhayyel bir cemaat olmasıyla, ortak imge ve seslere bağlılık yoluyla biz olabilmemizle ya da ulus fikrinin, kolektif kahkahanın, kolektif gözyaşının ‘kitle’ dediğimiz muhayyel bir topluluğu üretebildiği dönemde ortaya çıkmasıyla ilişkilidir bu" (2010, s.11).

KAYNAKÇA

- Adorno, T. (2011). **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi** (E. Gen, M. Tüzel ve N. Ülner, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akar, R. (2000). **Aşkale Yolcuları, Varlık Vergisi ve Çalışma Kampları**. İstanbul: Belge Yayınları.
- Akbulut, H. (2010). Bellek Olarak Belgesel Sinema. **SineCine Dergisi** 1(2), s.119-124.
- Aktoprak, E. (2016). 'Postkolonyal' Bir Tahayyül: Yeni Türkiye'nin Yeni Ulusu. **21. Yüzyılda Milliyetçilik**. E. Aktoprak, C. Kaya (Ed.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. s.293-323.
- Alajaji, S. A. (2019). **Sılaya Giden Yol Ermeni Diasporasında Müzik** (A. Çavdar, Çev.). İstanbul: Aras Yayıncılık, Kara Plak.
- Anderson, B. (2011). **Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri** (İ. Savaşır, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Arı, K. (2016). **Suyun İki Yanı: “Mübadele” (Yazılar)**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Arslan, U. T. (2010). **Mazi Kabrinin Hortlakları Türklük, Melankoli ve Sinema**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Assmann, J. (2015). **Kültürel Bellek** (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bagramyan, K. (2006). **Diaspora- Enofced Identity: Construction of the Victim Identity In The Film “Ararat”** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Central European University: Department of Political Science. Budapeşte.
- Baker, U. (2011). **Beyin Ekran**. E. Berensel (Der.). içinde. İstanbul: Birikim Yayınları. s.42-47
- Balancar, F. (2013). **90 yıldır 'soy kodu' ile fişlemişler**.
<http://www.agos.com.tr/tr/yazi/5384/90-yildir-soy-kodu-ile-fislemisler> Erişim tarihi: 23 Kasım 2019

- Balcı, D. (2013). **Yeşilçam'da Öteki Olmak: Başlangıcından 1980'lere Türkiye Sinemasında Gayrimüslim Temsilleri**. İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Bali, R. (2013). **Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bali, R. (2017). **Cumhuriyet Yıllarında Türkiye Yahudileri Bir Türkleştirme Serüveni 1923-1945**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barkan, E. (2006). **Taking Wrongs Seriously Apologies and Reconciliation**. California: Standford University Press.
- Barkan, E. (2013). Tarihsel Diyalog Olarak Özür. **Bir Daha Asla! Geçmişle Yüzleşme ve Özür**. A. Günal ve Ö. Özengi (Der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları s.19-43.
- Baudrillard, J. (2010). **Simulakrlar ve Simülasyon** (O. Adanır, Çev.). Ankara: DoğuBatı.
- Bauman, Z. (2003). **Modernlik ve Müphemlik** (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2017). **Kimlik** (M. Hazır, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Behrens, R. (2011). **Adorno Sözlüğü** (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: Versus Yayınları.
- Benbassa, E. ve Rodrique, A. (2014). **Türkiye ve Balkan Yahudileri Tarihi** (A. Atasoy, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). **Pasajlar** (A. Cemal, Çev.). İstanbul: YKY Yayınları.
- Berger, J. (2004). **Görme Biçimleri** (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bora, T. (2016). Muhafazakâr ve İslamcı Söylemde Beyaz Türklere Kahretmek. **21. Yüzyılda Milliyetçilik**. E. Aktoprak, C. Kaya (Ed.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. s. 273-293.
- Bora, T. (2017). **Türk Sağının Üç Hali**. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Boym, S. (2009). **Nostaljinin Geleceği** (F.B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Bozyel B. (2015). **Türbülans Değişim Sınavında Kürtler ve Türkler**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Burke, P. (2002). **Annales Okulu (Fransız Tarih Devrimi)** (M. Küçük, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Calonne, S. D. (2014). Pağış'in Dut Kokan Havası: Saroyan'ın Bitlis Arayışı. **Amerika'dan Bitlis'e William Saroyan**. A. Gökdemir (Ed.) içinde. İstanbul: Aras Yayıncılık. s.189- 205.
- Cantek, L. ve Gönenç, L. (2017). **Muhalefet Defteri Türkiye'de Mizah Dergileri ve Karikatür**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Carr, E. (2011). **Tarih Nedir?** (M. Gürtük, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Caunce, S. (2001). **Sözlü Tarihçi ve Yerel Tarihçi** (B. B. Can ve A. Yalçinkaya, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Celalyan, A. (1999). Kadın Yazarların Gözüyle 19. Yüzyıl İstanbul'unda Ermeni Kadını. **19. Yüzyılın İstanbul'unda Gayrimüslimler**. P. Stathis (Ed.) içinde. İstanbul: Tarih Vakfı. s.92-99.
- Ceylan, S. (2018). **Aynı Sudan İttik 2000 Sonrası Amerikan ve Türk Sinemasındaki Belgesellerde Ermeni Kimliği**. İstanbul: Pales Yayınları.
- Chansel, D. (2004). **Beyaz Perdedeki Avrupa Tarih Öğretimi ve Sinema** (N. Elhüseyni, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Connerton, P. (2014). **Toplumlar Nasıl Anımsar?** (A. Şenel, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Coşkun, E. (2009). **Türk Sinemasında Akım Araştırması**. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Çakıllıkoyak, H. (2005). **Diasporada Ermeni Kimliği: Paris ve Halep Örneği**. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Çelenk, S. (2010). Bir Bellek Mekânı Olarak Televizyon: *Bu Kalp Seni Unutur Mu?* **Mülkiye Dergisi** 269, s.171-197.

- Çiftçi, A. (2009). Kazım Öz Sineması: Konuşmak, Hatırlamak **Kürt Sineması Yurtsuzluk, Ölüm ve Sınır**. M, Arslan. (Der.) içinde. İstanbul: Agora Yayınları. s.267-288.
- Çiftçi, A. ve Yücel, F. (2015). Devam Eden Geçmiş. **Altyazı Dergisi** 156, s.36-41.
- Depeli, G. (2010). Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin Evi. **Kültür ve İletişim** 13 (2), s.9-39.
- Diken, B. ve Lausten, B. (2011). **Filmlerle Sosyoloji** (S. Ertekin, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Draaisma, D. (2014). **Bellek Metaforları Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi** (G. Koca, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Duruel Erkılıç, S. (2014). **Türk Sinemasında Tarih ve Bellek**. Ankara: De Ki Yayınları.
- Ferro, M. (1995). **Sinema ve Tarih** (T. Ilgaz ve H. Tufan, Çev.). İstanbul: Kesit.
- Filistinli Sinemacıların Manifestosu 1973 (2011). **Sinema Manifestoları Sinemadan Videoya Görüntünün Yazılı Tarihi**. Ş. Erdoğan (Der.) içinde. İstanbul: 6.45 Yayınları. s.25-28.
- Firindioğlu, N. (2009). Geleneksel Halk Tiyatrosunda Gayrimüslim Temsili. **Tiyatro Araştırmaları Dergisi** 27, s.51-60.
- Goffman, E. (2014). **Damga Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar** (Ş. Geniş ve L. Ünsaldı, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Goffman, E. (2017). **Kamusal Alanda İlişkiler Toplu Yaşamın Mikro İncelemeleri** (M. F. Karakaya, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Grindon, L. (1994). **Shadows on the Past Studies in the Historical Film**. Philadelphia: Temple University Press.
- Gulbenkian Komisyonu. (2009). **Sosyal Bilimleri Açm** (Ş. Tekeli, Çev.). İstanbul: Metis.
- Guttstadt, C. (2012). **Türkiye, Yahudiler ve Holokost** (Atilla, D., Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Gürata, A. (2009). Tarih Aynı Zamanda İnsanların Eğlendiği Bir Alan Olmalı. Cemal Kafadar'la Söyleşi. **Kebikeç** 27, s. 109-130.
- Gürbilek, N. (2011). **Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Halbwachs, M. (2017). **Kolektif Hafıza** (B. Barış, Çev.). Ankara: Heretik.
- Hall, S. (2017). **Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları** (İ. Dündar, Çev). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hirsch, J. (2004). Post-traumatic Cinema and the Holocaust Documentary. **Trauma and Cinema Cross-Cultural Explorations**. E. A. Kaplan ve B. Wang (Ed.) içinde. Hong Kong: Hong Kong University Press. s.93-123.
- Hobsbawm, E. ve Ranger, T. (2006) **Geleneğin İcadı** (M.M. Şahin, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hobsbawm, E. (2001). **Tarih Üzerine** (A. Akınhay, Çev). İstanbul: Bilim Sanat Yayınları.
- Hughes-Warrington, M. (2007). **History Goes to the Movies Studying History on Film**. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Iggers, G. (2011). **Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı** (G.Ç. Güven, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Kafadar, C. (2017). **Kendine Ait Bir Roma**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kakışım, C. (2016). **Sınıf, Etnisite ve Kimlik, Sosyalist Paradigmanın Evrimi**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaplan, A. E. (2005). **The Politics of Terror And Loss in Media and Literature**. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.
- Karabağ Sarı, Ç. (2005). **1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Sanat Filmleri** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Karakaşlı K. (2016). **Galata Kulesinin Sessiz Kardeşi Kurşunlu Han**.
<http://www.agos.com.tr/tr/yazi/16710/galata-kulesinin-sessiz-kardesi-kursunlu-han>
Erişim tarihi: 23 Kasım 2019.
- Kearney, R. (2012). **Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar Ötekiliği Yorumlamak** (B. Özkul, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Koç, V. (1973). **Hayat Hikayem Vehbi Koç**. İstanbul: Apa Ofset Basımevi.
- Koçak, C. (2011). **Tek-Parti Döneminde Muhalif Sesler**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Koçak, D. K ve Koçak, O. K (2014). Geçmişe Methiye: Fetih 1453. **Birikim Dergisi** 305, s.53-66.
- Kovacs, A.B. (2010). **Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması 1950- 1980** (E. Yılmaz, Çev.). Ankara: De Ki Yayınları.
- Kozanoğlu, C. (2001). **1980'lerden 90'lara Türkiye ve Starları Cilalı İmaj Devri**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Köksal, Ö. (2016). Sessizliğin İki Yüzü: Anneannem ve Bulutları Beklerken. **Gözdeki Kıymık Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri**. H. Köse, Ö. İpek (Der.) içinde. İstanbul: Metis Yayınları. s.147-165
- Kracauer, S. (2011). **Kitle Süsü** (O. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kracauer, S. (2015). **Film Teorisi Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu** (O. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kundera, M. (2015). **Gülüşün ve Unutuşun Kitabı** (B. Ener, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Landsberg, A. (2004). **Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in The Age of Mass Culture**. New York: Columbia University Press.

- Levent, S. (2016). Zorunlu Göçe İlişkin Belleğin Oluşmasında Filmlerin Katkısı: Dedemin İnsanları ve Bir Tutam Baharat Filmlerinin Alınlanması. **Moment Dergi** 3(2), s.436-466.
- Levi, A. (2010). **Türkiye Cumhuriyeti'nde Yahudiler**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Liberman, B. (2016). **Korkunç Kader Modern Avrupa'nın Oluşumunda Etnik Temizlik** (D. T. Kurt Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Macar, E. (2015). Yunanistan'dan Anadolu'ya Göç: Nüfus Mübadelesi. **Türkiye'nin Göç Tarihi 14. Yüzyıldan 21. Yüzyıla Türkiye'ye**. M. M. Erdoğan ve A. Kaya (Der.) içinde. İstanbul: İstanbul Bilgi Yayınları s. 171-185.
- Maktav, H. (2013). **Türk Sinemasında Tarih ve Siyaset**. İstanbul: Agora Yayınları.
- Marty, D, M., Fouchard, I., Fronza, E. ve Neyret, L. (2012) **İnsanlığa Karşı Şuç**. (B. Ekal Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- McMullan, T. (2016). The Virtual Holocaust Survivor: How History Gained New Dimension. <https://www.theguardian.com/technology/2016/jun/18/holocaust-survivor-hologram-pinchas-gutter-new-dimensions-history> Erişim tarihi: 10 Aralık 2019
- Mersin, S. (2010). Azınlık Filmleri: Tarihin Yeniden İnşası ve Kolektif Bellek. **SineCine** 1(2), s.5-29.
- Mersin, S. (2011). Kurtuluş Savaşı Filmleri ve Milli Hamaset. **SineCine** 2(2), s.33-56.
- Meşe, K. (2017). **Komünizmle Mücadele Dernekleri**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Millas, H. (2004). **Geçmişten Bugün Yunanlılar Dil, Din ve Kimlikleri**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Millas, H. (2005). **Türk ve Yunan Romanlarında “Öteki” ve Kimlik**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Muti, Ö. (2015). “Gençler birçok şeyi yazıyorlar. Kendilerine roller, bir slogan belirliyorlar”: 19 Ocak Kuşağı ve Bellek Talepleri. **Toplum ve Bilim Dergisi** 132, s.150-157.

- Naficy, H. (2001). **An Accented Cinema: Exilic And Diasporic Film Making**. New Jersey: Princeton University Press.
- Namaz, Y. (2015). Afrika Sinemasının Sömürgecilikle İmtihanı: Senegal'de Sinema ve Senegalli İlk Yönetmenler. **DoğuBatı Dergisi** 74, s.187-217.
- Neyzi, L. (2011). **Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye'de Bellek Çalışmaları**. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nichanian, M. (2011). **Edebiyat ve Felaket** (A. Sönmezay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nora, P. (2006). **Hafıza Mekânları** (M.E. Özcan, Çev). Ankara: Dost Yayınları.
- Ocak, E. ve Balay, B. (2006). Kameranın Tanıklığı: Sözlü Tarih Çalışmalarında Video Teknolojisinin Kullanılması. **Kuşaklar, Deneyimler, Tanıklıklar Türkiye'de Sözlü Tarih Çalışmaları Konferansı**. A. İlyasoğlu, G. Kayacan (Ed.) içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları. s.263-271.
- Oktan, M. Ç. (2004). **Tek Parti Döneminde Azınlık Politikaları**. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Olick, J. K. (2014). Kolektif Bellek: İki Farklı Kültür (M. Gündoğmuş, Çev.). **Moment Dergi** 2, s.175-211.
- Oran, B. (2005). **Türkiye'de Azınlıklar: Kavramlar, Teori, Lozan, İç Mevzuat, İctihat, Uygulama**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oran, B. (2016). "Türk" Teriminin Öyküsü. **21. Yüzyılda Milliyetçilik**. E. Aktoprak, C. Kaya (Ed.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. s.249-273.
- Özdemir, Ö. (2012). **Neye Yarar Hatıralar? Bellek ve Siyaset Çalışmaları**. P.M. Yelsalı Parmaksız (Der.) içinde. Ankara: Phoneix Yayınevi. s.151-221.
- Özen, S. (2010). **Rethinking The Young Revolution: Manaki Brothers Still and Moving Images** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.

- Özen, S. (2016). Padişah Filmi Suret ve Propaganda. **DoğuBatı Dergisi** 75, s. 181- 189.
- Özman, A. ve Bağır, İ.T. (2015). İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Francesco Rosi'nin Politik Sineması Cristo Si é Fermato A Eboli Üzerine Notlar. **Doğu Batı Dergisi** 73, s.109- 139.
- Özuyar, A. (2009). Varlık Vergisi Mağduru Sinemacılar. **Kebikeç** 27, s. 291-306.
- Paker, M. (2013). Yüzleşmenin Psiko- Politigi. **Bir Daha Asla! Geçmişle Yüzleşme ve Özür**. A. Günal ve Ö. Özengi (Ed.). içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. s.185-205.
- Ricouer, P. (2012). **Hafıza, Tarih, Unutuş**. (M. Özcan, Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Robins, K. ve Morley, D. (2011). **Kimlik Mekanları/Küresel Medya Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırları** (E. Zeybekoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rosenstone, A.R. (2012). **History on Film/Film on History**. Edinburg Gate, Harlow: Pearson Education Limited.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). **Politik Kamera**. (E. Özsayar, Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Said, E. (2014). **Yersiz Yurtsuz** (A. Ülçer, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Salmi, H. (1995). Film as Historical Narrative. **Film-Historia** 5(1), s.45-54.
- Sancar, M. (2014). **Geçmişle Hesaplaşma**. İstanbul: İletişim.
- Sarlo, B. (2012). **Geçmiş Zaman Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Deneme** (P. B. Charum ve D. Ekinci, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Saroyan, W. (2014). William Saroyan. **Amerika'dan Bitlis'e William Saroyan**. A. Gökdemir (Ed.) içinde. İstanbul: Aras Yayıncılık.s.7-9.
- Schudson, M. (2007). Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri. **Cogito Dergisi** 50, s.179-200.

- Sezer, D. (2015). Soykırım, Yüzleşme, Sorumluluk: Lemkin, Jaspers, Arendt. **Toplum ve Bilim** 132, s.7-33.
- Solanas, F.ve Getino, O. (2008). Üçüncü Bir Sinemaya Doğru. **Sinema İdeoloji Politika Sinemasal Yazıları 1**. B. Bakır, Y. Ünal, S. Saliji (Ed.) içinde. Ankara: Orient Yayıncılık. s.167-195.
- Sontag, S. (2008). Büyüleyen Faşizm. **Sinema İdeoloji Politika Sinemasal Yazılar 1**. B. Bakır, Y. Ünal, S. Saliji (Ed.) içinde. Ankara: Orient Yayıncılık. s.205-223
- Sönmez, S. (2015). **Filmlerle Hatırlamak Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Stroop, J. (2013). Federal Almanya Şansölyesi Willy Brandt'ın Varşova Gettosu Anıtı Önünde Diz Çökerek Holokost İçin Yahudilerden Özrü "Stroop Raporu". **Bir Daha Asla Geçmişle Yüzleşme ve Özür**. A. Günay ve O. Ozengi (Der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. s.95-103.
- Suciyan, T. (2018). **Modern Türkiye'de Ermeniler, Soykırımsonrası Toplum, Siyaset ve Tarih**. (A. Günaysu Çev.). İstanbul: Aras Yayıncılık
- Suner, A. (2006). **Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Susam, A. (2015). **Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şalçioğlu, E. (2001). Travma, Travma Sonrası Stres Hastalığı ve Bilişsel- Davranışçı Tedavi. **Toplum ve Bilim** 90, s. 91-104.
- Şenol Cantek, F. (2016). **"Yaban"lar ve Yerliler Başkent Olma Sürecinde Ankara**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tanyer, T. (2009). Türk Sinemasında Tarihsel Filmler ve Bir Şair, İki Yönetmen. **Kebikeç** 27, s.251- 290.
- Terziyan, N. (2014). **"Ne İdim Ne Oldum..."** İstanbul: İletişim Yayınları.

- Tırpan, M. (2004). **Sinema ve İdeoloji Türk Sinemasında Politik Filmler.** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Traverso, E. (2009). **Geçmiş Kullanma Kılavuzu** (I. Ergüder, Çev.). İstanbul: Versus Kitap.
- Turan, Ö. ve Öztan, G. G. (2018). **Devlet Aklı ve 1915 Türkiye'de "Ermeni Meselesi" Anlatısının İnşası.** İstanbul: İletişim Yayınları.
- Türker, N. (2015). **Vatanım Yok Memleketim Var İstanbul Rumları: Mekân-Bellek-Ritüel.** İstanbul: İletişim Yayınları.
- Uslu, L. (2010). **Tomris Giritlioğlu Sinemasında Gayrimüslim Azınlıklar** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ünlü, B. (2018). **Türklük Sözleşmesi: Oluşumu, İşleyişi ve Krizi.** Ankara: Dipnot Yayınları.
- Virinder, K., Kaur, R. ve Hutnyk J. (2005). **Diaspora & Hybridity.** Nottingham: Nottingham Trent University.
- Wayne M. (2011). **Politik Film Üçüncü Sinemanın Diyalektiği** (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.
- Welch, D. (1983). **Propaganda and the German Cinema 1933-1945.** London ve New York: I.B. Tauris Publishers.
- Willemen, P. (2015). Üçüncü Sinema Meselesi: Notlar ve Düşünceler (S. Aydınlı ve O.D. Yıldırım, Çev.). **SineCine** 6(1), s.133- 162.
- Witek, P. (2013). Andrzej Wajda as Historian. **A Companion to the Historical Film.** R. Roberstone and C. Parvulescu (Ed.) içinde. UK: A John Wiley & Sons, Ltd., Publication. s.154-179.

Wollen, P. (2010). Godard ve Karşı- Sinema: Doğu Rüzgârı (E. Yılmaz, Çev.). **Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar**. A. Karadoğan (Ed.) içinde. Ankara: De ki Yayınları. s.113-125.

Yaşatürk, G. (2012). **Türk Sinemasında Rumlar**. İstanbul: Agora Yayınları.

Yıldız, P. (2008). **Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kimlik** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yıldız, P. (2015). Sinemada Hatırlamanın Politikası: Gece ve Sis. **Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi** 22, s. 101-118.

Yılmaz, E. (2008). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine. **Sinema İdeoloji Politika Sinemasal Yazıları 1**. B. Bakır, Y. Ünal, S. Saliji (Ed.) içinde. Ankara: Orient Yayıncılık. s. 63-87.

Yüksel, E. (2012). 1990 Sonrası Türkiye Sinemasındaki Etnik Kimliklerin Temsili. **SineCine** 3(1), s.7-28.

Zizek, S. (2016). **Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş** (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Zizek, S. (2015). **Hiçten Az Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi** (E. Ünal, Çev.). İstanbul: Encore.

Web Siteleri:

BBC NEWS (2018). **Başbakan Erdoğan'dan Dersim Özrü.**

https://www.bbc.com/turkce/haberler/2011/11/111123_dersim Erişim tarihi: 12

Haziran 2018.

BBC NEWS (2014). **1915'te ölen Ermeniler için ilk taziye mesajı.**

https://www.bbc.com/turkce/haberler/2014/04/140423_erdogan_1915_aciklama

Erişim tarihi: 12 Haziran 2018.

Open Culture (2017). **Education for Death: The Making of Nazi – Walt Disney's 1943**

Propaganda Film Shows How Fascist Are Made

<http://www.openculture.com/2017/01/education-for-death-the-making-of-nazi-walt-disneys-1943-propaganda-film-shows-how-fascists-are-made.html> Erişim tarihi: 31. 1. 2018.

Sputnik News (2018). **Radovan Karadzić'in adı Bosna Hersek'teki öğrenci yurduna verildi.** <https://tr.sputniknews.com/avrupa/201603211021635617-sirbistan-radovan-karadzic-soykirim-bosna-savasi/> Eriřim tarihi: 23 Kasım 2019.



EK: İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYESİ

BULUTLARI BEKLERKEN

Yıl: 2005

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Yapımcı: Helge Albers, Setareh Farsi, Behrooz Hashemian

Senaryo: Yeşim Ustaoglu ve Petros Markaris

Görüntü Yönetmeni: Jacek Petrycki

Oyuncular: Rüçhan Çalışkur, Rıdvan Yağcı, Dimitris Kaberidis, İsmail Baysan, Oktar Durkan, Feride Karaman, Suna Selen

SAROYAN ÜLKESİ

Yıl: 2013

Yönetmen: Lusin Dink

Yapımcı: Özcan Alper, Soner Alper, Gorune Aprikian, Lusin Dink

Senaryo: Lusin Dink

Görüntü Yönetmeni: Emre Başaran, Thomas Mauch

Oyuncular: Norikyan Artur, Osin Cilingir, Sevinç Erol, Kevork Malikyan.

RÜZGÂRIN HATIRALARI

Yıl: 2015

Yönetmen: Özcan Alper

Yapımcı: Soner Alper, Ali Bayraktar, Mamuka Chikradze, Guillaume de Seille, Michael Eckelt, Mustafa Oğuz

Senaryo: Özcan Alper, Ahmet Büke

Görüntü Yönetmeni: Andreas Sinanos

Oyuncular: Onur Saylak, Sofiya Khandamirova, Mustafa Uğurlu, Ebru Özkan, Tuba Büyüküstün, Murat Daltaban, Menderes Samancılar

HERMANA

Yıl: 2016

Yönetmen: Enver Arçak

Yapımcı: Enver Arçak

Görüntü Yönetmeni: Enver Arçak, Larrisa Araz, Zeynep Şişman



ÖZET

Bu çalışmada 2000 sonrası Türkiye sinemasında gayrimüslimlerin temsilleri, sinema ve tarih ilişkisi perspektifiyle, bellek, temsil, tarih kavramları üzerinden çözümlenmiştir. Çalışmada filmlerin yapım yıllarındaki toplumsal ilişkiler de göz önünde bulundurulmuş ve 2000 sonrası Türkiye sinemasında gayrimüslim temsillerinde yaşanan değişimlerin ve filmlerin tarih ve bellekle ilişkisinin ne tür bir çerçevede ele alındığı, filmlerin nasıl bir politik söylem ortaya koyduğu değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, 2000'li yıllarda Türkiye'de değişen politik atmosferin, farklı tarih yazımı metodolojileri ışığında geçmişin sorgulanabilir hale gelmesinin, Türkiye sinemasında azınlık temsillerine ve geçmişin inşasına dair bir söylem değişikliği yarattığı varsayımı üzerinden, 2000 sonrası Türkiye sinemasında gayrimüslimleri konu edinen iki belgesel ve iki kurmacadan oluşan dört film, *Hermana*, *Saroyan Ülkesi*, *Rüzgârın Hatıraları* ve *Bulutları Beklerken* yukarıda sıralanan tartışmalar çerçevesinde analiz edilmiş ve şu sonuçlara ulaşılmıştır.

Çalışmada ele alınan filmler, Türkiye'nin yakın tarihini eleştirel bir şekilde ele almış ve bir tür karşı bellek anlatısı kurarak, milliyetçi söylemlerle ve ayrımcı politikalarla yüzleşme pratiği sunmaya çalışmıştır. Bu doğrultuda filmler Türkleştirme politikalarına ve kültürel asimilasyona yönelik eleştiri getirmiştir. Ayrıca filmler Yeşilçam'da ağırlıklı olarak gerçek dışı ve olumsuz kodlamalarla gösterilen azınlıkların, tarihsel ve kültürel gerçeklere uygun bir şekilde temsil edilmesini mümkün kılmıştır.

ABSTRACT

Employing the concepts of memory, representation, and history, this study analyses the representation of the non-Muslims in the Cinema of Turkey after 2000 through the perspective of the relations between history and filmmaking. The study also takes into consideration the reconstruction of the past and the social relationships of the period when the films were produced, and examines within which frameworks the changes in the representation of non-Muslims, the relations between history and memory were seen in the post-2000 Cinema of Turkey, and which political discourses were put forward in the films. In this context, the study assumes that the changes in the political atmosphere in the 2000s, and the new possibility of questioning the past in the light of different historiographical methodologies led to a shift in the discourse of the representation of minorities and the reconstruction of the past. Based on these assumptions and within the framework mentioned above, this study scrutinizes two documentaries and two fictional films centring minorities produced in the post-2000 Cinema of Turkey (*Hermana*, *Saroyan Land*, *Memories of the Wind* and *Waiting the Clouds*) and reaches the following conclusions:

The films examined in the study have a critical approach to the recent history of Turkey, and build a sort of a counter-memory narrative. The films thus try to present a practice of facing the nationalist discourses and discriminatory policies. In this regard, they voice criticism of Turkification policies and cultural assimilation. Moreover, the films enable the representations of minorities which had been predominantly depicted unrealistically and negatively in the conventional Cinema of Turkey (Yeşilçam) to be in line with the historical and cultural realities.